



Albrecht Wellmer

ΑΛΗΘΕΙΑ, ΦΑΙΝΟΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ, ΣΥΜΦΙΛΙΩΣΗ:

η αισθητική απολύτρωση της νεοτερικότητας
στον Adorno

ΚΑΝΕΙΣ ΔΕΝ ΕΙΧΕ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ στην ανάλυση της σύγχρονης κουλτούρας με όλα τα διαφορούμενά της από τον Theodor Adorno — διαφορούμενα που προαναγγέλλουν τόσο τη δυνατότητα μιας αδέσμευτης των αισθητικών και κοινωνιακών δυνατοτήτων όσο και τη δυνατότητα ενός επί μακρόν μαρasmus της κουλτούρας. Από την εποχή του Schopenhauer και του Nietzsche — με των οποίων την αισθητική και την επιστημολογία η σκέψη του Adorno επικοινωνεί μυστικά — κανείς άλλος φιλόσοφος της τέχνης, τουλάχιστον στη Γερμανία δεν άσκησε μια τόσο βαρύνουσα επιρροή πάνω στους καλλιτέχνες, στους κριτικούς και στους διανοούμενους. Τα ίχνη της επιρροής του στη συνείδηση εκείνων που είτε σε μια δημιουργική ή κριτική καθαρά δεκτική νέων ιδεών ικανότητα βρίσκονται αναμεμιγμένοι με τη μοντέρνα τέχνη δεν μπορεί να τα παραβλέψει κανείς. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τη μουσικολογία του όπου ο Adorno σύμφωνα με τη διατύπωση του Carl Dahlhaus έχει ορίσει το αληθινό επίπεδο πάνω στο οποίο είναι δυνατή η συζήτηση για τη μοντέρνα μουσική¹. Η αυθεντία του Adorno μπορεί να γίνει αντιληπτή στην πιο πρόσφατη μουσικολογία, όπου η μουσική έχει πάει πέρα από εκείνα τα όρια που ο Αντόρνο τοποθέτησε γι' αυτήν. Σκέφτομαι για παράδειγμα κάτι σαν την υπεράσπιση της «αντι-αυθεντιακής» μουσικής του John Cage από τον K.H. Metzger².

Ωστόσο, ενώ οι αντορνικοί δρόμοι σκέψης έχουν αφήσει βαθεία ίχνη στη συνείδηση των καλλιτεχνών, των συγγραφέων και των διανοουμένων, η «Αισθητική Θεωρία» του έχει συναντήσει μια ελάχιστη ευτυχή μοίρα στην ακαδημαϊκή φιλοσοφία της τέχνης

1. Carl Dahlhaus et al, «Was haben wir von Adorno gehabt», *Musica* 24 (1970).

2. Βλέπε προπαντός K.H. Metzger «John Cage oder die freigelassene Musik» και «Anarchie durch Negation der Zeit oder Probe einer Lektion wider die Moral. Hebel - Adorno - Cage (Variations I)» και τα δύο στο βιβλίο K.H. Metzger - R. Riehn, *Music - Konzepte. Sonderband John Cage* (Μόναχο, 1978). Βέβαια η

αυθεντία του Adorno ως μουσικολόγου δεν ήταν ποτέ αδιαμφισβήτητη στους κύκλους της μουσικής μετα-πρωτοπορείας. Βλέπε: H. Eimert, «Die notwendige Korrektur» στο *Die Reiche 2* (Anton Webern) 2η έκδοση, (Βιέννη, 1955), όπου ο Eimert εκφράζει μια ριζική αντίθεση στη σκεπτικιστική αξιολόγηση του Adorno για τις επιτεύξεις του Webern.

και στη λογοτεχνική θεωρία: μετά από 10 περίπου χρόνια κριτικής υποδοχής, τώρα φαίνεται ότι μόνο λείψανα και αποσπάσματα της αισθητικής του Adorno έχουν επιβιώσει στη φιλοσοφική, φιλολογική και μουσικολογική κριτική. Δεν είναι ο κατανοητός μόνο στους μυημένους χαρακτήρας της που εμπόδισε την αποδοχή της «Αισθητικής Θεωρίας». Το πρόβλημα βρίσκεται μάλλον στις συστηματικές όψεις της: η αισθητική της αρνητικότητας έχει αποκαλύψει τα άκαμπτα χαρακτηριστικά της: στις απορητικές κατασκευές του Adorno κάτι το τεχνητό έχει γίνει ορατό, και στις αισθητικές του κρίσεις μια λανθάνουσα παραδοσιακότητα έχει γίνει προφανής. Όπως τόσο συχνά συμβαίνει στη φιλοσοφία, οι κριτικοί διαίρεσαν τη λεία μεταξύ τους: αποσπάσματα της πολυσύνθετης αλληλεξάρτησης της αρνητικότητας, της φαινομενικότητας, της αλήθειας και της ουτοπίας, στους όρους των οποίων ο Adorno κατανόησε τα καλλιτεχνικά φαινόμενα, μπορούν να βρεθούν στην αισθητική της πρόσληψης του Jauss, στην κοινωνιολογία της φιλολογίας του Bürger, στην αισθητική της «ρήξης» («Ästhetik der Plötzlichkeit») του Bohrer. Το ότι αυτό δεν είναι απλώς αποτέλεσμα μιας εκλεκτικής οικειοποίησης της σχέψης του Adorno γίνεται φανερό από τις φιλοσοφικές κριτικές που απηύθυναν στον Adorno — ιδιαίτερα εκείνες οι κριτικές των Baumeister/Kulenkampff και Bubner³ που κατευθύνονται προς τις συστηματικές όψεις της αισθητικής του Adorno. Το ότι όλες οι ανωτέρω αναφερθείσες κριτικές είναι τουλάχιστον μερικά σωστές μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Εντούτοις, οι κριτικές τους αφήνουν κάποιον με την αίσθηση μιας δυσαναλογίας μεταξύ των αποτελεσμάτων της κριτικής και του αντικείμενου της: ως εάν η πραγματική ουσία της αισθητικής του Adorno να έχει διαφύγει από τους κριτικούς. Το τελευταίο είναι ένας κίνδυνος για όλες τις επί μέρους κριτικές π.χ. εκείνες που παραμένουν διαχωρισμένες από το αντικείμενό τους. Ο κίνδυνος θα ήταν δυνατόν να αποφευχθεί στην περίπτωση της αισθητικής του Adorno εάν κάποιος κατόρθωνε να θέσει σε κίνηση τις κεντρικές κατηγορίες από το εσωτερικό προς τα έξω, λυτρώνοντάς τις έτσι από τη διαλεκτική τους ακαμψία. Η προϋπόθεση γι' αυτό θα ήταν ένας τονισμός μάλλον παρά ένας μετριασμός της κριτικής. Σ' αυτό το δοκίμιο που ακολουθεί θα προσπαθήσω να κάνω ένα θετικό βήμα προς αυτή την κατεύθυνση.

I

Η «ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ» των Adorno και Horkheimer παραμένει ένα κείμενο κλειδί για την κατανόηση της αισθητικής του Adorno. Η διαλεκτική της υποκειμενοποίησης και της πραγματοποίησης αναπτύχθηκε σ' αυτό, και η διαλεκτική της αισθητικής φαινομενικότητας τουλάχιστον προεξοφλείται. Η αμοιβαία συνύφανση αυτών των

3. Βλέπε Baumeister and Kulenkampff «Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik Zu Adornos Ästhetische Theorie», *Neue Hefte für Philosophie*, vo 5 (1973). R. Bubner, «Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Haupt-

motiv der Philosophie Adornos», στο B. Lindner και W.M. Lüdke, *Materialien zur Ästhetischen Theorie T.W. Adornos Konstruktion der Moderne* (Φραγκφούρτη 1959).

δύο διαλεκτικών είναι η κινούσα αρχή της «Αισθητικής Θεωρίας».

Ο εξαιρετικός χαρακτήρας της «Διαλεκτικής του Διαφωτισμού» δεν έγκειται μόνο στη λογοτεχνική της πυκνότητα — πρόζα φωτισμένη από αστραπές — αλλά ακόμη περισσότερο στην άκρως ριφοκίνδυνη απόπειρα των συγγραφέων να συγκολλήσουν δύο ανόμοιες φιλοσοφικές παραδόσεις: μια που οδηγεί από τον Schopenhauer μέσω Nietzsche στον Klages⁴, και μια άλλη που οδηγεί από τον Χέγκελ μέσω του Μαρξ και του Weber στον πρώιμο Λούκατς. Ο Λούκατς είχε ήδη ολοκληρώσει τη βεμπεριανή θεωρία του «εξορθολογισμού» (rationalization) σε μια κριτική της πολιτικής οικονομίας· η «Διαλεκτική του Διαφωτισμού» μπορεί να κατανοηθεί ως μια προσπάθεια να οικειοποιηθούν επιπροσθέτως για τη μαρξιστική θεωρία τη ριζοσπαστική κριτική του πολιτισμού και του λόγου από τον Klages. Τα στάδια της χειραφέτησης από τη μαγική επίκληση της φύσης και τα αντίστοιχα στάδια της ταξικής κυριαρχίας (Μαρξ) είναι λόγω αυτού κατανοημένα ταυτόχρονα ως στάδια στη διαλεκτική της υποκειμενοποίησης και της πραγματοποίησης (Klages). Γι' αυτό η επιστημολογική τριάδα του υποκειμένου, του αντικειμένου και της έννοιας πρέπει να επανερμηνευθεί ως μια σχέση καταπίεσης και κυριαρχίας, όπου το υπόδειγμα της καταπίεσης — δηλαδή το υποκείμενο — γίνεται εντούτοις το καταβεβλημένο θύμα. Η καταπίεση της εσώτερης φύσης με την αναρχική της επιθυμία για ευτυχία, είναι το τίμημα που πληρώνεται για το σχηματισμό ενός ενοποιημένου εαυτού· αυτή η μετατροπή γίνεται απαραίτητη για την αυτοσυντήρηση και για την κυριαρχία της εξωτερικής φύσης. Η ιδέα ότι οι έννοιες είναι «διανοητικά εργαλεία» είναι μια ιδέα που πηγαίνει πίσω όχι απλώς στον Klages, αλλά στο Nietzsche, και ακόμη στο Schopenhauer· αυτή η διατύπωση σημαίνει ότι είναι εργαλεία για την διευθέτηση και την κυριαρχία της πραγματικότητας από ένα υποκείμενο ωθούμενο ουσιαστικά από την επιθυμία της αυτοσυντήρησης. Γι' αυτό το λόγο ακόμη και η τυπική λογική δεν είναι τόσο ένα όργανο της αλήθειας, όσο μάλλον ο συνδέων κρίκος μεταξύ της ενότητας του υποκειμένου — «το σύστημα που παράγει την αρχή του εγώ» (Αρνητική Διαλεκτική) — και της έννοιας που «προτακτοποιεί και αχρωτηριάζει την πραγματικότητα» (Αρνητική Διαλεκτική). Ο Νους υποταγμένος στην αντικειμενοποίηση, στο συγκροτόν σύστημα και λειτουργώντας σύμφωνα με το νόμο της μη αντίφασης, γίνεται στις πηγές του — μέσω της δύναμης του «διαχωρισμού της ζωής σε νου και στο αντικείμενό του» — εργαλειακός λόγος. Αυτό το εργαλειακό πνεύμα, που είναι καθεαυτό ένα τμήμα της ζωντανής φύσης, μπορεί στο τέλος να κατανοεί τον εαυτό του μόνο με τις κατηγορίες της νεκρής φύσης. Ως φορέας της αντικειμενοποίησης, είναι στις πηγές του «λήθη του εαυτού του». Γινόμενο επιλήσμον του εαυτού του, όμως,

4. Ο Axel Honneth έχει επιστήσει την προσοχή μου στη σχέση μεταξύ αρκετών από τις βασικές θέσεις της «Διαλεκτικής του Διαφωτισμού» και της φιλοσοφίας του Ludwig Klages. Βλέπε Honneth, *Der Geist und sein Gegenstand. Anthropologische Berührungspunkte zwischen der Dialektik der Aufklärung und lebensphilosophischen Kritik*,

χειρόγραφο (1983). Για τη σχέση αυτή πρέπει να διαβάσει προπαντός το L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Μόναχο 1960. Για την ευθεία σχέση με το Νίτσε βλέπε J. Habermas, «The Entwinement of Myth and Enlightenment», *New German Critique*, 26, σ. 13-30.

το εργαλειακό πνεύμα αποκαλύπτεται ως ένα καθολικό σύστημα εξαπάτησης, ως το κλειστό σύμπαν του εργαλειακού λόγου.

Σίγουρα, οι Adorno και Horkheimer με ένα σωστό τρόπο από μαρξιστική (και χεγκελιανή) άποψη, μένουν στην πίστη ιδέα ότι το προτσές του πολιτισμού είναι ταυτόχρονα ένα προτσές Διαφωτισμού: «συμφιλίωση», «ευτυχία» ή «χειραφέτηση» μπορούν να κατανοηθούν μόνο ως αποτελέσματά του (Διαλεκτική του Διαφωτισμού). Η οπισθοδρόμηση στο αρχαϊκό βασίλειο των ειδώλων του Klages είναι από αυτή τη σκοπιά αποκλεισμένη ως ένας απατηλός δρόμος προς τη συμφιλίωση. Η συμφιλίωση μπορεί να κατανοηθεί μόνο ως *άρση* του «διαχωρισμού» ανθρώπου και φύσης και κατορθώνεται μόνο στο προτσές της αυτοσυγκρότησης του ανθρώπινου είδους ως μιας ιστορίας εργασίας, θυσίας και αναγέννησης. Κατά συνέπεια το προτσές του Διαφωτισμού μπορεί να υπερβαθεί και να περατωθεί μόνο με τα ίδια του τα μέσα — δηλαδή με τα μέσα του πνεύματος που κατευθύνεται στον έλεγχο της φύσης. Ο διαφωτισμός του άστοχου διαφωτισμού, ο «στοχασμός του υποκειμένου πάνω στην ίδια του τη φυσική προέλευση» είναι δυνατός μόνο με τη βοήθεια των εννοιών. Η προϋπόθεση γι' αυτό είναι η στροφή της έννοιας εναντίον της πραγματοποιούσας τάσης της εννοιακής σχέψης: ο Adorno αναθέτει αυτό το καθήκον στη φιλοσοφία στην «Αρνητική Διαλεκτική»: «πρέπει (η φιλοσοφική σχέψη) να παλέψει δια μέσου της έννοιας να προχωρήσει πέρα από την έννοια».

Στην «Αρνητική Διαλεκτική» ο Adorno προσπάθησε να χαρακτηρίσει την αυτοκατάκτηση της έννοιας ως την ενσωμάτωση μιας «μιμητικής» στιγμής στην εννοιακή σχέψη. Ορθολογικότητα και μίμησις πρέπει να συναντηθούν για να απαλλάξουν την ορθολογικότητα από την ανορθολογικότητά της. Μίμησις είναι το όνομα για εκείνους τους τρόπους συμπεριφοράς που είναι εκφραστικοί, επικοινωνιακοί και επιδεκτικοί μ' ένα αισθαντικό τρόπο. Στην τέχνη οι μιμητικοί τρόποι συμπεριφοράς έχουν διατηρηθεί ως πνευματικοί τέτοιοι κατά τη διάρκεια του πολιτισμού: η τέχνη είναι διανοητικοποιημένη μίμησις, δηλαδή μίμησις που μετασχηματίστηκε και αντικειμενικοποιήθηκε από την ορθολογικότητα. Τέχνη και φιλοσοφία εμφανίζουν έτσι τις δύο σφαίρες στις οποίες ο νους, συνδέοντας την ορθολογική με μια μιμητική στιγμή, διασπά την χρούστα της πραγματοποίησης. Βέβαια αυτό το προτσές της συνύφανσης απαντάται στις δύο περιπτώσεις σε διαφορετικούς πόλους: στην τέχνη, η μιμητική στιγμή παίρνει τη μορφή του πνεύματος, ενώ στη φιλοσοφία το ορθολογικό πνεύμα απαλύνει την ίδια του την οξύτητα επιδιώκοντας να πάρει ένα μιμητικό - συμφιλιωτικό χαρακτήρα. «Συμφιλίωνον πνεύμα» είναι το κοινό μέσο στην τέχνη και στη φιλοσοφία και την ίδια στιγμή συνοφίζει την κοινή τους σχέση με την αλήθεια, το σημείο μηδενισμού τους, την ουτοπία τους. Ακριβώς επειδή η έννοια του εργαλειακού πνεύματος συνεπάγεται όχι απλώς μια γνωστική σχέση, αλλά και μια δομούσα αρχή της σχέσης μεταξύ των ανθρώπινων όντων, καθώς και μεταξύ των ανθρώπινων όντων και της φύσης, το ίδιο και η έννοια του συμφιλίωντος πνεύματος αντιπροσωπεύει όχι απλώς τη «μη βίαιη σύνθεση του διάχυτου» στην ομορφιά της τέχνης, αλλά επίσης αντιπροσωπεύει και τη μη βίαιη ενότητα του διάχυτου σε μια συμφιλιωμένη σχέση με όλα τα ζωντανά πράγματα. Στις γνωστικές μορφές της τέχνης και της φιλοσοφίας αυτή η συμφιλιωμένη σχέση όλων των ζωντανών πραγμάτων προεικονίζεται ως το μη βίαιο γεφύρωμα του χάσματος μεταξύ εποπτείας

και έννοιας, μεταξύ ιδιαίτερου και γενικού, μεταξύ μέρους και όλου. Και μόνο με αυτή τη μορφή του πνεύματος, που προεικονίζει εντός της μια κατάσταση συμφιλίωσης, μπορεί η γνώση να ικανοποιηθεί ολικά· αυτό είναι το νόημα με το οποίο μπορεί να κατανοηθεί η κάτωθι πρόταση από τα «*Minima Moralia*»: «Η γνώση δεν έχει κανένα άλλο φως εκτός από εκείνο που ρίχνει στον κόσμο η λύτρωση»⁵.

