

ESTETIKA. ETIKA

Meno mirties motyvas Th. Adorno antinomiškos meno kūrinų prigimties teorijoje

Rūta Marija Vabalaitė

humanitarinių mokslų daktarė,

Vilniaus pedagoginio universiteto Etikos katedros asistentė

Studentų 39, 2034 Vilnius

tel., faks.: (370-2) 79 05 48

Bendrąją Th. Adorno meno sampratos kritiką „Problemu“ skaitytojams pateikė V. Valentinavičius straipsnyje „T. Adornas apie masinį ir elitinį meną“ (Problemos. Vilnius, 1988. Nr. 38. P. 50–52). Straipsnio autorius plačiai analizavo meno ir ideologijos santykį Adorno teorijoje, taip pat užsiminė ir apie Adorno meno baigties motyvą. Šio darbo tikslas – papildyti to motyvo analizę. Meno kūrinio mirties sąvoką Adorno vartoja neigimo santykiams meno kūrinyje apibūdinti. Manytume, jog šis aspektas yra esminis vėlyvojo Adorno meno sampratoje, be to, jis verčia žvelgti į šią meno sampratą populiariųjų šiuolaikinės filosofijos idėjų perspektyvos požiūriu. Meno kūrinio neigimo santykių sampratą laikyčiau Adorno bandymu aprašyti vieną iš būdų, kuriais konkrečiam patyrimui atsiskleidžia tikroji būtis, bandymu paaikškinti pirmapradiškai vieningų sąvokinės ir nesąvokinės patirties plotmių susijungimą.

Tapdama neigimo santykių apibūdinimu, meno mirties sąvoka nutolsta nuo hegeliškų šios sąvokos prasmų. „Estetinėje teorijoje“ Adorno ne kartą grįžta prie pačios G. Hegelio meno mirties sampratos. Anot Adorno, Hegelis teigia meno mirtį. Adorno sutinka, kad meno mirtis yra problema ir kritikuoja hegelishką jos sampratą. Hegelis esąs neteisus ir teigdamas, jog „pasaulinė dvasia peržengė meno pavidalą“ (1, 48), nes menas yra lygiavertis kitam pažinimo būdai. Neteisus ir „tikėdamas

sutartiniu *naiveté* idealu“ (1, 462), nes refleksija yra būtinas meno komponentas (juk naivi kūryba niekada ir nebuvo įmanoma) ir neįvertindamas to, kad turinio ir formos atitikimas net ir klasikiniame mene yra represyvos sąmonės apraiška (1, 231–232). Galiausiai Adorno konstatuoja, kad Hegelio prognozės nepatvirtino reali meno istorija: „būtų neteisinga manyti, jog pohėgeliško laikotarpio menas buvo tuščias užsiėmimas, gyvybę palaikantis tam, kam lemta mirti“ (1, 297).

Taigi pats Adorno meno mirtį suvokia visai kitaip negu Hegelis. Meno mirtis jo teorijoje įgyja visą aibę reikšmių.

Istoriškai ankstyviausioji reikšmė, išskleista jau „Apšvietos dialektikoje“, o vėliau tampanti nebe vienintele ir net ne pačia svarbiausia, yra tradicinio meno negalimumas šiuolaikiniame pasaulyje. Tokią meno mirtį teigia ir kiti Frankfurto mokyklos filosofai. Estetikoje plėtota meninio vaizdo menkavertiškumo idėja, jų manymu, yra klaidinga. Meninio vaizdo krizę sukelia šiuolaikinio pasaulio katastrofa. Tradicinio meno grožis, kaip idėjos ir jos įkūnijimo vienybė, yra melas, nes jis kuriamas iš sutvarkytos gamtos, tik išoriškai atrodančios kaip harmonija, racionalumas bei tvarka. Grožis ir tiesa yra nesuderinami, todėl menas turi atsakyti grožio, taigi – paties savęs tam, kad taptų nemeluota tikrovės nuopuolio išraiška. Net jei ir sutiktume su Frankfurto mokyklos filosofais, kad menas turi sakyti tiesą apie tikrovę, mūsų manymu, tai nelemtų grožio negalimumo. Žinoma, grožio vaizdavimas betarpiškam suvokimui nebūtų tiesa apie tikrovę. Vis dėlto jei sąmoningai vaizduojamas mūsų tikrovėje neegzistuojantis grožis, o žiūrovas suvokia ir šį grožį, ir tai, kad mūsų tikrovėje jo nėra, meno kūrinys žiūrovui teikia ir grožį, ir tiesą apie kitokią („negražią“) mūsų tikrovę (2). Ši meno mirties prasmė yra plačiai išskleista kitų autorių knygoje (3), be to, klasikinio meno pabaiga, ir kūrybos, ir suvokimo svarbos atžvilgiu, Adorno teorijoje neimplikuoja meno mirties apskritai, todėl jos neanalizuosime.