Έτσι, και η τέχνη και η φιλοσοφία κατανοημένες από μια ουτοπική προοπτική, σχετίζονται αντιθετικά με τον κόσμο του εργαλειακού λόγου· από εδώ πηγάζει η εκ συγκροτήσεώς τους αρνητικότητα. Ωστόσο, επειδή και η τέχνη και η φιλοσοφία, καθεμιά με το δικό της τρόπο, επιδιώκουν να γεφυρώσουν το χάσμα μεταξύ εποπτείας και έννοιας με ένα μη βίαιο τρόπο, η σχέση της μιας με την άλλη, μια σχέση μεταξύ των δύο αποσπασμάτων ενός μη πραγματοποιημένου πνεύματος, είναι η ίδια επίσης μια σχέση μεταξύ εποπτείας και έννοιας· μια σχέση βέβαια που δεν μπορεί να εγκαθιδρυθεί από την αρθρωμένη ενότητα μιας γνωστικής κρίσης. Η παρουσία του συμφιλιώνοντος πνεύματος μέσα σε ένα ασυμφιλίωτο κόσμο μπορεί να γίνει αντικείμενο σκέψης μόνο απορητικά.

Η απορία είναι αυτή: και οι δύο μορφές γνώσης (εννοιακή και μη εννοιακή) επιθυμούν τη γνώση στην πληρότητά της· αλλά το πραγματικό γεγονός της διάσπασης της γνώσης σε εννοιακή και μη εννοιακή γνώση σημαίνει ότι κάθε μια δεν μπορεί παρά να κατέχει συμπληρωματικά αποσπασματικές μορφές της αλήθειας. Θα ήταν δυνατό να συνδεθούν αυτές οι συμπληρωματικές αποσπασμένες μορφές της αλήθειας ώστε να γίνει η αλήθεια πλήρης και άνευ περικοπών, εάν η διαίρεση η ίδια θα διαλυθεί και η πραγματικότητα θα συμφιλιωθεί. Στο έργο τέχνης η αλήθεια κάνει την εμφάνισή της ως αντικείμενο των αισθήσεων· αυτό εξηγεί την ανωτερότητά της απέναντι στην εννοιακή γνώση. Αλλά ακριβώς επειδή η αλήθεια εμφανίζεται δια μέσου των αισθήσεων στο έργο τέχνης, η αλήθεια παραμένει απρόσιτη στην αισθητική εμπειρία· εφόσον το έργο τέχνης δεν μπορεί να εκφράσει την αλήθεια την οποία διακηρύσσει, η αισθητική εμπειρία δεν γνωρίζει τίνος πράγματος έχει την εμπειρία. Η αλήθεια που αναλάμπει στη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας αν και συνιστά μια συγκεκριμένη παρουσία, εντούτοις διαφεύγει από την κατανόηση. Ο Adorno έχει συγκρίνει τα έργα τέχνης με αινίγματα και με παζλ εικόνες σκοπεύοντας να κάνει σαφή αυτή την ταυτόχρονη σχέση μεταξύ της ύπαρξης και της ερμητικότητας της αλήθειας όπως εμφανίζεται στην αισθητική εμπειρία. Τα έργα τέχνης μοιάζουν με παζλ εικόνες στο μέτρο που «αυτό που αποκρύβουν, όπως το γράμμα στο διήγημα του Ροε, εμφανίζεται και σ' αυτή του την εμφάνιση αποκρύβεται το ίδιο» (Α.Θ.). Θα μπορούσε κάποιος να προσπαθήσει να αδράξει αυτό που δεν μπορεί να αδραχθεί μέσω μιας ερμηνευτικής διείσδυσης στο έργο τέχνης, αλλά τότε αυτό εξαφανίζεται όπως το ουράνιο τόξο για εκείνον που το πλησιάζει πολύ κοντά (Α.Θ.). Οπωσδήποτε, αν το αληθινό περιεχόμενο των έργων τέχνης ήταν κλεισμένο μέσα στη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, θα χανόταν, και η ίδια η αισθητική εμπειρία θα γινόταν μάταιη. Γι' αυτό το λόγο, τα έργα τέχνης είναι εξαρτημένα από τον «ερμηνευτικό λόγο» (Α.Θ.) που επιτρέπει την «παραγωγή του αληθινού τους περιεχομένου»

5. Adorno, *Minima Moralia*, σελ. 241.

μέσω της ερμηνείας, που σκοπεύει εκείνο το πράγμα μέσα σ' αυτά το οποίο κατευθύνεται πέρα από την πρόσκαιρη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας. Για τον Adorno ερμηνεία σημαίνει φιλοσοφική ερμηνεία· η αναγκαιότητα της ερμηνείας, η οποία είναι εμμενής στο έργο τέχνης είναι η ανάγκη που έχει η αισθητική εμπειρία για φιλοσοφική διαύγαση. «Η αυθεντική αισθητική εμπειρία πρέπει να γίνει φιλοσοφία αλλιώς παύει να υπάρχει εντελώς» (Α.Θ.). Η φιλοσοφία, ωστόσο, της οποίας η ουτοπία είναι «να εκθέσει το μη εννοιακό διαμέσου των εννοιών, χωρίς να το κάνει ισοδύναμο με αυτές τις έννοιες» (Α.Δ.) παραμένει περιορισμένη μέσα στο μέσο της εννοιακής γλώσσας⁶, στην οποία η αμεσότητα της αλήθειας της εμφανιζόμενης στην αισθητική εμπειρία δεν μπορεί να αποκατασταθεί. Ακριβώς όπως μια στιγμή τυφλότητας, εμμένει στην αμεσότητα της αισθητικής εποπτείας έτσι και μια στιγμή κενότητας εμμένει στη «μεσολάβηση» της φιλοσοφικής σκέψης· μόνο διαδοχικά μπορούν να προσεγγίσουν και οι δύο μια αλήθεια που καμιά απ' αυτές δεν μπορεί από μόνη της να εκφράσει. «Η αλήθεια κείται φανερωμένη για την εννοιακή γνώση, αλλά παρ' όλα αυτά η εννοιακή γνώση δεν την κατέχει· η γνώση που συνιστά η τέχνη κατέχει την αλήθεια αλλά ως κάτι ασύμμετρο προς αυτή» (Α.Θ.). Στο «Απόσπασμα για τη Μουσική και τη Γλώσσα» ο Adorno περιέγραψε αυτή την αμοιβαία ανεπάρκεια της εννοιακής και της αισθητικής γνώσης με τον ακόλουθο τρόπο: «Η εννοιακή γλώσσα επιθυμεί να εκφράσει το απόλυτο με ένα μεσολαβημένο τρόπο, και το απόλυτο της διαφεύγει σε κάθε προσπάθεια, αφήνοντας κάθε προσπάθεια πίσω στο πεπερασμένο της. Η μουσική αγγίζει το απόλυτο ευθέως, αλλά την ίδια στιγμή που το κάνει το απόλυτο είναι κρυμμένο, ακριβώς όπως το πολύ ισχυρό φως μπορεί να τυφλώσει το μάτι και να το εμποδίσει να δει ό,τι έχει καταστεί ορατό»⁷. Η γλώσσα της μουσικής και η εννοιακή γλώσσα εμφανίζονται ως τα δύο αποκομμένα ημίση της «αληθινής γλώσσας», μια γλώσσα στην οποία «το ίδιο το περιεχόμενο θα μπορούσε να καταστεί έκδηλο» καθώς το τοποθετεί ο Adorno⁸. Η ενυπάρχουσα ιδέα μιας τέλει γλώσσας είναι «το σχήμα του θείου ονόματος»⁹. Η απορητική σχέση τέχνης και φιλοσοφίας υποκρύπτει μια θεολογική προοπτική: τέχνη και φιλοσοφία συνδυάζονται στη μορφή μιας αρνητικής θεολογίας.

II

Η ΑΝΤΙΘΕΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΟΜΟΡΦΙΑΣ με τον κόσμο του εργαλειακού πνεύματος — π.χ. με την εμπειρική πραγματικότητα — προκύπτει από μια ουτοπική αντίληψη για την τέχνη. Αυτό εξηγεί την αντορνική αντιστροφή της θεωρίας της μίμησης: η τέχνη δεν μιμείται την πραγματικότητα αλλά μάλλον εκείνη την όψη της πραγματικότητας που δείχνει πέρα από την πραγματικότητα, όπως η φυσική ομορφιά. Στη φυσική ομορφιά ο Adorno βλέπει το κρυπτογράφημα μιας φύσης που ακόμη δεν υπάρ-

6. Adorno, *Gesammelte Schriften*, τ. 16, σελ. 254.

7. Ο.π.

8. Ο.π., σελ. 252.

9. Ο.π.

χει, και που είναι η εικόνα μιας συμφιλιωμένης φύσης, μιας φύσης που εξαιτίας αυτού πηγαίνει πέραν του διαχωρισμού της ζωής σε νου και αντικείμενο, και η οποία έχει υπερβεί αυτή τη διαίρεση επανασυμφιλιωόμενη με τον εαυτό της: μια φύση που πρέπει κανείς να τη στοχαστεί ως τη μη βίαιη ενοποίηση του πολυειδούς, διατηρώντας αμείωτη την ιδιαιτερότητα κάθε ατομικής οντότητας. Έτσι το έργο τέχνης, ως μίμηση της φυσικής ομορφιάς, γίνεται η εικόνα μιας φύσης που έχει βρει τη φωνή της, που έχει απελευθερωθεί από την επιβλημένη σιωπή, που έχει λυτρωθεί από το διαχωρισμό· και που επί πλέον είναι η εικόνα μιας συμφιλιωμένης ανθρωπότητας. Η ριζοσπαστική φύση της αντίθεσης μεταξύ του εργαλειακού πνεύματος και του αισθητικά συμφιλιωμένου πνεύματος ερμηνεύει το γεγονός ότι η ουτοπία της συμφιλίωσης αναφέρεται στη φύση ως όλον: και το εργαλειακό πνεύμα και το συμφιλιώον πνεύμα, σηματοδοτούν μια τάξη της ζωντανής φύσης ως όλου.

Αυτή η σχέση μεταξύ της αρνητικότητας και του ουτοπικού περιεχομένου της ομορφιάς της τέχνης προκύπτει επίσης από το βασικό κατηγορικό σκελετό της αισθητικής του Adorno, που συνίσταται στις εσωτερικά συσχετισμένες κατηγορίες της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλίωσης. Αλλά όπως η αλληλοσυσχέτιση τέχνης και φιλοσοφίας μεταστρέφεται προς μια απορητική προοπτική, έτσι και η σχέση αλήθειας, φαινομενικότητας και συμφιλίωσης στην καλλιτεχνική ομορφιά βρίσκεται να είναι αντινομική. Αυτή είναι η διαλεκτική της αισθητικής φαινομενικότητας.

Ίχνη της διαλεκτικής της αισθητικής φαινομενικότητας βρίσκονται ήδη πρώιμα στη «Διαλεκτική του Διαφωτισμού». Ο διαχωρισμός της καλλιτεχνικής ομορφιάς από την πράξη της ζωής (Lebenspraxis) εμφανίζεται εκεί κάτω από μια διττή προοπτική: πρώτα ως έκπτωση του ωραίου σε απλή φαινομενικότητα (όπως απεικονίζεται μέσα στο «επεισόδιο των σειρήνων»), κατόπιν ως διαχωρισμός του ωραίου από τις μαγικές σχέσεις μέσων-σκοπών, και λόγω αυτού ως χειραφέτησή του σε ένα όργανο της γνώσης. Η αλήθεια και η αναλήθεια του ωραίου είναι αξεδιάλυτα συνδεδεμένες. Τώρα για να συλλάβουμε τη διαλεκτική της φαινομενικότητας όπως αναπτύσσεται στον Adorno, πάνω απ' όλα στην «Αισθητική Θεωρία», πρέπει να ορίσουμε την έννοια της αισθητικής αλήθειας στον Adorno. Θα μπορούσαμε να εκφράσουμε τη θεμελιώδη σκέψη ως εξής: αυτό που η τέχνη κάνει φανερό δεν είναι το ίδιο το φως της λύτρωσης αλλά η πραγματικότητα στο φως της λύτρωσης. Η αισθητική αλήθεια είναι συγκεκριμένη, η αισθητική αλήθεια είναι πλουραλιστική — δεμένη με το συγκεκριμένο των ατομικών έργων τέχνης. Με άλλα λόγια: είναι μια αλήθεια που μπορεί να εκδηλωθεί μόνο κάθε μια συγκεκριμένη στιγμή σε μια ιδιαίτερη μορφή. Κάθε έργο τέχνης είναι ένας μοναδικός καθρέφτης της πραγματικότητας, όπως μια μονάδα του Leibniz. Το περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης, ως μία ιδιαίτερη μορφή αλήθειας, εξαρτάται από το κατά πόσον η πραγματικότητα είναι παραποιημένη ή όχι, πράγμα που σημαίνει κατά πόσον η πραγματικότητα εμφανίζεται ή όχι στο έργο τέχνης όπως είναι πραγματικά. Εάν κανείς επιθυμούσε να διαχωρίσει αναλυτικά ότι ο Adorno σκέπτεται διαλεκτικά συσχετισμένο θα μπορούσε να διακρίνει την αλήθεια, ως την αισθητική ορθότητα ή εγκυρότητα από την αλήθεια₂ ως την αναπαραστατική αλήθεια. Έτσι, η ενότητα αυτών των δύο στιγμών, σημαίνει ότι η τέχνη τότε μόνο μπορεί να είναι γνώση της πραγματικότητας

(αλήθεια₂) όταν πραγματώνει την αξία της αισθητικής σύνθεσης (αλήθεια₁), και από την άλλη πλευρά, ότι η αισθητική σύνθεση (αλήθεια₁) μπορεί τότε μόνο να πραγματοποιηθεί όταν μέσω αυτής έρχεται στο φως η πραγματικότητα (αλήθεια₂). Οπωσδήποτε η τέχνη — ως σφαίρα της καθαρής συμφιλίωσης — είναι από την ίδια τη βαθειά της αλήθεια το «Άλλο», η άρνηση της μη συμφιλιωμένης πραγματικότητας. Λόγω αυτού μπορεί να είναι αληθινή μόνο με την έννοια ότι παραμένει πιστή προς την πραγματικότητα στην έκταση που κάνει την πραγματικότητα να εμφανίζεται ως ασυμφιλίωτη, ανταγωνιστική και αποσπασματική. Αλλά μπορεί να το κάνει αυτό μόνο εμφανίζοντας την πραγματικότητα κάτω από το φως της συμφιλίωσης μέσω της μη βίαιης αισθητικής σύνθεσης αυτού που είναι διάχυτο — μιας σύνθεσης που δημιουργεί την εμφάνιση της συμφιλίωσης. Αυτό σημαίνει, ωστόσο, ότι μια αντινομία μεταφέρεται μέσα στο βαθύ περιεχόμενο της αισθητικής σύνθεσης: εξ ορισμού η αισθητική σύνθεση μπορεί να επιτευχθεί μόνο στρεφόμενη εναντίον του εαυτού της και θέτοντας την ίδια της τη μείζονα αρχή υπό ερώτηση — πρέπει να το κάνει επιδιώκοντας την αλήθεια που δεν μπορεί να εξαιρεθεί από αυτή την αρχή. «Η τέχνη είναι αληθινή στην έκταση που η ίδια η τέχνη και ό,τι μιλά μέσω αυτής είναι παράφωνο και ασυμφιλίωτο· αλλά εγκαθιδρύει αυτή την αλήθεια όταν συνθέτει το ασύμφωνο, γιατί μόνο χάρις σ' αυτή τη σύνθεση μπορεί να ορίσει το τελευταίο στην ασυμφιλίωτη κατάστασή του. Παράδοξα η τέχνη πρέπει να επιβεβαιώνει ό,τι είναι ασυμφιλίωτο και εντούτοις να τείνει προς τη συμφιλίωσή του...» (Α.Θ.).

Η αντινομική δομή της τέχνης εμπεριέχεται ήδη από τις απαρχές της μέσα στον ιστορικό διαχωρισμό εικόνας και συμβόλου, μη εννοιακής και εννοιακής σύνθεσης και συνεχίζεται ακόμη και όταν φθάνει στην αυτοσυνειδηση με τη μοντέρνα τέχνη, κάτω από τις συνθήκες μιας πλήρως αναπτυγμένης ορθολογικότητας. Η τέχνη πρέπει από την ίδια τη βαθειά της σημασία, να στραφεί ενάντια στην ίδια της την αρχή, πρέπει να εξεγερθεί ενάντια στην αισθητική φαινομενικότητα.

Έχω πει ότι η αμοιβαία διείσδυση αυτών των δύο διαλεκτικών — η διαλεκτική της υποκειμενοποίησης και πραγματοποίησης, και η διαλεκτική της αισθητικής φαινομενικότητας — είναι η κινούσα αρχή της αισθητικής του Adorno. Εκείνο που πρέπει να κατανοηθεί λεπτομερώς είναι το πώς οι αντινομίες και οι απορίες της μοντέρνας τέχνης ξεπερνώνται από την ανάμιξη αυτών των δύο διαλεκτικών στην αναδόμηση που προτείνει ο Adorno: είναι η αμφιθυμία της αρχής της δόμησης, οι απορίες της ανοιχτής μορφής, η αντινομία της νομιναλιστικής αρχής. Πρέπει να θυμηθούμε ότι για τον Adorno, η διαλεκτική υποκειμενοποίησης - πραγματοποίησης, ως ένας διαλεκτικός αστερισμός, είναι εγγεγραμμένη μέσα στην ίδια την έννοια της υποκειμενοποίησης: αυτή η έννοια από τη μια μαρτυρά μια ισχυροποίηση του υποκειμένου αντιμέτωπου με τις ορμές της εσωτερικής και τους καταναγκασμούς της εξωτερικής φύσης καθώς επίσης και αντιμέτωπου με τη δύναμη της αντικειμενικά εμπεδωμένης σημασίας· πράγμα που σημαίνει την υποκειμενική συγκρότηση αντιμέτωπη με τους ημι-φυσικούς κοινωνικούς κανόνες, νόμους και συμβάσεις. Η ίδια έννοια από την άλλη μεριά, απεικονίζει το τίμημα με το οποίο μόνο μπορούν αυτές οι πρόοδοι της χειραφέτησης να ευδοκιμήσουν: μια ανάπτυξη του «υποκειμένου», δηλαδή της εργαλειακής ορθολογικότητας, της προοδευτικής

πραγμοποίησης και που ολοκληρώνεται στην αυτοκαταστροφή (του υποκειμένου). Ο Adorno κατόπιν προσπαθεί να αποδείξει ότι ακόμη η χειραφέτηση της αισθητικής υποκειμενικότητας, στην οποία μια αποδέσμευση της τέχνης, μια αισθητική «σφαίρα της ελευθερίας», φαίνεται να είναι προσδοκώμενη, υπερφαλαγγίζεται από αυτή τη διαλεκτική. Όπως ο ίδιος το περιγράφει, η πραγμοποίηση διαρρέει μέσα στους πόρους της μοντέρνας τέχνης από όλες τις πλευρές: από την κοινωνία της οποίας η τεχνική ορθολογικότητα επιβάλλεται πάνω στις μεθόδους της αισθητικής κατασκευής (το σταθερό παράδειγμα του Adorno είναι ο εκφυλισμός της δωδεκάφθογγης αρχής απλώς σε μια μέθοδο μουσικής σύνθεσης)· από τα εξασθενημένα υποκείμενα που θεωρούν τους εαυτούς τους ανάξιους για τη δυναμικότητα ελευθερίας που περικλείει η τέχνη· και τελικά από το ίδιο το αισθητικό υλικό, η ανάπτυξη του οποίου κάνει την ατομικοποίηση της γλώσσας να μεταστρέφεται σε αποδιάρθρωση. Αλλά αυτές οι τάσεις προς την αισθητική παρακμή που εισχωρούν στην τέχνη από το εξωτερικό και από το «υπόστρωμα» της τέχνης μορφοποιούνται μέσω της τάσης προς την ενδο-αισθητική καταστροφή της αισθητικής σημασίας: η τέχνη πρέπει για χάρη της ίδιας της της αλήθειας να στραφεί ενάντια στην αρχή της αισθητικής σύνθεσης: «η άρνηση της σύνθεσης γίνεται η διοργανώτρια αρχή της» (Α.Θ.). Αυτή η παράδοση διατύπωση σημαίνει ότι η τέχνη μπορεί να επιβιώσει ως αυθεντική μόνο εάν επιτύχει την άρθρωση της άρνησης της σύνθεσης ως αισθητικής σημασίας και την πραγμάτωση της αισθητικής σύνθεσης δια μέσου της ίδιας της της άρνησης. Το μοντέρνο έργο τέχνης πρέπει με μια και την ίδια κίνηση, να παράγει όσο και να αρνείται την αισθητική σημασία, ισορροπώντας το ίδιο πάνω στην κόψη του ξυραφιού ανάμεσα στην καταφατική φαινομενικότητα και την χωρίς αυταπάτες αντι-τέχνη.

Ό,τι ο Adorno λέει γύρω από την προχωρημένη μοντέρνα μουσική στο τέλος του κεφαλαίου για τον Schönberg της «Φιλοσοφίας της Νέας Μουσικής» παραπέμπει απόλυτα στην αυθεντική μοντέρνα τέχνη ως ολότητα: «Έχει σηκώσει όλη τη σκοτεινιά και την ενοχή του κόσμου πάνω στους ώμους της. Όλη η ευτυχία της συνίσταται στην αναγνώριση της δυστυχίας της· όλη η ομορφιά της συνίσταται στην άρνηση στον εαυτό της τη φαινομενικότητα της ομορφιάς». Η αντινομία της μοντέρνας τέχνης, ωστόσο, εκφράζεται στο γεγονός ότι δεν έχουμε πλέον μια γενική ιδέα που θα μας βοηθούσε να κατανοήσουμε εκείνη την αξιολογούσα ενέργεια, για την οποία έχω ήδη κάνει λόγο, ως επιτυχία: αυτή η ενέργεια είναι με την αυστηρή σημασία της λέξης αδύνατη. Γιατί όπου ακόμη η τέχνη ευδοχιμεί στην άρνηση της σημασίας με ένα αισθητικά πλήρη νοήματος τρόπο — το έργο του Μπέκετ στη λογοτεχνία είναι το μείζον παράδειγμα ενός τέτοιου επιτεύγματος για τον Adorno — είναι προφανές ότι ακόμη και η τέχνη που επιβιώνει, δηλαδή, η τέχνη που έχει πάρει στους ώμους της τη σκοτεινιά και την ενοχή του κόσμου, δεν διαφεύγει από την αντινομία. Τα αληθινά μέσα με τα οποία παραμένει τέχνη γίνονται ταυτόχρονα ο όρος της ίδιας της της αναλήθειας. Η αισθητική επιτυχία, που είναι η αλήθεια και η αυθεντικότητα της τέχνης, δεν μπορεί να διαχωριστεί από ένα υπόλοιπο αισθητικής φαινομενικότητας, δηλαδή αναλήθειας. «Η τέχνη σε τελευταία ανάλυση είναι φαινομενικότητα, από την άποψη δηλαδή ότι δεν μπορεί να αποφύγει τον υπαινιγμό της σημασίας μέσα στην έλλειψη νοήματος» (Α.Θ.). Η τέχνη, ωστόσο,

πρέπει για χάρη της ελπίδας της συμφιλίωσης να πάρει την ενοχή πάνω στους ώμους της· αυτό είναι ό,τι ο Adorno εννοεί με τη διατύπωση «λύτρωση της φαινομενικότητας».

III

Ο BENJAMIN ΣΤΙΣ «ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ» έχει υποστηρίξει την άποψη ότι «η κούκλα που λέγεται ιστορικός υλισμός πρέπει να πάρει τη θεολογία στην υπηρεσία της»¹⁰. Η φιλοσοφία του Adorno μπορεί να κατανοηθεί ως μια προσπάθεια να εκπληρωθεί αυτή η επιθυμία. Ωστόσο, ένα ρήγμα μεταξύ των μεσσιανικών-ουτοπικών και των υλιστικών θεμάτων στη σκέψη του Adorno δεν μπορεί να παραβλεφθεί· το ίδιο ρήγμα, ακόμη περισσότερο εμφανίζεται πάλι στα υλιστικά στοιχεία της θεωρίας του ως ρήγμα μεταξύ ιστορικού υλισμού και ουτοπικής αισθησιοκρατίας. Από αυτή την άποψη η αισθητική του Adorno βρίσκεται σε πολλά σημεία πλησιέστερα σε ένα σοπενχαουερισμό ερμηνευμένο από μια εσχατολογική και αισθησιοκρατική σκοπιά παρά σε ένα θεολογικά διαφωτισμένο μαρξισμό. Το φως της λύτρωσης το οποίο σύμφωνα με τον Adorno, ρίχνεται πάνω στην πραγματικότητα διαμέσου της τέχνης, δεν είναι μόνο εξωτερικό ως προς τον κόσμο, αλλά για να το εκφράσουμε σε σοπενχαουερικούς όρους, έρχεται από ένα κόσμο πέρα από το χώρο, το χρόνο, την αιτιότητα και την εξατομίκευση. Την ίδια στιγμή ο Adorno προσκολλάται σε μια αισθησιοκρατική παράσταση της ευτυχίας ως την επιτομή της αισθησιακής εκπλήρωσης. Η περιπλοκή της θεολογικής θεματικής με την αισθησιοκρατική υποδεικνύει μια ουτοπική προοπτική στην οποία η ελπίδα της λύτρωσης θερμαίνει με ελπίδες τον εαυτό της όσον αφορά τη σφοδρή επιθυμία ενός χαμένου παραδείσου. Με κάποια έννοια θα μπορούσε κάποιος να πει ότι ο Adorno αφιέρωσε όλη τη διανοητική του ενεργητικότητα με σκοπό να ξαναγίνει δυνατό αυτό το όνειρο της συμφιλίωσης — αν όχι ως μια φιλοσοφική κατηγορία, τουλάχιστον ως μια φιλοσοφική ιδέα που θα μπορούσε να περιέχει όλες τις αλήθειες εντός της. Μόνο σ' αυτή τη συνάφεια θα μπορούσε για τον Adorno, να γίνει η αισθητική σύνθεση η προεικόνιση μιας συμφιλιωμένης σχέσης μεταξύ των ανθρώπων, των πραγμάτων και των πλασμάτων της φύσης.

Η εσχατολογική-αισθησιοκρατική ουτοπία επιτρέπει ώστε το χάσμα μεταξύ της ιστορικής πραγματικότητας και της κατάστασης της συμφιλίωσης να γίνει τόσο βαθύ που το γεφύρωμά του να μη μπορεί πλέον να θεωρηθεί ως πραγματικός σκοπός της ανθρώπινης πράξης. Το ρήγμα γίνεται, όπως το τοποθετεί ο Adorno, «μια άβυσσος ανάμεσα στην πράξη και την ευτυχία» (Α.Θ.). Έννοιες δεν είναι πλέον δυνατές σε ό,τι θα μπορούσαμε να σκεφθούμε για την κατάσταση της συμφιλίωσης· η ιδέα της συμφιλίωσης εμφανίζεται μόνο *ex negativo* (ex του αρνητικού) στον ορίζοντα της τέχνης και της φιλοσοφίας — πιο απτή όταν «στο συγκινησιακό σοκ της αισθητικής εμπειρίας», «το πρόσωπο κρυφοκοιτάζει πάνω από τους τοίχους της φυλακής που μέσα της βρίσκε-

10. W. Benjamin, *Illuminations*, σελ. 253.

ται» (Α.Θ.). Έτσι η αισθητική εμπειρία είναι για τον Adorno όπως και για τον Schopenhauer μάλλον μια εκστατική εμπειρία παρά μια αληθινή ουτοπία· η ευτυχία που υπόσχεται δεν είναι του κόσμου τούτου.

Από την άλλη μεριά το απέραντο του χάσματος μεταξύ πραγματικότητας και ουτοπίας σημαίνει ότι η πραγματικότητα, πρωταρχικός όρος για κάθε εμπειρία — υπερβατικός — περιορίζεται στην αρνητικότητα. Εάν ο μόνος δυνατός τρόπος για να κατακτήσουμε μια πρόσβαση στην αλήθεια είναι να δούμε τον κόσμο ως «ενδεή και παραμορφωμένο όπως μια μέρα θα σταθεί διαυγασμένος στο μεσσιανικό φως»¹¹, τότε ο δολοφονικός χαρακτήρας της πορείας του κόσμου είναι ήδη επικυρωμένος, προτού η εμπειρία μας γι' αυτό τον κόσμο μπορέσει να μας οδηγήσει στην απελπισία. Το γεγονός ότι η αναγκαιότητα μιας τέτοιας απελπισίας είναι κατασκευασμένη πάνω στις βασικές κατηγορίες της φιλοσοφίας του Adorno μπορεί να εξηγήσει τον παράδοξο προκαθορισμό του ερωτήματος για την αλήθεια στις ερμηνείες που δίνει ο Adorno για τη μοντέρνα τέχνη.

Δεν μπορεί βεβαίως να παραβλεφθεί ότι μέσα σ' αυτή την ουτοπική - μεσσιανική προοπτική στοιχεία ενός αυθεντικού υλισμού διαφυλάσσουν μια πείσμονα και πλούσια ζωή για τον εαυτό τους. Εδώ μια σχέση με την κοινωνική πράξη συνεχίζεται. Αυτά τα στοιχεία συγκροτούν το προνομιούχο σημείο από το οποίο η θεολογική προοπτική θα μπορούσε να επανερμηνευθεί ακόμη μια φορά: μόνο τότε η «κούκλα που είναι ο ιστορικός υλισμός» θα μπορούσε να θέσει τη θεολογία στην υπηρεσία της. Ό,τι απαιτείται εδώ είναι ένας τύπος κριτικής που θα έθετε το σύστημα των φιλοσοφικών κατηγοριών του Adorno ως όλο σε κίνηση και χάρις σ' αυτό θα επέτρεπε μια υλιστική αποκρυπτογράφηση της αισθητικής του.

Τα βασικά στοιχεία μιας τέτοιας κριτικής του Adorno, όπως εκείνης που εκθέτει το σχίσμα μεταξύ υλιστικών και μεσσιανικών θεμάτων, έχουν αναπτυχθεί από τον Habermas στο βιβλίο του «Θεωρία της επικοινωνιακής δράσης»¹². Το βασικό επιχείρημα του Habermas είναι τόσο απλό όσο και πειστικό: η δι-υποκειμενικότητα της επικοινωνίας είναι τόσο ένα αχέραιο τμήμα της νοητικής σφαίρας συνδεδεμένο με τη γλώσσα όσο και αντικειμενοποίηση της πραγματικότητας στα πλαίσια της εργαλειακής πράξης· παρόμοια μια συμμετρική επικοινωνιακή σχέση μεταξύ υποκειμένου και υποκειμένου είναι τόσο ένα μέρος αυτής της σφαίρας (της νοητικής) όσο είναι μια ασυμμετρική, αποστασιοποιούσα σχέση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου.

Αντίθετα, το παράδειγμα μιας φιλοσοφίας της συνείδησης που πρέπει να εξηγήσει την αποκαλύπτουσα τον κόσμο λειτουργία της γλώσσας στη βάση ενός ασυμμετρικού υποδείγματος της σχέσης υποκείμενο - αντικείμενο της γνώσης και της δράσης, δεν αφήνει χώρο για την επικοινωνιακή στιγμή του νου. Η δεύτερη οδηγείται βίαια σε μια ανεδαφική θέση αντιμετώπιση με τη σφαίρα της εννοιακής σκέψης. Αυτή είναι η περίπτωση του Adorno· το όνομα που δίνει στη σφαίρα της επικοινωνιακής συμπεριφοράς της ξένης προς τη σφαίρα της εννοιακής σκέψης είναι *μίμησης*. Αντίθετα με αυτή, ένας

11. Adorno, *Minima Moralia*, σελ. 247.

Action.

12. J. Habermas, *Theory of Communicative*

στοχασμός πάνω στη βάση του εργαλειακού πνεύματος, από την άποψη της φιλοσοφίας της γλώσσας συνεπάγεται την αναγνώριση μιας «μιμητικής» στιγμής στην εννοιακή σκέψη: μια μιμητική στιγμή αναδύεται στην καθημερινή ζωή ακριβώς όπως στην τέχνη και στη φιλοσοφία. Αυτό το γεγονός πρέπει να μένει κρυμμένο σε μια φιλοσοφία η οποία κατανοεί τη λειτουργία της έννοιας στη βάση της πολικότητας της σχέσης υποκείμενο - αντικείμενο: μια τέτοια φιλοσοφία δεν μπορεί να αντιληφθεί, πίσω από τις αντικειμενικοποιούσες λειτουργίες της γλώσσας, τις επικοινωνιακές δυνατότητες ως συνθήκες της ίδιας τους της δυνατότητας. Γι' αυτό το λόγο μπορεί να κατανοήσει τη μίμηση μόνο ως το «Άλλο» της ορθολογικότητας και τη σύμπτωση μίμησης κι ορθολογικότητας μόνο ως την άρνηση της ιστορικής πραγματικότητας. Για να γίνει κατανοητή η συνεχής ενότητα της μιμητικής και της ορθολογικής στιγμής στη θεμελίωση της γλώσσας απαιτείται μια αλλαγή φιλοσοφικού παραδείγματος: «Ο ορθολογικός πυρήνας σ' αυτές τις μιμητικές ικανότητες μπορεί να αποκαλυφθεί μόνο αν εγκαταλείψουμε το παράδειγμα μιας φιλοσοφίας της συνείδησης, δηλαδή το παράδειγμα της φιλοσοφίας ενός υποκειμένου που αναπαριστά αντικείμενα και έργα επί αυτών, υπέρ του παραδείγματος της φιλοσοφίας της γλώσσας, π.χ. το παράδειγμα της δι-υποκειμενικής κατανόησης και επικοινωνίας· έτσι ώστε να ενσωματώσουμε τη μερική όψη της γνωστικής - εργαλειακής ορθολογικότητας σε μια πιο περιεκτική επικοινωνιακή ορθολογικότητα»¹³.

Εάν ωστόσο, η δι-υποκειμενικότητα της κατανόησης — η επικοινωνιακή δράση — έχει μια τέτοια σημασία συγκρότησης για τη σφαίρα του νου όπως η αντικειμενοποίηση της πραγματικότητας στα πλαίσια της εργαλειακής δράσης, τότε η ουτοπική προοπτική που ο Adorno επιδιώκει να επεξεργασθεί μέσω της ιδέας, που έχει παρθεί από τη φιλοσοφία της συνείδησης, μιας «μη-βίαιης σύνθεσης» εξορίζεται στη σφαίρα του εννοιολογικού λόγου: άφθαρτη δι-υποκειμενικότητα, η μη βίαιη συνύπαρξη του πολυειδούς, που θα μπορούσε να κάνει δυνατή μια ταυτόχρονη συνύπαρξη εγγύτητας και απόστασης, ταυτότητας και διαφοράς των ατομικών όντων· αυτές είναι οι λέξεις κλειδιά μιας ουτοπικής προβολής, τα στοιχεία της οποίας ο εννοιολογικός λόγος εξάγει από τις συνθήκες της ίδιας του της θεμελίωσης στη γλώσσα. Αυτή η ουτοπική προβολή δεν περιγράφει το «Άλλο» του εννοιολογικού λόγου, αλλά την ίδια την ιδέα του για τον εαυτό του. Επειδή αυτή η ουτοπική προβολή παραμένει προσαρτημένη στις προϋποθέσεις της γλώσσας, ότι είναι το θέμα εδώ είναι μια ενδοκοσμική — μ' αυτή την έννοια «υλιστική» — ουτοπία.

Η συνέπεια αυτής της αναγνώρισης μιας επικοινωνιακής στιγμής στην εννοιακή σκέψη είναι ότι η διαλεκτική συσχέτιση υποκειμενοποίησης και πραγματοποίησης ακυρώνεται ως διαλεκτική τέτοια. Ο Habermas το έχει δείξει στη «Θεωρία της Επικοινωνιακής Δράσης». Η επιχειρηματολογία του μπορεί να γίνει διαυγής μέσω μιας σύγκρισης με δύο διατυπώσεις του Adorno. Στην «Αισθητική Θεωρία» ο Adorno μιλάει σε κάποιο σημείο για την «επιστημολογική διαίσθηση ότι η υποκειμενοποίηση και η πραγματοποίηση είναι συσχετισμένες η μία με την άλλη» (Α.Θ.). Αυτή η διατύπωση είναι παραδεδεγ-

μένα διφορούμενη: θα μπορούσε να είναι συμβιβάσιμη με τη θέση του Habermas ότι ο «επικοινωνιακός εξορθολογισμός» από τη μια, και ο «συστημικός εξορθολογισμός» και η φυσική-επιστημονική-τεχνολογική πρόοδος από την άλλη βρίσκονται σε μια συσχετική αντιστοιχία στο μοντέρνο κόσμο. Αυτή η θέση αναφέρεται στην κατηγοριακή διάκριση δύο τύπων εξορθολογισμού και των αμοιβαίων τους δυνατοτήτων δόμησης στο σύγχρονο κόσμο. Ό,τι αφήνεται ανοιχτό από μια τέτοια θέση είναι ο τρόπος με τον οποίο οι δομές της επικοινωνιακής και της εργαλειακής - λειτουργιστικής ορθολογικότητας, που μπορούν να κατανοηθούν εννοιακά ως συσχετισμένες, θα κατανοήσουν συγκεκριμένα τη γενική δομή του γενικού πλαισίου της κοινωνικής ζωής. Αυτό είναι ένα εμπειρικό - ιστορικό ζήτημα· η εξήγηση που δίνει ο Habermas του γιατί οι δομές της επικοινωνίας απειλούνται στη σύγχρονη κοινωνία και γιατί η ορθολογικότητα του συστήματος κυριαρχεί, είναι σε τελευταία ανάλυση, μια μαρξιστική εξήγηση. Αντίθετα, τα δύο επίπεδα της ανάλυσης συμπίπτουν με κάποια έννοια για τον Adorno, όπως δείχνει η δεύτερη διατύπωσή του πάλι από την «Αισθητική Θεωρία». Εκεί ο Adorno λέει ότι τα έργα της υποκειμενικότητας, με τη δύναμη της δικής τους λογικής «κινούνται προς την ίδια τους την εξάλειψη» (Α.Θ.). Αφότου το επικοινωνιακό μερίδιο του υποκειμένου στο πρότυπο της σχέσης υποκειμένο-αντικείμενο έχει γίνει αόρατο, μόνο η τάση προς την πραγματοποίηση παραμένει φανερή μέσω της ισχύος της εννοιακής λογικής ως του συστοίχου του υποκειμένου που ισχυροποιείται. Έτσι ως αποτέλεσμα της αλληλεξάρτησης υποκειμενικότητας και πραγματοποίησης πρέπει να αναδυθεί στον Adorno και Horkheimer μια διαλεκτική υποκειμενοποίησης - πραγματοποίησης. Ωστόσο, ακόμη κι αν στο τέλος οι συνέπειες για την κοινωνική κριτική στα γραπτά του Habermas από τη μια και στα γραπτά των Adorno και Horkheimer από την άλλη δεν ήταν και τόσο πολύ διαφορετικές, ό,τι είναι αποφασιστικό είναι ότι ως αποτέλεσμα των εννοιακών διαφορών, η ίδια η ιστορία (στον Habermas) κερδίζει ένα βαθμό ελευθερίας που είχε χαθεί για τους Adorno και Horkheimer, μέσω της εκλογής τους των βασικών κατηγοριών και χωρίς τις οποίες η ιδέα μιας δυνατότητας για ελευθερία μέσα στο ιστορικό προτσές καθίσταται κενή. Η άμεση συνέπεια για την αισθητική είναι ότι εκείνη η μετάβαση από την «άρνηση της αντικειμενικά εμπεδωμένης σημασίας» προς την «έλλειψη νοήματος» της υστερο-καπιταλιστικής πραγματικότητας δεν μπορεί να προκύψει ως διαλεκτικό συμπέρασμα από την «αδυνατότητα της παραγόμενης από το υποκείμενο σημασίας»· αυτή η λογική απαγωγή είναι ωστόσο κεντρική για την αντορνική κατασκευή της αντινομίας της μοντέρνας τέχνης. Στο πρόβλημα της αισθητικής σημασίας της «ανοιχτής μορφής» που συνδέεται στενά με αυτή την κατασκευή, θα επιστρέψω αργότερα.

IV

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙΤΑΙ ΕΙΝΑΙ το πώς ο αστερισμός των αισθητικών κατηγοριών της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλίωσης μπορεί να τεθεί σε κίνηση όταν αυτές οι κατηγορίες αποκόβονται από τη διαλεκτική σχέση μεταξύ υποκειμενοποι-

ησης και πραγματοποίησης. Όπως έχω υποδείξει, η σημασία αυτών των κατηγοριών δεν μπορεί να διαχωρισθεί για τον Adorno ούτε από την *a priori* πολεμική σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα ούτε από το όραμα μιας λυτρωμένης φύσης. Ακόμη κι αν εγκαταλείψουμε και μόνο μια από αυτές τις προϋποθέσεις, η σχέση μεταξύ αλήθειας, φαινομενικότητας και ουτοπικού περιεχομένου του έργου τέχνης όπως κατασκευάστηκε από τον Adorno θα αρχίσει να αποσυντίθεται. Αυτό μπορεί να διευκρινισθεί με την αναφορά σε τρεις κριτικές προς τον Adorno, στις οποίες τρεις διαφορετικές όψεις του προβλήματος έρχονται στην επιφάνεια:

1) Ο H.R. Jauss¹⁴ έχει προσφύγει, εναντίον του Adorno, στις επικοινωνιακές λειτουργίες της τέχνης. Υπάρχουν επαρκείς λόγοι που αυτές δεν εμφανίζονται στον Adorno: προβλήματα πρόσληψης και επικοινωνίας μπορούν μόνο τότε να αναδυθούν σε σχέση με την τέχνη, αν η μονογραμμική εννοιακή σχέση μεταξύ πραγματικότητας, έργου τέχνης και ουτοπίας, όπως συγκροτήθηκε από τον Adorno, τεθεί υπό αμφισβήτηση. Αντίστροφα όπου αυτό το σχήμα προϋποτίθεται, τα προβλήματα πρόσληψης και επικοινωνίας ανάγονται στο πρόβλημα μιας επαρκούς κατανόησης του ίδιου του φιλοσοφικού συστήματος: όλο αυτό το υλικό είναι η αυθεντική εμπειρία των έργων τέχνης και η εκδίπλωση αυτής της εμπειρίας φιλοσοφικά. Άπαξ και οι επικοινωνιακές λειτουργίες της τέχνης τίθενται σ' ενέργεια, η εννοιακή τριάδα πραγματικότητα - τέχνη - ουτοπία αντικαθίσταται από την τριάδα πραγματικότητα - τέχνη - υποκείμενο πρόσληψης. Αυτή η σχέση δεν μπορεί πλέον να κατανοείται ως μια γραμμική σχέση αλλά μάλλον ως κυκλική. Η τέχνη αποκτά μια λειτουργία στη πράξη της ζωής· η ίδια κατανοείται ως κάτι που επαναδρά στην πραγματικότητα.

2) Ο P. Bürger¹⁵ έχει κριτικάρει τη σχέση μεταξύ των κατηγοριών της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλώσης στον Adorno από μια διαφορετική σκοπιά. Η υπεράσπιση από τον Adorno της αισθητικής φαινομενικότητας ως ενός παραδείγματος συμφιλώσης φαίνεται στον Bürger ως μια επίθεση ενάντια στις προσπάθειες της *avant-garde* να θέσει τη σχέση μεταξύ τέχνης και πράξης της ζωής σε κίνηση¹⁶. Και πράγματι είναι αληθινό ότι η «λύτρωση της φαινομενικότητας» του Adorno κατευθύνεται ενάντια στις τάσεις για νοθευμένη υπέρβαση της τέχνης, που γι' αυτόν ακολουθούν σαν σκιά την ανάπτυξη της σύγχρονης τέχνης στον 20ο αιώνα. Ο Bürger είναι βέβαιο πως δεν παίρνει το αντορνικό σχήμα των αισθητικών κατηγοριών, της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλώσης καθόλου πιο σοβαρά από τον Jauss· αλλιώς θα έπρεπε να λάβει υπόψη τις επιφυλάξεις του Adorno τις αναφερόμενες σε μια νόθα υπέρβαση της τέχνης οι οποίες βασίζονται ακριβώς στην ιδέα μιας αυθεντικής υπέρβασης — π.χ. ως πραγματοποίηση της υπόσχεσης της τέχνης για ευτυχία. Ό,τι είναι ωστόσο σωστό (σ' αυτόν) είναι ότι η ιδέα ενός ιστορικού μετασχηματισμού του αστερισμού τέχνης και πράξης της ζωής στον οποίο ο Bürger διακρίνει τον αληθινό παραγωγικό πυρήνα των προσπαθειών της *avant-garde* προς μια υπέρβαση της τέχνης, είναι πράγ-

14. H.R. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, (Minneapolis 1982) σ. 15ff.

15. P. Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, (Frankfurt am Main, 1983).

16. Ο.π., σ. 66-72 και 128-135.

ματι βαθειά συμβιβάσιμη με το «υπόδειγμα» συμφιλίωσης του Adorno. Γι' αυτό το λόγο ο Bürger ακόμα μια φορά αντικαθιστά το επεξηγητικό σχήμα: πραγματικότητα, τέχνη και συμφιλίωση, με εκείνο της σχέσης: πραγματικότητα - τέχνη - πράξη της ζωής, με το οποίο ομολογουμένως η παραγωγή αισθητικού νόηματος αυτού του σχήματος, ως αντίθετου στην πρόσληψη - αισθητικό νόημα, κυριαρχεί τώρα μ' ένα προβληματικό τρόπο. Αυτό εκφράζεται, όχι λιγότερο στο γεγονός ότι ο Bürger θα ήθελε πλήρως να αποκλείσει την κατηγορία της αισθητικής φαινομενικότητας και να την αντικαταστήσει με την κατηγορία της «ρήξης»¹⁷. Το μόνο μέρος του οικοδομήματος της αισθητικής του Adorno που προσπαθεί να υπερασπίσει είναι η θεμελίωση της αξίωσης της τέχνης για αλήθεια. Είναι βέβαιο ότι η προσπάθεια να κατακτηθεί αυτή η θεμελίωση φαίνεται άσκοπη από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αισθητικής όταν η προσέγγιση στο ουτοπικό μεγαλείο της αισθητικής φαινομενικότητας εμποδίζεται.

3) Σε αντίθεση με τον Bürger, που θέλει να απομακρυνθεί από την κατηγορία της αισθητικής φαινομενικότητας για τον σκοπό της αλήθειας, ο K.H. Bohrer¹⁸, ακολουθώντας τον Νίτσε προσπάθησε να διασώσει την κατηγορία της αισθητικής φαινομενικότητας αποκόπτοντάς την πλήρως από τη συσχέτισή της με την έννοια της αλήθειας: η ιδέα βρίσκεται σε μια χειραφέτηση της αισθητικής φαινομενικότητας έτσι που ακόμη και ο άλλος πόλος του βασικού σχήματος του Adorno, της αλήθειας, φαινομενικότητας και ουτοπίας, να διαλύεται μέσα στην αισθητική φαινομενικότητα: η ουτοπία μεταναστεύει στη στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, της οποίας το «ουτοπικό» στοιχείο χάνει έτσι την αναφορά του σε ένα πραγματικό μέλλον. Ο Bohrer διαλύει σε μια αισθητική προοπτική μια αμφισημία της σκέψης του Αντόρνο, που προκύπτει από την ένταση μεταξύ σοπενχαουερικής και μαρξιστικής αισθητικής: η επαγγελία της τέχνης για ευτυχία διασώζεται στην ίδια την εκστατική στιγμή της αισθητικής εμπειρίας. Ο Bohrer διατηρεί την ιδέα της ανατρεπτικής λειτουργίας της αισθητικής εμπειρίας: για το λόγο αυτό θα μπορούσε κανείς να κατανοήσει ό,τι λέει γύρω από τον «αλληγορικό» ρόλο της μεσαιωνικής - εσχατολογικής εικόνας στον Benjamin και τον Musil ως μια αποφευκτική ερμηνεία του Adorno... «Αυτοί επικαλούνται... με σεβασμό, την αλληγορική δύναμη, που δεν μπορεί να χαθεί, μιας παρελθούσας πολιτιστικό-θρησκευτικής εικόνας για το "σήμερα", που λογικά και ψυχολογικά δεν μπορεί να υπάρξει ως μια πλήρης παρουσία, και η οποία εν τούτοις πρέπει να δραματοποιηθεί ως τέτοια, εάν κανείς δεν θέλει να πέσει λεία στους καταναγκασμούς των πολιτιστικών νορμών και της ιστορίας που έχει ήδη γραφτεί ή εκείνων των ιδεών που δεν είναι πια έγκυρες»¹⁹. Ο Bohrer είναι ο μόνος από τους τρεις προαναφερθέντες συγγραφείς που σταθερά μένει πιστός στην ουτοπική ποιότητα της αισθητικής φαινομενικότητας. Τη συνταιριάζει, ωστόσο, με μια εμφαντική απόρριψη όλων των προσπαθειών κατάργησης των συνόρων μεταξύ ζωής και τέχνης που γίνονται είτε με «πολιτικό-ηθικό», ή «σουρρεαλιστικό-αποδομητικό» ή «ουτοπικό-αισθηματικό» τρόπο²⁰. Ενώ αρνείται κάθε αξίωση αλήθειας της

17. Ο.π., σ. 67.

18. K.H. Bohrer, *Plötzlichkeit Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* (Frankfurt am Main,

1981).

19. Ο.π., σ. 211ff.

20. Ο.π., σ. 95.

τέχνης, συγχρόνως αρνείται την αληθινή μελλοντολογική σημασία του ουτοπικού της στοιχείου. Θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι ο Bohrer κατέχει τον στρατηγικά σπουδαίο ενδιάμεσο χώρο στο οικοδόμημα της αισθητικής του Adorno· τις προσεγγίσεις προς τα άνω και προς τα κάτω, που έχουν γίνει μη βιώσιμες, τις εγκαταλείπει.

Το βασικό ερμηνευτικό σχήμα των αισθητικών κατηγοριών της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλίωσης έχει για τους τρεις αναφερθέντες συγγραφείς, ξεπέσει για διαφορετικούς λόγους για τον καθένα. Αυτό είναι πράγματι μη αντιστρέψιμο εάν πάρει κανείς υπόψη του την πολεμική ουτοπική προοπτική της αισθητικής του Adorno. Σ' αυτό οι τρεις συγγραφείς συμφωνούν. Κάθε ένας διατηρεί ένα απόσπασμα της αισθητικής του Adorno: οι Jauss και Bohrer διατηρούν τον ανατρεπτικό χαρακτήρα της αισθητικής εμπειρίας ως της «άρνησης της αντικειμενικά εμποδωμένης σημασίας» που περιέχεται μέσα σ' αυτήν. Ο Bohrer στέκεται στην ουτοπική λάμψη της αισθητικής φαινομενικότητας. Ο Bürger στην αξίωση αλήθειας της τέχνης. Μου φαίνεται ότι αυτά τα αποσπάσματα της αισθητικής του Adorno μπορούσαν πολύ καλά να παρθούν μαζί ώστε να σχηματίσουν ένα όλο, έτσι ώστε το γραμμικό, μονοδιάστατο εξηγητικό σχήμα των κατηγοριών αλήθεια, φαινομενικότητα και συμφιλίωση να μπορεί να μετασχηματισθεί σε ένα πιο σύνθετο πολυδιάστατο αστερισμό κατηγοριών. Αυτό θα σήμαινε ότι θέτουμε σε κίνηση τις διαλεκτικά ακινητοποιημένες κατηγορίες του Adorno από το εσωτερικό (του σχήματος) προς τα έξω. Θα προσπαθήσω να υποδείξω τι θα μπορούσε να είναι μια τέτοια προσπάθεια, αν και το αποτέλεσμα του πειράματος παραμένει ακόμη μόνο ένα υλικό για εικασία.

V

ΘΑ ΕΞΕΤΑΣΩ ΤΩΡΑ ΤΗΝ ΑΝΑΓΩΓΗ, που κάνει ο Bohrer, της ουτοπικής έννοιας της τέχνης στη στιγμή της αισθητικής φαινομενικότητας. Βλέπω σ' αυτή — μια νόμιμη — διευκρίνιση μιας αμφισημίας που παραμένει άλυτη στον Adorno, τόσο περισσότερο όσο ο Adorno ερμηνεύει την εκστατική στιγμή της αισθητικής εμπειρίας ως μια αληθινή ουτοπία. Ωστόσο, με τον αποφενακισμό της σχέσης μεταξύ φαινομενικότητας και ουτοπίας, η ιδέα της αισθητικής σύνθεσης της δεικνύουσας μια δυνατή μορφή της κοινωνικής σύνθεσης δεν χάνει απλώς τη σημασία της· μάλλον πρέπει να κατανοείται με ένα νέο τρόπο εάν δεχθούμε τη θέση μιας διαλεκτικής σχέσης υποκειμενοποίησης - πραγματοποίησης και με αυτή την πολεμική - ουτοπική υπερφόρτιση της έννοιας της αισθητικής σύνθεσης.

Έχουμε δει ότι ο Adorno κατανόησε την «άρνηση της αντικειμενικά εμποδωμένης σημασίας» ως την επιτομή του χειραφετησιακού δυναμικού της σύγχρονης τέχνης. Με αυτό εννοούσε την επερώτηση εκείνων των παραδοσιακών νορμών, συμβάσεων, αλυσώσεων σημασίας και μορφών ζωής στις οποίες ο Διαφωτισμός ανακάλυψε κάτι το μη στοχασμένο, το μη νομιμοποιήσιμο και το βίαιο. Σε ένα τέτοιο ανασκοπικό στοχασμό, ακόμα και οι τυπικές συμβάσεις και οι αισθητικές νόρμες που προνοούν για την ενότητα και το νόημα στο παραδοσιακό έργο τέχνης εμφανίζονται επίσης ως μη στοχασμένες,

βίαιες αλυσώσεις σημασίας. Εδώ δεν είναι πρόβλημα των ειδικά τυπικών συμβάσεων και των αισθητικών νορμών. Ό,τι εκτίθεται ως προβληματικό είναι μάλλον ένας τύπος ενότητας και καθολικά ισχύουσας σημασίας, ο οποίος στην εποχή της μεγάλης αστικής τέχνης εκπροσωπήθηκε και από την ενότητα του αυτάρκους έργου τέχνης και από την ενότητα του ατομικού εγώ. Ο αισθητικός διαφωτισμός ανακάλυψε και στην ενότητα του παραδοσιακού έργου τέχνης και στην ενότητα του αστικού υποκειμένου κάτι το βίαια επιβεβλημένο, το μη στοχασμένο και αναυθεντικό: π.χ. ένα τύπο ενότητας που είναι δυνατός μόνο με το τίμημα της καταπίεσης και του εξοστρακισμού ανόμοιων, μη ολοκληρώσιμων και καταπιεσμένων πραγμάτων. Το ζήτημα εδώ είναι η «αναυθεντική» ενότητα μιας πλαστής ολότητας σημασίας, ανάλογης με την ολότητα σημασίας που εκπροσωπούσε ένας κόσμος δημιουργημένος από το Θεό. Οι ανοιχτές μορφές της σύγχρονης τέχνης είναι, σύμφωνα με τον Adorno, μια απάντηση της χειραφετημένης αισθητικής συνείδησης σε ο,τιδήποτε είναι αναυθεντικό και βίαιο σε αυτές τις παραδοσιακές ολότητες σημασίας. Οι στιγμές της αναυθεντικότητας και της βίας στη νοηματική σύνθεση αυτής της παράδοσης είναι εκείνες στις οποίες αναφέρεται ο Adorno όταν χαρακτηρίζει τη μοντέρνα τέχνη ως μια «εκδήλωση αντίθεσης στο έργο τέχνης ως σημασιακή ολότητα» και όταν αξιώνει από τη σύγχρονη τέχνη μια αρχή ατομικοποίησης και μια «αυξανόμενη επεξεργασία της λεπτομέρειας».

Αυτές οι αξιώσεις υποθέτουν ότι με τη συγχώνευση εκείνου που είναι αναφομοίωτο, ξένο στο υποκείμενο και άνευ σημασίας στη μοντέρνα τέχνη, απαιτείται από τον καλλιτέχνη ένας αντίστοιχα ανώτερος βαθμός ευέλικτων και εξατομικευμένων μεθόδων οργάνωσης του υλικού. Το «άνοιγμα» ή η «υπέρβαση των ορίων» του έργου τέχνης νοείται ως μια φυσική συνέπεια της αυξάνουσας ικανότητας για αισθητική ολοκλήρωση όλων όσα είναι διαχωρισμένα και διασκορπισμένα. Ο ίδιος ο Adorno είδε ότι μια ενδυνάμωση του υποκειμένου της αισθητικής πράξης είναι προϋπόθεση αυτού του είδους ανοίγματος της τέχνης στην «άρνηση της εμφάνισης του κόσμου». Εξαιτίας αυτού ο Αντόρνο συνδέει τις ανοιχτές μορφές της μοντέρνας τέχνης με μια μορφή υποκειμενικότητας που δεν αντιστοιχεί πλέον στην άκαμπτη ενότητα του αστικού υποκειμένου αλλά μάλλον παρουσιάζει την πιο ευέλικτη οργανωτική μορφή μιας «επικοινωνιακά ρευστής» ταυτότητας του εγώ. Ο Adorno δεν μπορούσε να ωθήσει αυτή τη σκέψη ένα βήμα μακρύτερα γιατί αρνείται στη μοντέρνα κοινωνία ό,τι αποδίδει στη σύγχρονη τέχνη: την ικανότητα του διαφωτισμού να απελευθερώσει ένα δυναμικό «διαστολής των υποκειμενικών ορίων» (G. Schwab) τόσο όσο και ένα δυναμικό πραγματοποίησης. Σε αυτό το σημείο η έκβαση του διαφωτισμού δεν έχει ακόμη αποφασισθεί. Αντίθετα με αυτή την αντίληψη είναι ευλογοφανές να συνδέσουμε τις στοχαστικά απεριόριστες μορφές της μοντέρνας τέχνης με ένα απεριόριστο υποκείμενο, όχι μόνο με μια ιστορική αλλά και με μια λειτουργική έννοια, ειδικά αναφερόμενοι στο υποκείμενο που προσλαμβάνει. Μια τέτοια μελέτη έχει πρόσφατα πραγματοποιηθεί από τον G. Schwab με παραδείγματα από τα έργα της Woolf, του Joyce, του Beckett και του Pynchon²¹. Ο Schwab ισχυρίζεται ότι

21. G. Schwab, *Entgrenzungen und Entgrenzungen mythen. Zur Anthropologie der Subjekti-*

vität in moderne angloamerikanischen Roman, (Konstanz Habilitationsschrift, 1982).

το στοχαστικό άνοιγμα της μορφής της λογοτεχνικής αναπαράστασης παράγει ένα γεμάτο συγκρούσεις δυναμικό ταυτοποίησης και διαφοροποίησης στον αναγνώστη που οδηγεί οριακά σε μια πραγματική επέκταση των ορίων του υποκειμένου. Θα μπορούσε να συμπεράνει κανείς, ότι οι νέες μορφές αισθητικής σύνθεσης στη σύγχρονη τέχνη δείχνουν νέες μορφές ψυχολογικής και κοινωνικής «σύνθεσης». Αυτό είναι το χειραφετησιακό δυναμικό του μοντερνισμού: ένας νέος τύπος «σύνθεσης» εμφανίζεται — με αισθητικές, ψυχολογικές, ηθικές και κοινωνικές διακλαδώσεις — που ενσωματώνει το διάσπαρτο, το ανολοκλήρωτο, το α-νοήτο και το αποκλεισμένο υλικό σε ένα χώρο όπου κυριαρχεί η ελεύθερη επικοινωνία, τόσο στις απεριόριστες μορφές της τέχνης όσο και στις ανοιχτές δομές ενός μη άκαμπτου πια τύπου ατομικοποίησης και εκκοινωνισμού. Βεβαίως μπορούμε να πλησιάσουμε αυτό το συμπέρασμα μόνο εάν δεν πάρουμε πλέον ως πρωταρχικό το «εν εαυτώ» της καλλιτεχνικής μορφής και ως σχήμα της συμφιλίωσης: το έργο τέχνης μόνο ως το μέσο μιας επικοινωνιακής μεσολάβησης μεταξύ υποκειμένων, ως κάτι που παράγεται και προσλαμβάνεται, μπορεί να λειτουργήσει ως καταλύτης αλλαγών στις μορφές της ατομικοποίησης και του εκκοινωνισμού.

Μπορώ τώρα να αποσαφηνίσω γιατί ο Adorno προσφέρει μια τέτοια μονόπλευρη ερμηνεία της «αρνητικότητας» την οποία αποδίδει στη «θρυμματισμένη ενότητα» του μοντέρνου έργου τέχνης: ο Adorno και στη θεωρία του και στην ερμηνεία του της μοντέρνας τέχνης (π.χ. στην έξοχη ερμηνεία του «Τέλους του παιχνιδιού» του Beckett) είδε στα μεγάλα έργα τέχνης μια αύξουσα ανολοκλήρωση τόσο στη σημασία όσο και στο υποκείμενο της κοινωνικής πραγματικότητας, όχι διαφορετικά από τον αντίπαλό του τον Λούκατς, σ' αυτό το σημείο. Ωστόσο το «μονοπάτι της προοδευτικής αρνητικότητας» της τέχνης περιέχει επίσης και την αντίθετη στιγμή· ενύπαρκτη στην άρνηση της «αντικειμενικά εμπεδωμένης σημασίας» υπάρχει μια αυξανόμενη ικανότητα για αισθητική αφομοίωση εκείνου που τώρα, μέσω της αξίας της ενσωμάτωσής του στο έργο τέχνης, δεν καθίσταται πια απλώς αντικείμενο άρνησης, πράγμα που σημαίνει πως δεν αποκλείεται πια από τη σφαίρα της συμβολικής επικοινωνίας.

Αν κάποιος αναγνωρίζει αυτή τη στιγμή, τότε ίσως, η «κίνηση απομάκρυνσης από το έργο τέχνης ως ολότητας σημασίας» ίσως δεν μπορεί πια αυτόματα να ταυτιστεί με την αύξουσα διάλυση της σημασίας στην καπιταλιστική κοινωνία· μια αντίρρηση στην οποία είναι εκτεθειμένος τόσο ο Λούκατς όσο και ο Adorno. Σαφώς, πρέπει να γίνει μια διάκριση μεταξύ αυξανόμενης διάλυσης της σημασίας και του υποκειμένου στην πραγματικότητα — διάκριση στο οριζόντιο επίπεδο του ιστορικού χρόνου, από τη μια, και μεταξύ αισθητικής οικειοποίησης των στρωμάτων της εμπειρίας που είναι ξένα στο υποκείμενο και του σύμπαντος της σημασίας του — και στο κάθετο επίπεδο της ψυχολογικής οργάνωσης από την άλλη. Το ότι η μοντέρνα τέχνη ασχολείται και με τα δύο μου φαίνεται αναμφίβολο· το γεγονός ότι ο Adorno διάλεξε τη δεύτερη στιγμή, δεν συνιστά ωστόσο τύφλωση από την πλευρά του — η ερμηνεία του για την εξπρεσιονιστική περίοδο του Schönberg το αποδεικνύει — αλλά είναι μάλλον η έκφραση μιας φιλοσοφικής προ-απόφασης.

Πάνω στην εξέταση της σχέσης μεταξύ του ανοίγματος του υποκειμένου και των αισθητικών του ορίων, γίνεται σαφές ότι αυτό που ο Adorno αποκαλούσε «αισθητική

σύνθεση» μπορεί τελικά να επανολοκληρωθεί ακόμη περισσότερο μέσω της αληθινής ουτοπίας μιας μη βίαιης επικοινωνίας. Αυτό ωστόσο είναι αλήθεια μόνο εάν κανείς αποδίδει στην τέχνη μια λειτουργία σχετισμένη με μορφές μη αισθητικής επικοινωνίας και με μετασχηματισμούς της υποκειμενικότητας και των κοινωνικών συνθηκών συγχρόνως. Στην έκταση που το έργο τέχνης αναφέρεται σε μια πραγματική συμφιλίωση, δεν είναι η αναυθεντική ενσάρκωση μιας μη υπάρχουσας κατάστασης, αλλά η καταλυτική δυνατότητα ενός προτού που αρχίζει με τη «μετατόπιση της αισθητικής εμπειρίας στη συμβολική ή επικοινωνιακή δράση» (Jauss).

Αν το έργο τέχνης είναι τώρα συσχετισμένο λειτουργικά και όχι ιδεατά με τη «συμφιλίωση», τότε η σχέση μεταξύ τέχνης και φιλοσοφίας πρέπει να κατανοηθεί με ένα νέο τρόπο. Η αισθητική εμπειρία απαιτεί ακόμη φωτισμό μέσω της ερμηνείας και της κριτικής, αλλά δεν απαιτεί πια ένα είδος φιλοσοφικής διαύγασης που τη διδάσκει σε τι συνίσταται η αισθητική φαινομενικότητα καθεαυτή. Για τα έργα τέχνης απαιτείται μάλλον ο φωτισμός των αποτελεσμάτων τους παρά της ενυάρχουσας σ' αυτά τάσης προς μια χειραφέτηση της επικοινωνίας που δεν επιτελείται πια από τις γνωστικές τους λειτουργίες (ως οργάνων φωτισμού), ως μορφές της φιλοσοφικής γνώσης· απαιτείται μάλλον ο φωτισμός της σχέσης των υποκειμένων με τα έργα τέχνης και με τον κόσμο, όπου τα έργα τέχνης παρεμβαίνουν σε μια σύνθετη σχέση στάσεων και αισθημάτων, ερμηνειών και αξιολογικών κρίσεων. Σ' αυτή την παρέμβαση πραγματώνεται, ό,τι θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε γνωστικό χαρακτήρα της τέχνης. Το γεγονός ότι η γνώση την οποία η τέχνη πραγματώνει δεν μπορεί να συλληφθεί με λέξεις δεν οφείλεται σε εννοιακές ελλείψεις, αλλά στο γεγονός ότι ο «διαφωτισμός της συνείδησης» που υπονοείται από τη λέξη «γνώση» περιέχει εδώ σε ίσο μέτρο γνωστικές, συγκινησιακές και ηθικές - πρακτικές όψεις. Η «γνώση» εδώ φανερώνει ένα αποτέλεσμα που βρίσκεται πλησιέστερα σε μια γνώση του πώς παρά σε μια γνώση του τι. Είναι περισσότερο μια δυνατότητα να μιλάμε, να κρίνουμε, να αισθανόμαστε ή να εννοούμε παρά το αποτέλεσμα μιας γνωστικής επιχείρησης.

Μπορούμε τώρα να διαλευκάνουμε την αντορνική έννοια της αλήθειας της τέχνης. Συμφωνώ με τον Koppe ότι τότε μόνο μπορούμε να μιλάμε για την αλήθεια της τέχνης εάν ήδη ξέρουμε τι εννοούμε όταν μιλάμε για την αλήθεια ανεξάρτητα από το περιεχόμενο της έννοιας στην αισθητική.²² Θα ήθελα να πάρω ως σημείο εκκίνησης τους στοχασμούς μου πάνω στη γλωσσική - πραγματική διαφοροποίηση από τον Habermas της καθημερινής έννοιας της αλήθειας· στους όρους του Koppe, αυτό σημαίνει τη διάκριση μεταξύ «αποφαντικής» αλήθειας, τελικής αλήθειας και ηθικο-πρακτικής αλήθειας. Οι τρεις έννοιες της αλήθειας φανερώνουν διαφορετικές διαστάσεις εγχυρότητας του καθημερινού λόγου, που συνιστούν μια προεισαγωγική κατανόηση της αλήθειας την οποία κάθε ομιλητής έχει στη διάθεσή του. Εάν κανείς αρχίσει από αυτό το είδος της διαφοροποιημένης καθημερινής έννοιας της αλήθειας, τότε η έννοια της αλήθειας στην τέχνη φαίνεται να αποχτά μια μυστηριώδη ποιότητα κατ' αρχήν. Αυτό που συμβαίνει, ωστόσο, είναι ότι η τέχνη είναι περικυκλωμένη με ερωτήματα για την αλήθειά

22. F. Koppe, *Grundbegriffe der Ästhetik* (Frankfurt am Main, 1983), σ. 88.

της με ένα εξαιρετικά ιδιόμορφο και σύνθετο τρόπο: όχι μόνο στο ότι αποκαλύπτει, διορθώνει και διευρύνει την εμπειρία μας της πραγματικότητας, αλλά επίσης στο ότι η αισθητική «εγκυρότητα» — η αισθητική «ορθότητα» — αναφέρεται σε προβλήματα αλήθειας, φιλαλήθειας / αυθεντικότητας και ηθικο-πρακτικής ορθότητας με ένα πολύ-πλοκο τρόπο, αν και αυτό δεν σημαίνει ότι μπορεί να εξισωθεί με οποιαδήποτε από αυτές τις τρεις διαστάσεις της αλήθειας ή ακόμη και με όλες μαζί. Φαίνεται λογικό να υποθέσουμε ότι η ιδέα της «αλήθειας της τέχνης» μπορεί να διασωθεί μόνο στους όρους της αλληλεπίδρασης μεταξύ των διαφόρων διαστάσεων της αλήθειας.

Ο ίδιος ο Adorno πάντα τόνιζε με έμφαση την αλληλεξάρτηση των διαφόρων διαστάσεων της αλήθειας στην καλλιτεχνική αλήθεια: αυτό εκφράζεται και στην ιδέα της συσχέτισης της μιμητικής - εκφραστικής στιγμής με μια ορθολογική στιγμή στο έργο τέχνης και στην εννοιολογοποίηση της σχέσης αλήθειας, φαινομενικότητας και συμφιλίωσης. Η ερμηνεία της αλήθειας της τέχνης με όρους εσωτερικής αλληλεπίδρασης των διαφορετικών διαστάσεων της αλήθειας είναι κατ' αρχήν απλώς μια γλωσσική - πραγματική επαναδιατύπωση μιας σκέψης που είναι κεντρική για τον Adorno. Πιο σημαντικό από την ίδια την επαναδιατύπωση ωστόσο είναι, το ζήτημα ως προς τις συνέπειες που προκύπτουν από αυτή. Έχω ήδη υπαινιχθεί μερικές από αυτές τις συνέπειες όταν διέκρινα μεταξύ μιας «λειτουργικής» και μιας «ιδεατής» σχέσης του έργου τέχνης με τη «συμφιλίωση» και κατά συνέπεια έδωσα έμφαση στον πρακτικό χαρακτήρα της αισθητικής γνώσης. Εάν εφαρμόσουμε αυτό στην αρχική μας ανάλυση της έννοιας της αλήθειας της τέχνης στον Adorno, φαίνεται να υπάρχει ένα πρόβλημα διαχωρισμού δύο όψεων που για τον Adorno είναι διαλεκτικά συνδυασμένες: η «αλήθεια₁» (αισθητική εγκυρότητα) και η «αλήθεια₂» (γνωστική αλήθεια). Αυτό δεν υποτίθεται ότι συνεπάγεται πως η αισθητική εγκυρότητα δεν έχει τίποτε να κάνει με την αισθητική αλήθεια: συνεπάγεται μάλλον ότι η αισθητική σύνθεση δεν είναι ως τέτοια μέσο συμφιλίωσης. Διαμέσου της εξιδανίκευσης της σχέσης του έργου τέχνης με τη συμφιλίωση, η δεύτερη γίνεται για τον Adorno η κεντρική στιγμή του αληθινού περιεχομένου της. Γι' αυτό το λόγο ο Adorno μπορεί να κατανοήσει την οικειοποίηση της αλήθειας της τέχνης μόνο με την έννοια ενός μετασχηματισμού της αισθητικής εμπειρίας σε φιλοσοφική ενόραση. Η προσπάθεια να διαλευκάνει το περιεχόμενο αλήθειας που κρύβεται μέσα στο έργο τέχνης δεν είναι για τον Adorno τίποτε άλλο παρά η προσπάθεια να διασωθεί η αλήθεια της τέχνης που αλλιώς θα χανόταν. Ό,τι ωστόσο διασώζεται εδώ, μέσω της εννοιακής άρθρωσης, είναι η πολεμική — ουτοπική έννοια της τέχνης ως τέτοιας — η σχέση της τέχνης με τη συμφιλίωση ως κάτι που είναι γνώσιμο: είναι μια αλήθεια για την τέχνη και όχι το αληθινό περιεχόμενο του επί μέρους έργου τέχνης. Επειδή για τον Adorno τα δύο επίπεδα — το πρώτο μιας ανάλυσης της έννοιας της αλήθειας της τέχνης και το δεύτερο της οικειοποίησης κάθε συγκεκριμένης αλήθειας της τέχνης — συμπίπτουν, οφείλει να κατανοήσει την αισθητική γνώση ως φιλοσοφική ενόραση και την αλήθεια της τέχνης ως φιλοσοφική αλήθεια. Με αυτό τον τρόπο, η αποφαντική διάσταση της αλήθειας της τέχνης γίνεται τελικά κυρίαρχη στον Adorno· η αισθητική του γίνεται αισθητική της αποφαντικής αλήθειας.

Η γλωσσική - υλική ερμηνεία της αλήθειας της τέχνης σε όρους εσωτερικής αλληλε-

πίδρασης μεταξύ των διαφορετικών διαστάσεων της αλήθειας συνεπάγεται σαφώς κάτι περισσότερο από την απλή επαναδιατύπωση των αντορνικών ενοράσεων. Γιατί τώρα μια εννοιακή διάκριση μεταξύ του αληθινού περιεχομένου των έργων της τέχνης και της σχέσης τους με τη συμφιλίωση γίνεται δυνατή· μεταξύ των δύο πόλων της σχέσης της τέχνης με την αλήθεια (που στον Adorno συμφωνούν διαλεκτικά) το υποκείμενο που προσλαμβάνει το έργο τέχνης εισέρχεται τώρα ως διαμεσολάβηση. Μέσω αυτής της εισόδου, όμως, η σημασία της ιδέας του αληθινού περιεχομένου του έργου τέχνης υφίσταται αλλαγή. Σύμφωνα με ό,τι ειπώθηκε προηγούμενα πρέπει λογικά να υποτεθεί ότι η αλήθεια της τέχνης δεν είναι τόσο αλήθεια στην κυριολεκτική έννοια της λέξης, όσο μάλλον θα πρέπει να είναι ένα δυναμικό αλήθειας: το δυναμικό αλήθειας των έργων τέχνης θα πρέπει τότε να θεωρηθεί ως η επιτομή του δυναμικού τους για αποκαλύπτουσα αλήθεια. Είναι βέβαιο ότι αυτό το είδος ερμηνείας της τέχνης ως «επιτομής» των «αποτελεσμάτων αλήθειας», παραμένει μη ικανοποιητικό στο μέτρο που δεν μπορούμε να ορίσουμε τι υπάρχει στα αισθητικά προϊόντα το οποίο τους προσδίδει την ικανότητα να γίνονται φορείς των δυναμικών αλήθειας. Με άλλα λόγια η σχέση μεταξύ αισθητικής εγκυρότητας και αλήθειας της τέχνης μένει ακόμη να διαυγασθεί.

Επειδή κανείς φιλόσοφος από τον Kant ως τον Adorno δεν στάθηκε ικανός να εξηγήσει ικανοποιητικά την πολύπλοκη σχέση μεταξύ ομορφιάς και αλήθειας, οι προσδοκίες μιας γλωσσικής - υλικής αναδόμησης στην περίπτωση αυτής της κεντρικής όψης της αισθητικής του Adorno, δεν φαίνεται να δίνουν περισσότερες ελπίδες. Εντούτοις μου φαίνεται ότι μπορεί να υποδειχθεί μια κατεύθυνση στην οποία μπορούμε να φάξουμε για μια λύση του προβλήματος.

Θα ήθελα να διατυπώσω το πρόβλημα ως ακολούθως: υπάρχει κάτι γύρω από την τέχνη που μας ωθεί να σκεφθούμε ότι τα έργα τέχνης είναι φορείς αξιώσεων αλήθειας· αυτές οι αξιώσεις αλήθειας συνδέονται με την αξίωση για αισθητική εγκυρότητα. Θα περιοριστώ στα ακόλουθα στην αποφαντική αλήθεια και στην αλήθεια ως αυθεντικότητα· δηλαδή στις αξιώσεις της τέχνης για αποφαντική αλήθεια και στις αξιώσεις της τέχνης για αυθεντικότητα.

Εάν κανείς εκκινεί από τον εποπτικό πυρήνα ο οποίος υπόκειται της αποφαντικής έννοιας της καλλιτεχνικής αλήθειας, τότε θα μπορούσε να τον χαρακτηρίσει με μεταφορές του τύπου της «αποκαλύπτουσας» ή του τύπου «να καθιστά ορατή» ή να «δείχνει» την πραγματικότητα. Η ιδέα για αυτές τις μεταφορές βρίσκεται στο ότι η τέχνη «αποκαλύπτει», «κάνει ορατή» ή «δείχνει» την πραγματικότητα με ένα ιδιαίτερα αποτελεσματικό τρόπο. Τέτοιες μεταφορές είναι ενδιαφέρουσες γιατί είναι τόσο αναπόφευκτες όσο και παραπλανητικές. Είναι αναπόφευκτες γιατί η πραγματικότητα μπορεί μόνο να δείχθει και όχι να λεχθεί· παραπλανητικές γιατί εκείνο που δείχνει τον εαυτό του στην περίπτωση της τέχνης δείχνει μόνο τον εαυτό του (γίνεται παρόν στις αισθήσεις) σε ό,τι συνιστά το δείξιμο (στο έργο τέχνης) και όχι σαν η πραγματικότητα να φανερωνόταν καθεαυτή αμεσολάβητη. Εξαιτίας αυτού ό,τι φανερώνεται καθεαυτό στο έργο τέχνης πρέπει να αναγνωρισθεί ως κάτι φανερωνόμενο καθεαυτό πάνω στη βάση μιας οικειότητας που δεν έχει τον χαρακτήρα της εποπτικής αυτο-απόδειξης· όπως για παράδειγμα και ένας καθρέπτης έχει τη δύναμη να μας αποκαλύπτει το «αληθινό» πρόσωπο

των άλλων: μπορούμε να ξέρουμε ότι αυτό είναι το αληθινό τους πρόσωπο μόνο πάνω στη βάση μιας οικειότητας μαζί τους, η οποία παίρνει τη μορφή μιας μη αποκρύψιμης αισθητής παρουσίας μόνο με την εμφάνιση της εικόνας του καθρέφτη. Μπορούμε τώρα να αναγνωρίσουμε την «ουσία» που «εμφανίζεται» στην εμφάνιση μόνο εάν ήδη γνωρίζουμε την ουσία ως κάτι που δεν εμφανίζεται.

Με τη βοήθεια των ρητορικών εικόνων της «εμφάνισης» και της «αυτοκατάδειξης», η σχέση μεταξύ της αισθητικής εγχυρότητας και της δυνατότητας του ωραίου να αποκαλύπτει την πραγματικότητα μπορεί να γίνει σαφέστερη: σε ένα αισθητικό αντικείμενο (τουλάχιστον παραδοσιακά) κάθε λεπτομέρεια είναι αποφασιστική· ακριβώς όπως μια μικρή αλλαγή στα προσωπικά γνωρίσματα μπορεί να προκαλέσει μια αλλαγή σε μια προσωπική έκφραση, έτσι επίσης θα μπορούσε η πραγματικότητα που αποκαλύπτεται καθεαυτή στο αισθητικό αντικείμενο, να γίνει διαφορετική εάν το αισθητό περίγραμμα του αντικειμένου αλλάξει. Διαζευκτικά, θα μπορούσε κανείς να πει ότι ένα αισθητικό αντικείμενο περισσότερο ή λιγότερο κατάλληλα, περισσότερο ή λιγότερο πιστά, περισσότερο ή λιγότερο αυθεντικά, εκδηλώνει αυτό που εμφανίζεται μέσα από αυτό. Είναι βέβαιο ότι η απόφαση ως προς το εάν η πραγματικότητα εκδηλώνεται με ένα κατάλληλο τρόπο δεν μπορεί να είναι εύκολη. Ή μάλλον, όπου οι εποπτικές αξιολογήσεις είναι αμφιλεγόμενες, οι αντίστοιχοι αισθητικοί λόγοι μπορούν να είναι ατελεύτητοι.

Ό,τι είναι το ζητούμενο στον αισθητικό λόγο αυτού του είδους είναι η σωστή κατανόηση, η σωστή αντίληψη για το αισθητικό φαινόμενο. Ένας τέτοιος λόγος οδηγεί προς τα πίσω προς την αισθητική εμπειρία καθεαυτή, ταυτόχρονα διορθώνοντάς τη και επεκτείνοντάς τη. Η αισθητική «εγχυρότητα» πρέπει σε τελευταία ανάλυση να *κατανοηθεί*· και στην έκταση που η αισθητική «εγχυρότητα» σχετίζεται με την πραγματικότητα δεικνυόμενη καθεαυτή, το έργο τέχνης πρέπει να κατανοηθεί ως πραγματικότητα δεικνυόμενη καθεαυτή με το έργο, ως το μέσο αυτού του δείξιματος και η πραγματικότητα πρέπει να αναγνωριστεί όπως δεικνύεται καθεαυτή. Πράγμα που σημαίνει ότι αναγνωρίζεται όχι με τον τρόπο της αλήθειας μιας απόφασης αλλά με τον τρόπο που αναγνωρίζεται ένα πρόσωπο. Σε αντίθεση, ωστόσο, με τον τρόπο που αναγνωρίζουμε ένα πρόσωπο, στην αναγνώριση της πραγματικότητας μέσα στο αισθητικό φαινόμενο (για το οποίο ισχύει σύμφωνα με τον Adorno η διατύπωση «αυτό είναι όπως είναι» ως η φαινομενική εκφραστική χειρονομία του έργου τέχνης), ό,τι πραγματοποιείται αόριστα, μέσω μιας ασαφούς εμπειρίας, και γνωρίζεται υπονοούμενα, ζωντανεύει για πρώτη φορά μέσα στην υποθετικότητα ενός αισθητού φαινομένου. Το προ- και υπο-συνειδητό, που έχει πάντα γίνει παρόν, αν και αφανώς και δυσδιάκριτα, συνδυάζεται στην εκδίπλωση μιας εικόνας, και λόγω αυτού γίνεται «απτό»: ή η ακατανόητη εμπειρία φωτίζεται μέσω της συμπύκνωσης της ίδιας σε έναν τύπο εμπειρίας δευτέρας τάξεως· η εμπειρία γίνεται εμπειρώμενη.

Μέχρι τούδε, έχω βασιστεί σε ένα πλατωνικό υπόδειγμα, στο οποίο η ιδέα του «όντος του εξοικειωμένου με» έχει ένα οντολογικό προβάδισμα απέναντι στην ιδέα της «αναγνώρισης». Ωστόσο η τέχνη προφανώς εργάζεται και στις δύο κατευθύνσεις: η τέχνη επίσης *μετασχηματίζει* την εμπειρία μας για το πράγμα με το οποίο είμαστε εξοικειωμένοι, με αποτέλεσμα αυτό μόνο *ανασκοπικά* να γίνεται το πράγμα που ανα-

γνωρίζεται. Η τέχνη όχι μόνο αποκαλύπτει την πραγματικότητα, αλλά επίσης μας ανοίγει τα μάτια. Αυτό το άνοιγμα των ματιών και των αυτιών, ο μετασχηματισμός της αντίληψης είναι η θεραπεία μιας μερικής τύφλωσης (και κωφότητας), μιας ανικανότητας να κατανοήσουμε και να ζήσουμε την εμπειρία της πραγματικότητας, καθώς μαθαίνουμε να ζούμε την εμπειρία της πραγματικότητας και να την κατανοούμε μέσω της αισθητικής εμπειρίας. Με τη μοντέρνα τέχνη, θα μπορούσε να πει κανείς, αυτή η στιγμή του μετασχηματισμού της αντίληψης διαμέσου της αισθητικής εμπειρίας καθίσταται ολοένα και περισσότερο κυρίαρχη.

Αλλά τώρα πρέπει να σκεφτούμε σε τι έχουν σχετίζονται αυτά με την αισθητική αλήθεια; Πρόδηλα ο πειρασμός να επεκτείνουμε αισθητικά την έννοια της αλήθειας έχει τη ρίζα του στη δύναμη του ωραίου να διανοίγει την πραγματικότητα για μας. Αυτή η δύναμη εκδηλώνεται καθεαυτή σε εκείνα τα αποτελέσματα της τέχνης που είναι σχετικά με την ιδέα της αλήθειας: την ίδια στιγμή η τέχνη μας επιβάλλεται με τη δύναμη της αισθητικής της αξίωσης εγκυρότητας. Κάτω από το φως αυτού που έχει ήδη λεχθεί, μπορούμε τώρα να εξηγήσουμε την έννοια στην οποία η αξίωση αληθείας της τέχνης αντιστοιχεί στο δυναμικό αλήθειας των έργων τέχνης — μια αξίωση αλήθειας που δεν μπορεί να διαχωριστεί από την αξίωση αισθητικής εγκυρότητας. Προφανώς δεν μπορούμε να εξηγήσουμε τι πρέπει να είναι αυτή η αξίωση αλήθειας πάνω στη βάση μιας αποφαντικής έννοιας της αισθητικής αλήθειας. Μπορούμε ωστόσο, να προσπαθήσουμε, όπως ο Seel έχει προτείνει²³, να συλλάβουμε τη σχέση ανάμεσα στην αξίωση αισθητικής εγκυρότητας και την αξίωση αλήθειας, με όρους της δομής του αισθητικού λόγου: στον αισθητικό λόγο το ζήτημα της «αυθεντικότητας» της «παρουσίασης» αναφέρεται ταυτόχρονα στο πρόβλημα της αισθητικής ορθότητας ή εγκυρότητας. Ο αισθητικός λόγος είναι η μεσολαβούσα περίπτωση μεταξύ της αποφαντικής εικόνας από την οποία εκκινήσαμε και των ζητημάτων αισθητικής εγκυρότητας. Γι' αυτό το λόγο, τότε μόνο μπορούμε να συλλάβουμε την αξίωση αλήθειας της τέχνης εάν ξεκινήσουμε από τη σύνθετη αλληλεξάρτηση των διαφορετικών διαστάσεων της αλήθειας στον αισθητικό λόγο: στην περίπτωση της διαμάχης ως προς την αλήθεια ή την πλαστότητα των αισθητικών κατασκευών, που υποτίθεται εντούτοις ότι αμφισβητούνται ως προς την αισθητική τους εγκυρότητα, εκείνοι που παίρνουν μέρος στο διάλογο πρέπει να φέρουν τις δικές τους εμπειρίες. Οι δικές τους εμπειρίες, ωστόσο, μπορούν μόνο να επιστρατευθούν στην αντιπαράθεση και να μετασχηματισθούν σε επιχειρήματα σε κάθε μια από τις τρεις διαστάσεις της αλήθειας ταυτόχρονα, πράγμα που σημαίνει στις τρεις διαστάσεις της αλήθειας, αξιοπιστία/αυθεντικότητα και ηθικο-πρακτική ορθότητα. Έτσι και το δυναμικό αλήθειας και η αξίωση αλήθειας της τέχνης μπορεί να εξηγηθεί μόνο μέσω της έκκλησης στη σύνθετη αλληλεξάρτηση των διαφορετικών διαστάσεων της αλήθειας στη ζωική ιστορική εμπειρία, καθώς επίσης και στο σχηματισμό και το μετασχηματισμό των στάσεων, των τρόπων αντίληψης και ερμηνείας.

Έτσι η «αλήθεια» μπορεί να αποδοθεί στην τέχνη μόνο μεταφορικά. Αλλά αυτή

23. Στη πρόσφατη συμπληρωμένη διατριβή *Die ästhetischen Rationalität. Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der*

η μεταφορική απόδοση της «αλήθειας» στην τέχνη έχει μια βάση στη σχέση μεταξύ αισθητικής εγχυρότητας και του δυναμικού αλήθειας των έργων της τέχνης. Εάν κανείς επιδιώκει να αναπτύξει αυτή τη σχέση, βλέπει ότι μια μεταφορική ανάμειξη των διαστάσεων της αλήθειας στο έργο τέχνης καθαυτό μπορεί να σχετισθεί με την ανάμειξη των διαφορετικών διαστάσεων της αλήθειας με τα αποτελέσματα της τέχνης καθώς επίσης και στον αισθητικό λόγο. Γι' αυτό δεν υπάρχει συμφωνία ότι οι εικόνες του «δειξίματος» και του «να καθιστά ορατό» συνδέονται άμεσα με εκείνες του «ομιλείν» και του «εκφράζειν». Η πραγματικότητα έρχεται στο φως μέσα στην τέχνη, για να παραθέσω τον F. Korre, με ένα «τρόπο συγκινησιακής ύπαρξης»: οι ιδέες του «να κάνει ορατό» και «να δίνει έκφραση σε» είναι χωρίς διέξοδο οριοθετημένες. Όπως κάτι που μιλάει και εκφράζεται, η τέχνη μετασχηματίζει εκείνο του οποίου έχει αόριστα την εμπειρία στην παρουσία ενός αισθητού φαινομένου· κάνοντας την πραγματικότητα ορατή, η τέχνη γίνεται εύγλωττη και εκφραστική. Γι' αυτό το λόγο, θα μπορούσε κανείς να δει την εμμενώς ουτοπική ποιότητα της αισθητικής φαινομενικότητας στην (συντρίβουσα) εμπειρία η οποία μπορεί να αρθρωθεί προφορικά και όπου εκείνο «που βρίσκεται κοντά στο να διαφύγει (από την κατανόηση) μπορεί να αντικειμενικοποιηθεί και να μείνει στη διάρκεια» όπως το εξέφρασε κάποτε ο Adorno²⁴. Στο μέτρο που οι ρητορικές εικόνες του «να λείει» και του «να δίνει έκφραση σε» (το έργο τέχνης) έρχονται στο προσκήνιο, θα επιχειρήσει κανείς να εξηγήσει τι είναι αυθεντικό στο έργο τέχνης όχι με έννοιες της αποφαντικής αλήθειας αλλά με όρους αυθεντικότητας. Σημειώνω αυτή την τάση στον Habermas και σε κάποια έκταση στον Korre. Και οι δύο προσπάθειες ωστόσο, η προσπάθεια που βασίζεται πάνω σε έννοιες της αποφαντικής αλήθειας, και εκείνη που χρησιμοποιεί έννοιες της αλήθειας ως αυθεντικότητας έχουν την κοινή αδυναμία ότι είναι αναγκασμένες να ερμηνεύσουν το έργο τέχνης στην αναλογία ενός ειδικού τύπου ομιλιακού ενεργήματος. Αλλά στο έργο τέχνης ο καλλιτέχνης δεν λείει κάτι κυριολεκτικά· εξαιτίας αυτού ό,τι είναι αυθεντικό σε ένα έργο τέχνης δεν καθορίζεται από το κατά πόσον ήταν αυθεντικός ο καλλιτέχνης ή όχι· ακόμη περισσότερο μπορούμε να μιλάμε για αυθεντικότητα γενικά στο μέτρο που αυτή αποκαλύπτεται στο ίδιο το έργο. Ούτε η αλήθεια ούτε η φιλαλήθεια μπορούν να αποδοθούν *μη μεταφορικά* στο έργο τέχνης — τουλάχιστον αν «αλήθεια» και «φιλαλήθεια» κατανοούνται με την έννοια μιας πραγματιστικά διαφοροποιημένης έννοιας της καθημερινής αλήθειας. Ότι η αλήθεια και η φιλαλήθεια — και ακόμη και η κανονιστική ορθότητα — είναι, αντίθετα, *μεταφορικά* οριοθετημένες η μία από την άλλη στο έργο τέχνης μπορεί να εξηγηθεί μόνο από το γεγονός ότι το έργο τέχνης, ως συμβολικό οικοδόμημα με αξίωση αισθητικής εγχυρότητας, είναι την ίδια στιγμή το αντικείμενο μιας *εμπειρίας* στην οποία οι τρεις διαστάσεις της αλήθειας συνδέονται *μη μεταφορικά*.

Αν η έννοια της αισθητικής αλήθειας αναδομηθεί σύμφωνα με το ανωτέρω σχήμα, τότε ακόμη και καντιανές ενοράσεις μπορούν να συνδυασθούν με μοτίβα μιας αισθητικής της αλήθειας. Σε μια συζήτηση για την αισθητική αλήθεια, ο R. Bubner²⁵ προσπάθη-

24. A.T., σ. 108.

25. R. Bubner, «Über einige Bedingungen

gegenwärtiger Ästhetik», *Neue Hefte für Philosophie*, τ. 5, 1973.

σε να ξεκινήσει από την καντιανή έννοια του ωραίου ενάντια στην ιδέα μιας αισθητικής της αλήθειας. Δεν βρίσκω αυτή τη διάζευξη αναγκαστική: ότι αυτή δεν είναι πράγματι (αναγκαστική) έχει ήδη υπονοηθεί από τη μετάβαση από την αναλυτική του ωραίου στη θεωρία της ομορφιάς της τέχνης στην αισθητική του Kant. Η ιδέα του Kant για τον χαρακτηρισμό της εμπειρίας του ωραίου ως μιας απεριόριστης και ελεύθερης αλληλεπίδρασης της φαντασίας και της κατανόησης είναι μη συμβιβάσιμη με μια αισθητική της αποφαντικής αλήθειας, αφ' ότου το ελεύθερο παιχνίδι των πνευματικών δυνάμεων δεν θεωρείται πως μετατρέπεται σε μια σταθερά καθορισμένη σχέση μεταξύ έννοιας και εποπτείας. Η αληθινή έκταση των πνευματικών δυνάμεων ωστόσο, που προκύπτει από την απολαυστική και ελεύθερη αλληλεπίδραση των φαντασιακών και των διανοητικών - στοχαστικών στιγμών στην αισθητική εμπειρία μπορεί να σχετισθεί με την αλήθεια. Μόνο που κάποιος πρέπει να εφαρμόσει το χαρακτήρα της δυναμικότητας, που περιέχεται στην έννοια «πνευματικές δυνάμεις», στην έννοια της αλήθειας: τότε το αληθινό περιεχόμενο ενός έργου τέχνης θα μπορεί να είναι πραγματικά το δυναμικό αλήθειας του - με την έννοια που εισήγαγα ανωτέρω.

Εάν η αισθητική φαινομενικότητα μπορεί να κατανοηθεί ως η εστία εκείνης της ελεύθερης και απολαυστικής αλληλεπίδρασης των φαντασιακών και διανοητικών - στοχαστικών πνευματικών ικανοτήτων, τότε ακόμη και το ουτοπικό «μεγαλείο της φαινομενικότητας» δεν θα μπορούσε να απογυμνωθεί, σε τελευταία ανάλυση, από αλήθεια και αληθινή ουτοπία. Η εκστατική στιγμή της αισθητικής εμπειρίας, στην οποία το συνεχές του ιστορικού χρόνου εκρήγνυται, μπορεί να κατανοηθεί ως η «απελευθέρωση» των δυνάμεων εκείνων που στη μη αισθητική τους χρήση μπορούν να επανεγκαθιδρύνουν ένα συνεχές μεταξύ τέχνης και πράξης της ζωής. Είναι αυτό ακριβώς που ο Jauss έχει στο μυαλό του όταν αποκαθιστά μια σχέση μεταξύ «αισθητικής απόλαυσης» και της «μεταλλαγής από την αισθητική εμπειρία στη συμβολική ή επικοινωνιακή δράση»²⁶. Ωστόσο, εάν αυτή η μετάβαση από την αισθητική εμπειρία στην επικοινωνιακή δράση δηλώνει ότι το έργο τέχνης δεσμεύεται με ερωτήματα για την αλήθεια, τότε η χειραφέτηση από τη φαινομενικότητα ποτέ να μη μπορεί να είναι πλήρης. Αυτή (η φαινομενικότητα) επικοινωνεί μυστικά — αν και όχι αρκετά με τον τρόπο που αξιούσε ο Adorno — με την αλήθεια και τη συμφιλίωση.

VI

ΠΡΟΣΠΑΘΕΣΑ ΝΑ ΥΠΑΙΝΙΧΘΩ ΜΙΑ ΕΝΝΟΙΑ στην οποία η εννοιακή αλληλεξάρτηση μεταξύ των αντορνικών κατηγοριών της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλίωσης έπρεπε να μετασχηματισθεί σε ένα πιο σύνθετο κατηγορικό σχήμα, έτσι που το φιλοσοφικό δυναμικό και τα κριτικά συμπεράσματα της αισθητικής του Adorno θα μπορούσαν να παραμείνουν άθικτα. Εάν κανείς επεκτείνει την έννοια του Adorno για την ορθολογικότητα, τότε η αισθητική του της αλήθειας μπορεί να επεκταθεί «υλικά». Η

26. Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, σ. 19 και 39ff.

συμπερίληψη των υποκειμένων των εχόντων την αισθητική εμπειρία, των υποκειμένων της επικοινωνίας και της δράσης μέσα στο κατηγορικό σχήμα της τέχνης, της πραγματικότητας και της ουτοπίας παράγει ένα αποτέλεσμα του «πολυδιάστατου» σε αντίθεση με τις διαλεκτικές μονοδιάστατες κατασκευές του Adorno. Θα ήταν χρήσιμη η συζήτηση από αυτή τη σκοπιά του προβλήματος της λειτουργικής, της αλεατορικής και της λαϊκής τέχνης — μορφών τέχνης προς τις οποίες ο Adorno ήταν κατά κανόνα αρνητικά διατεθειμένος — όπως επίσης και το πρόβλημα της «διάλυσης (καταστροφής) της έννοιας του έργου τέχνης» που έχει τόσο συχνά συζητηθεί πρόσφατα. Νομίζω ότι εδώ επίσης τα κεντρικά επιχειρήματα του Adorno που στις μέρες μας έχουν συχνά κριτικαριστεί ως «παραδοσιακά» (όχι πάντα χωρίς κάποια δικαιολογία) θα έπρεπε να πάρουν μια νέα μορφή. Θα περιοριστώ εδώ σε δύο υποπροβλήματα:

i) στο πρόβλημα των δυνατοτήτων μεταλλαγής στον αστερισμό τέχνης και πράξης της ζωής, με την ειδική έμφαση που του έχει δώσει ο P. Bürger από τη μια και

ii) στο πρόβλημα της αισθητικής εγχυρότητας της λαϊκής τέχνης από την άλλη.

i) Αν κάποιος κατανοεί το προτσές διαφοροποίησης των σφαιρών εγχυρότητας (όπως, έκανα έως τώρα ακολουθώντας τον Habermas) σε επιστήμη/μάθηση, νόμοι/ηθικότητα και τέχνη, στις οποίες τα προβλήματα αντιμετωπίζονται σύμφωνα με μια εσωτερική λογική αντίστοιχη με τις αξιώσεις εγχυρότητας — εάν κανείς κατανοεί αυτό το προτσές της διαφοροποίησης (όπως κατανοείται στο αφηρημένο επίπεδο των σφαιρών εγχυρότητας) ως την έκφραση ενός ανέκκλητου προτσές πολιτιστικής μάθησης, τότε φράσεις τέτοιες όπως «η υπέρβαση της τέχνης στην πράξη της ζωής» αν παρθεί κατά γράμμα προτείνουν μια μη δυνατή διαφυγή από την κατάσταση ενός ιδεολογικού διαχωρισμού της τέχνης από την πραγματικότητα της ζωής. Η αποτυχία των κινημάτων της avant-garde, όπως αναλύθηκε από τον Bürger, που προσπάθησε πραγματικά να επιτύχει την υπέρβαση της τέχνης στην πράξη της ζωής²⁷, είχε επίσης τις ρίζες της σε μια απατηλή αυτοκατανόηση. Ο Bürger σημειώνει σωστά ότι «εκείνο που ιστορικά διαχωρίζεται ως η αισθητική σφαίρα δεν μπορεί να μεταστραφεί στο οργάνωνον κέντρο μιας απελευθερώνουσας και απελευθερωμένης πράξης της ζωής»²⁸. Εντούτοις, όπως ο ίδιος ο Bürger επιμένει, μπορούμε να σκεφθούμε τους αστερισμούς στους οποίους τέχνη και πράξης της ζωής σχετίζονται η μία με την άλλη, ως επιδεκτικές μετασχηματισμών. Η διαφοροποίηση των σφαιρών εγχυρότητας πρέπει να διακριθεί από ειδικές μορφές μιας θεσμικής διαφοροποίησης. Ο Bürger μιλάει για την «αστική θέσμιση της τέχνης»: «η τέχνη ως πλήρως εξατομικευμένο υποσύστημα είναι την ίδια στιγμή ένα υποσύστημα του οποίου τα ατομικά προϊόντα δεν τείνουν πλέον να ιδιοποιηθούν μια κοινωνική λειτουργία»²⁹.

Συνεπώς ο Bürger απαιτεί ένα μετασχηματισμό της «θέσμησης της τέχνης» ή των νόρμων που την κυβερνούν³⁰, ως αποτέλεσμα των οποίων η τέχνη θα ξανακέρδιζε την

27. P. Bürger, *Theory of the Avantgarde* (Minneapolis, 1984).

28. P. Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, σ. 187.

29. P. Bürger, *Theory of the Avantgarde* (Minneapolis, 1984 σ. 42).

30. P. Bürger, *Zur kritik der idealistischen Ästhetik*, σ. 187.

κοινωνική της αρμοδιότητα. Η ουτοπία του Bürger ενός πρωτοποριακού μετασχηματισμού της θέσμησης της τέχνης «έτσι που κάθε ένας παράγοντας ελεύθερα θα ήταν σε θέση να αναπτύξει πλήρως τις ικανότητές του»³¹, μου φαίνεται ωστόσο, να ερμηνεύει την «πράξη της τέχνης» — την κοινωνική της λειτουργία — με ένα υπερβολικά αισθητικό τρόπο, από την άποψη της παραγωγής του καλλιτεχνικού προϊόντος· είναι μόνο γι' αυτό το λόγο που ο Bürger μπορεί να υποστηρίζει την «πράξη της τέχνης» εναντίον του Adorno και της έννοιας του του μεγάλου έργου τέχνης³². Εάν, αντίθετα, κάποιος ακολουθήσει την πρόσβαση από την άποψη της αισθητικής πρόσληψης, τότε δεν είναι σαφές γιατί μια αλλαγή στη λειτουργία της τέχνης που θα σχετιζόταν με μια δημοκρατική επέκταση της κοινωνίας θα απέκλειε την ιδέα του μεγάλου έργου τέχνης. Πράγματι το αντίθετο μου φαίνεται να είναι αληθινό: χωρίς τα υποδειγματικά προϊόντα της «μεγάλης» τέχνης στα οποία η φαντασία και το συσσωρευμένο ταλέντο των επεξεργασμένων καλλιτεχνικών αρετών αντικειμενοποιείται, μια δημοκρατικά γενικευμένη αισθητική παραγωγή θα μπορούσε να ολισθήσει υποθετικά σε ερασιτεχνικές τέχνες και επιδεξιότητα. Κάτι που έχει τα ίδια χαρίσματα με ό,τι είναι αληθινό για τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία της σύγχρονης μουσικής είναι επίσης αληθινό εδώ· ο Boulez και ο Dahlhaus έδειξαν ότι η προσπάθεια να απολυτοποιηθούν αυτά τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια οπισθοδρόμηση στη μουσική ανάπτυξη. Ο αυτοσχεδιασμός είναι κατά κανόνα η μεταβαλλόμενη ενεργοποίηση εκείνου που έχει ήδη κατακαθήσει στη μνήμη, ή όπως ο Boulez το τοποθετεί είναι «χειραγωγημένη μνήμη»³³. Ακόμη και ο John Cage φαίνεται να έχει αντιμετωπίσει το ίδιο πρόβλημα όταν λέει: «Πρέπει να βρω έναν τρόπο να τοποθετήσω τους ακροατές σε μια ελεύθερη σχέση χωρίς να τους κάνω ηλίθιους»³⁴.

Ισχυρίζομαι ότι ένας «μετασχηματισμός» της «θέσμησης της τέχνης» δεν μπορεί να συνεπάγεται ένα αποκλεισμό της «κουλτούρας των ειδικών»³⁵ αλλά ότι θα είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή ενός πυκνότερου δικτύου συσχετίσεων μεταξύ της κουλτούρας των ειδικών και του κόσμου της ζωής αφ' ενός, και της κουλτούρας των ειδικών και της λαϊκής τέχνης αφ' ετέρου. Οι Adorno και Horkheimer, στην κριτική τους για τη βιομηχανία της κουλτούρας, είχαν ήδη περιγράψει τα όρια σε μια τέτοια σύγκλιση αισθητικής και πρακτικής ζωής ή του υψηλού και του χαμηλού. Ωστόσο, αν κάποιος παραδέχεται ότι υπάρχει στην ιστορία μια επαρκής αμφισημία που να της παραχωρεί χειραφετησιακές δυνατότητες, τότε ίχνη ενός μετασχηματισμού στον αστερισμό τέχνης και βιωμένου κόσμου μπορούν ήδη να βρεθούν στην πραγματικότητα. Στη βάση αυτών των ιχνών μπορούμε να υπερασπίσουμε την ιδέα μιας μετασχηματισμένης σχέσης μεταξύ τέχνης και ζωής, στην οποία η δημοκρατική πράξη στη ζωή θα μπορούσε να δώσει μια παραγωγική διέξοδο στα καινοτόμα και επικοινωνιακά δυναμικά της τέχνης. Οι

31. Ο.π. σελ. 135.

32. Ο.π. σελ. 128 ff.

33. P. Boulez, *Wille und Zufall Gespräche mit Celestin De liège und Hans Mayer* (Stuttgart/Zürich, 1976), σελ. 131.

34. D. Schnebel, «Wie ich das schaffe» στο K.H. Metzger και R. Riehn *Musik-Konzepte. Sobderband John Cage* σελ. 51.

35. J. Habermas, «Modernity vs. Postmodernity», (Αναδημοσιεύθηκε στο ΛΕΒΙΑΘΑΝ No 1).

σκέψεις μου πάνω στην αλήθεια της τέχνης έτειναν να δείξουν ότι η προσδοκία αυτού του είδους «υπέρβασης» της τέχνης στην πράξη της ζωής περιέχεται στην πραγματικότητα μέσα στην έννοια της ομορφιάς της τέχνης: εδώ επίσης η σκέψη του Adorno μπορεί να αποσπασθεί από το βασίλειο του μη-νοητού προς χάρη της περιοχής του νοητού.

ii) Μπορούμε μόνο να σχολιάσουμε το ζήτημα της λαϊκής τέχνης — ένα ζήτημα ειδικού ενδιαφέροντος για τον Adorno. Η κριτική του Adorno στον Benjamin είναι πολύ γνωστή. Τα γραπτά του πάνω στη τζαζ μπορούν να κατανοηθούν ως απάντηση στην αισιόδοξη εκτίμηση του Benjamin για τη μοντέρνα λαϊκή τέχνη στο δοκίμιό του — πάνω στο «έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής». Σε ένα γράμμα του Adorno στον Benjamin αναφερόμενο σ' αυτό το δοκίμιο ο Adorno κάνει λόγο για τον Schönberg και τον αμερικάνικο κινηματογράφο ως τα «αποχωρισμένα ημίση μιας ακέραιας ελευθερίας»³⁶, αλλά κάνει σαφές ακριβώς στο ίδιο γράμμα ότι στη λαϊκή τέχνη δεν μπορεί να διακρίνει καμιά ελευθερία, αλλά μόνο πραγματοποίηση και ιδεολογία. Με τη διατύπωση των δύο χωρισμένων ημίσεων ελευθερίας ο Adorno εννοεί βασικά ακόμη μια φορά την πολικότητα μέσα στην τέχνη των δύο στοιχείων του αισθησιακού - μιμητικού και του διανοητικού-κατασκευαστικού. Η διατύπωση μπορεί να συσχετισθεί με μια παράγραφο από το «Dissonanzen», όπου ο Adorno δίνει έμφαση στον απελευθερωτικό ρόλο που παίζεται από το «αισθησιακό - εκφραστικό - επιπόλαιο» στοιχείο στην ανάπτυξη της βιεννέζικης κλασσικής περιόδου και μέσω αυτής σε όλη τη μεγάλη μουσική μετά τον Bach: «Έτσι αυτές οι αξιοθρήνητες στιγμές έγιναν τμήμα της μεγάλης δυτικής μουσικής: η ηδυπαθής διέγερση ως πύλη εισόδου στην αρμονική και τελικά στη χρωματική διάσταση· το ασυγκράτητο άτομο ως φορέας των εκφραστικών και εξανθρωπιζουσών διαστάσεων της μουσικής· η “επιπολαιότητα” ως κριτική της βουβής αντικειμενικότητας των μορφών»³⁷.

Ο «Μαγικός Αυλός» του Mozart είναι για τον Adorno μια στιγμή τέλειας συμφωνίας του σοβαρού και του ελαφρού στη μουσική· συγχρόνως είναι η τελευταία φορά που τα δύο στοιχεία θα συμπέσουν. «Μετά τον “Μαγικό Αυλό” η σοβαρή και η ελαφρά μουσική δεν θα μπορέσουν ποτέ πια να ενσαρκωθούν στο ίδιο σχέδιο»³⁸. Η σύγχρονη «ελαφρά» μουσική παραμένει για τον Adorno ιδεολογία και πολιτιστικό απόρριμμα — ένα προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας όπως το κινηματογραφικό φιλμ. Η αξιολόγηση του Adorno για την τζαζ θα είναι καταδικαστική.

Νομίζω ότι όταν ο Adorno κάνει τέτοιου είδους αξιολογήσεις, δεν εκφράζει μόνο μια νόμιμη κριτική της βιομηχανίας της κουλτούρας, αλλά εκφράζει επίσης την ίδια στιγμή μια συντηρητική προκατάληψη που τον εμποδίζει να αντιληφθεί τα παραγωγικά στοιχεία που περιέχονται στην ερμηνεία του Benjamin για τη λαϊκή τέχνη. Είναι βέβαιο ότι ο Adorno έχει για υπόβαθρο ισχυρά θεωρητικά επιχειρήματα: για παράδειγμα οι βασικές θέσεις της «Διαλεκτικής του Διαφωτισμού» αν και αφήνουν χώρο για κάποια

36. Γράμμα του Αντόρνο στον Μπένγιαμιν της 18ης Μαρτίου 1986 στο βιβλίο *Aesthetics and Politics* (London, 1977), σ. 123.

37. Adorno, «On the Fetish Character of Music

and the Regression of Listening» στο βιβλίο *The essential Frankfurt School Reader* των A. Arato and E. Gebhardt 1978, σ. 272.

38. Ο.π.

αμφιλογία σε σχέση με τη «μεγάλη» τέχνη δεν αφήνουν τίποτε το αντίστοιχο σε σχέση με τη λαϊκή τέχνη. Αυτή (η λαϊκή τέχνη) συναρμολογεί πλήρως με το καθολικό σύστημα της απάτης. Αλλά σ' αυτή την περίπτωση η προσέγγιση του Benjamin μου φαίνεται πιο παραγωγική στο ότι είναι πιο ερευνητική, εφοδιασμένη με λιγότερους μηχανισμούς θεωρητικής βεβαιότητας και δεν πτοείται από τις αντιθέσεις. Ενώ ο Adorno μετρά τα προϊόντα της σύγχρονης λαϊκής τέχνης σύμφωνα με υποδείγματα ως προς τα οποία αυτά μπορούν να φανούν μόνο πρωτόγονα, ηλίθια ή κυνικά, ο Benjamin πιστεύει ότι κάτι νέο αναπτύσσεται από την αλληλεπίδραση του μοντέρνου τεχνολογικού προτσές και των νέων τρόπων αντίληψης· ότι νέες μορφές αισθητικής λειτουργίας της πραγματικότητας έρχονται στο φως, σκοπός των οποίων είναι η επίτευξη μιας κατάστασης «ισορροπίας μεταξύ ατομικοτήτων και τεχνολογικού μηχανισμού»³⁹. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα της θέσης του Benjamin τα γκροτέσκα αμερικάνικα φιλμ προκαλούν μια «θεραπευτική έκρηξη του ασυνείδητου» που βρίσκει την έκφρασή της στο «συλλογικό» γέλιο⁴⁰. Η μηχανοποιημένη τέχνη γίνεται ένα εμβόλιο ενάντια στις συλλογικές ψυχώσεις, που οι τεράστιες πιέσεις τις οποίες η μηχανοποιημένη πραγματικότητα παράγει στις μάζες θα έπρεπε αλλιώς να εκφραστούν οι ίδιες⁴¹. Ο Benjamin βλέπει στη μηχανοποιημένη λαϊκή τέχνη στοιχεία ενός αντιδότη στην ψυχολογική αποδόμηση των ατόμων μέσα στη βιομηχανική κοινωνία, ενώ ο Adorno την κατανοεί κυρίως ως μέσο κομπορμιισμού και ψυχολογικής χειραγώγησης. Μόνο η αντίθεση ως τέτοια είναι ενδιαφέρουσα: νομίζω ότι η ανάλυση του Benjamin επισημαίνει τις δυνατότητες της μοντέρνας λαϊκής τέχνης — από τα φιλμ ως τη ροκ μουσική — τις οποίες ο Adorno, πιστός στο συντηρητισμό όπως και στη θεωρητική προκατάληψη δεν είναι σε θέση να δει. Η ροκ μουσική ως «βιομηχανική λαϊκή μουσική» θα μπορούσε να είναι μια περίπτωση που θα είχε αξία κριτηρίου⁴². νομίζω ότι στη ροκ μουσική, και στις στάσεις, στους τρόπους αντίληψης και στις ικανότητες που έχουν αναπτυχθεί σε σχέση μ' αυτή, υπάρχουν τόσο πολλές δυνατότητες για μια δημοκρατικοποίηση και απελευθέρωση της αισθητικής φαντασίας όσες και για πολιτιστική οπισθοδρόμηση. Θα άξιζε να υποστηρίξουμε τέτοιες αμφιλογίες όπως στην περίπτωση της τζαζ εναντίον του Adorno.

Μια ανάλυση της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας που θα συνέχιζε την προσέγγιση του Benjamin θα έπρεπε τουλάχιστον να εξετάσει την ανάμειξη της πολιτικής και της αισθητικής φαντασίας που από την δεκαετία του '60 καθόρισε μια νέα ποιότητα στην ανατρεπτική συμπεριφορά των κινημάτων διαμαρτυρίας. Ένα επιχείρημα του Benjamin θα έπρεπε να διερευνηθεί εδώ: ο Benjamin πίστευε ότι η ντανταϊστική ορμή βρήκε το καλλιτεχνικό της μέσο στο κινηματογραφικό έργο: στον ίδιο δρόμο θα έπρεπε να είναι κανείς σε θέση να υποστηρίξει ότι η ενεργοποιούσα (actionist) τέχνη και το «χάπ-πενιγκ» έχουν βρει μόνο το πλαίσιο στο οποίο μπορούν να αναπτύξουν την εκρηκτική αισθητική τους ισχύ με τις νέες πολιτικές μορφές της δράσης που έχουν προέλθει από

39. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main, 1974), σ. 460.

40. Ο.π., σελ. 462.

41. Ο.π.

42. T. Kneif, *Einführung in die Rockmusik* (Wilhelmshaven, 1979).

τα εναλλακτικά και αντιστασιακά κινήματα. Αυτή η πολιτικοποίηση της αισθητικής θα πρέπει να διακριθεί ριζικά (ο Benjamin έδειξε αυτό το γεγονός καθαρά) από την αισθητικοποίηση της πολιτικής μέσω του φασισμού: η τελευταία συνεπάγεται την καταστροφή της πολιτικής μέσω της αποστέρησής της από τις μάζες, οι οποίες βρίσκονται καθαιρεμένες στην κατάσταση των βουβών προσώπων σε ένα κυνικά διευθυνόμενο θεατρικό θέαμα· η πρώτη, από την άλλη μεριά, συνεπάγεται, με την αξία του δυναμικού της, την οικειοποίηση της πολιτικής από τις αυτεχούσιες μάζες. Αν τις δούμε ως ιδεατούς τύπους, αυτές οι δύο σκοπιές είναι ακραία αντίθετες. Το γεγονός ότι αυτά τα άκρα συναντώνται sporadικά σε συγκεκριμένα φαινόμενα είναι μέρος της φυσιογνωμίας μιας κοινωνικής δομής που περιέχει εντός της εξίσου τη δυνατότητα της πολιτικής οπισθοδρόμησης όσο και τις νέες δυνατότητες για ελευθερία.

VII

ΤΩΡΑ, ΑΚΟΛΟΥΘΩΝΤΑΣ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΑ ΜΟΝΟΠΑΤΙΑ, έχουμε φτάσει πλησιέστερα σε μια νέα ερμηνεία της αλληλεξάρτησης των κατηγοριών της αλήθειας, της φαινομενικότητας και της συμφιλίωσης στον Adorno. Η αλήθεια της τέχνης εμφανίστηκε ως ένα φαινόμενο της αλληλεπίδρασης της τέχνης των ποικίλων διαστάσεων της καθημερινής έννοιας της αλήθειας. Η τελευταία είναι βέβαια συνδεδεμένη με μια ουτοπική προοπτική: την προοπτική μιας μη βίαιης επικοινωνίας. Η ειδικά ουτοπική άποψη, ωστόσο, την οποία η τέχνη συνεισφέρει, είναι επίσης ήδη παρούσα σε κάθε μια από τις αυθεντικές παραγωγές της: η υπέρβαση της σιωπής — η αισθησιακή χρυστάλλωση των σημασιών σε αντιδιαστολή με τη διασπορά τους στην καθημερινή εμπειρία. Η μη βίαιη επικοινωνία δεν συνεπάγεται ωστόσο την υπέρβαση της τέχνης: η ομορφιά δεν αντικαθιστά το λόγο στην ολότητά του· μάλλον ο λόγος απαιτεί την τέχνη για το φωτισμό του: χωρίς την αισθητική εμπειρία και το ανατρεπτικό της δυναμικό ο ηθικός μας λόγος (discourse) θα γινόταν αναγκαία τυφλός και οι ερμηνείες μας για τον κόσμο κενές.

Στο τέλος της «Αισθητικής Θεωρίας» ο Adorno τουλάχιστον υπαινίχθηκε ένα παρόμοιο τρόπο παρατήρησης των πραγμάτων· στην παράγραφο των συμπερασμάτων τονίζει με έμφαση τα επικοινωνιακά δυναμικά της χειραφετημένης τέχνης υπεράνω και σε αντίθεση με την «προοδευτική αρνητικότητά» της. Λέει: «Πιθανόν μια ειρηνευμένη κοινωνία θα επανοικειοποιηθεί την τέχνη του παρελθόντος που στο παρόν είναι το ιδεολογικό συμπλήρωμα μιας ανειρήνευτης κοινωνίας· ωστόσο αν η νέα αναπτυσσόμενη τέχνη βρεθεί να επιστρέφει σε μια κατάσταση ειρήνης και τάξης, στην καταφατική αναπαράσταση, αυτό θα συνιστούσε τη θυσία της ελευθερίας της» (Α.Θ.). 'Ό,τι είναι αξιοσημείωτο δεν είναι ότι εδώ πάλι ο Adorno υπερασπίζει τη μοντέρνα τέχνη εναντίον της παραδοσιακής, αλλά ότι παρέχει χώρο για μια χειραφετημένη τέχνη μέσα σε μια χειραφετημένη κοινωνία. Σε προτάσεις όπως αυτές, η αλληλεγγύη του μαρξιστή Adorno, του θεωρητικού της μοντέρνας τέχνης και του θεωρητικού των καιρών του, σπάζει τους εννοιακούς καταναγκασμούς μιας υπερβολικά στενής κατασκευής της ιστορίας. Η πρόθεση που με οδήγησε σ' αυτές τις σκέψεις εδώ, ήταν να ελευθερωθεί το αληθινό

περιεχόμενο της αισθητικής του Adorno από αυτή τη θεωρητική κατασκευή της ιστορίας και να αναπτυχθεί διαμέσου της κριτικής και της ερμηνείας — όπως ο Adorno αξίωσε για το έργο τέχνης. Ο υπαινιγμός στην αντορνική κατανόηση της ερμηνείας της τέχνης δεν πρέπει να εννοηθεί απλώς ως μια αναλογία: τα κείμενα του Adorno πάνω στην αισθητική έχουν κάτι από την ποιότητα του έργου τέχνης μέσα τους, και σ' αυτή τη διάστασή τους, κανένα δεν μπορεί να εξαντληθεί ούτε να ξεπεραστεί από την ερμηνεία και την κριτική. Ωστόσο, ορθά η ερμηνεία και η κριτική ανέλαβαν, με σεβασμό σ' αυτά τα κείμενα, τη λειτουργία του μεγεθυντικού φακού. Αν κάποιος διαβάξει τα κείμενα με τη βοήθεια ενός μεγεθυντικού φακού είναι δυνατό στρώσεις σημασίας που στο γυμνό μάτι αναμιγνύονται η μια με την άλλη να διαχωρισθούν και να κερδίσουν την ανεξαρτησία τους. Η εικόνα ενός στερεοσκοπίου θα ήταν ακόμη καλύτερη: θα υπήρχε εδώ ένα ζήτημα παραγωγής μιας τρισδιάστατης εικόνας που θα αποκάλυπτε το λανθάνον βάθος των κειμένων. Μέσω αυτού του είδους «στερεοσκοπικής» ανάγνωσης του Adorno θα ανακαλύψει κανείς ότι η ασύγκριτη ικανότητά του για διεισδυτική φιλοσοφικά εμπειρία του επέτρεψε — ακόμη και με το περιορισμένο αναπαραστατικό μέσο μιας φιλοσοφικής διαλεκτικής υποκειμένου - αντικειμένου να εκφράσει πολλά που στην πραγματικότητα αντιστέκονται στην αναπαράσταση με αυτό το μέσο. Οι σκέψεις μου, τέλος, έτειναν ακριβώς να ενθαρρύνουν μια τέτοια στερεοσκοπική ανάγνωση του Adorno.

Απόδοση στην ελληνική: Δημοσθένης Μιχαλάκης