Mes sutelksime dėmesį į savitas meno mirties prasmes. Kaip jau minėjome, mirties sąvoką Adorno vartoja apibūdindamas įvairias meno kūrinio antinomiškumo apraiškas, kūrinių sudedamųjų dalių tarpusavio neigimo santykius ir pačių kūrinių tarpusavio neigimo santykius su

užmenine tikrove, kurie gali ir turi konstatuoti tobulą meno kūrinį: „kai tik meno kūriniai fetišizuoja savo trukmės viltį, jie kenčia nuo negalios iki mirties: amžinybės klodas juos uždengia taip, kad jie uždūsta“ (1, 42). Anot Adorno, esminė meno kūriniių sudedamoji dalis yra jų antjuslinis (dvasinis, idėjinis) aspektas, bet „menas neišgyvens, jei užmirš jusliškumą“ (1, 389). Menas nėra cirkas, nėra žiūrovo stulbinimas, nėra nerimtas žaidimas, bet Adorno pabrėžia ir tai, kad „menas nustotų egzistavęs, jei visai išnyktų šou elementas“ (1, 139). Autorius nurodo dar keletą meno antinomiškumo apraiškų: „menas tapo pats sau permatomas iki pačios šerdies [...], iliuziškumas, suvoktas kaip permatomas netiesa, paneigia paties meno galimybę“ (1, 121); „tam, kad liktų ištikimas savo sąvokai, menas turi pasikeisti į anti-meną“ (1, 464); „beprasmiškas menas, t. y. menas, savęs nebesuvokiantis, nebesuvokiantis, kad yra atsparus nuopoliui, negali neprarasti egzistavimo teisės“ (1, 465); „šandien menas įtraukia savo išblėsimą: kritikuodamas dominavimo dvasią, menas yra dvasia, nukreipta prieš save pačią“ (1, 442). Tačiau tobulo meno kūrinio egzistavimo galimybė nusakoma daugiareikšmiškai. Turint galvoje, kad tobulas meno kūrinys, pasak Adorno teorijos, turėtų siūlyti išeitį iš subjektyvistinės (žinoma, pajungiančios ir pačius subjektus) kultūros krizės (4), darosi savaiame suprantama, jog pats tobulumo kriterijus suponuoją abejones jį atitinkančio kūrinio egzistavimo galimybe. Taigi, mano manymu, svarbiausia meno mirties reikšmė būtų transcendentinio aspekto stoka. Paties Adorno žodžiais: „menas nebeatitinka savo reikalavimų ir tampa nemenišku [entkünstet], kai jam nepavyksta pasiekti transcendencijos“ (1, 116). Transcendencija Adorno teorijoje ryškiai skiriasi nuo įprastinių jos ypatybių. Transcendentinis matmuo čia ir neamžinas, ir tiesioginei išvalgai nepagavus, ir neagnostoškas. Jis yra griežtai priešstatytas empiriniam pasauliui, bet nesuponuoja kitos tikrovės egzistavimo (5).

Transcendenciją konkretizuoja „naujo“, „kito“, „meno kūrinio dvasios“ sąvokos. „Kito“ sąvoka pati savaiame reiškia jo egzistavimo galimybę ir negalimybę kartu. Griežta prasme, jei jis yra, jis jau nebe „kitas“, nes, skirtingai nuo įprastų „kito“ sąvokų, Adorno pabrėžia „kito“ šia-

pusiškumą, egzistavimą empirinėje tikrovėje. Tas pats pasakytina ir apie „naują“ (6). Analogiškas yra ir „meno kūrinio dvasios“ egzistavimo būdas, bet ši išvada neseka iš pačios įprastos dvasios sąvokos, taigi reikėtų atskirai analizuoti Adorno dvasios sampratą. Ji tampa dviejų meno kūrinio mirties reikšmių prielaida, todėl vėliau ją specialiai aptarsime.

Kokių būdu meno kūriniai, būdami šios tikrovės dalis ir santykiuodami su ja, užtikrina dar ir galimos kitos tikrovės egzistavimą? Adorno teigia, jog tobulas meno kūrinys yra kančios išraiška (1, 27), jog kančią turėtų apmąstyti ir filosofija. Vis dėlto manytume, jog kančia, kaip ir baimė, erotiniai impulsai ir pan., yra vienas iš tų dalykų, kurie nepasi-
duoda objektyvavimui, ir naivu būtų ją interpretuoti kaip siūlomą subjektyvizmo krizės įveikos pamatą. Rimtesne opozicija moderniajai kultūrai tiek filosofija, tiek meno kūriniai gali būti kitų savo ypatybių dėka, pavyzdžiui, menas – pačiu savo buvimu, t. y. būtimi, kuri skiriasi nuo užmeninių dalykų būties. Jei tikrovėje gali egzistuoti kažkas nuo jos skirtinga, tai liudija kitokio tikroviškumo galimybę. Pirmasis meno ir užmeninės tikrovės skirtumas gali būti tas, kad meno kūriniai patys sau nėra identiški.

Adorno manymu, meno kūriniai yra tik ženklai arba funkcijos. Jų esmė yra ne jie patys, o jų socialinis, kintantis ir juos keičiantis, bet šiuo atveju empiriškai egzistuojantis „kitas“. Prisiminsime, kad ir M. Heideggerio teorijoje meno kūrinys yra ne tiek jis pats, kiek jo artikuliuojamas pasaulis. Paklausime, kaip meno kūriniai tampa realybės ženklu, nes paaiškinime atsiskleis antroji meno mirties reikšmė. Kūrėjas išardo ir performuoja empirinę medžiagą, meno kūrybos priemonės ir metodus, todėl santykio su jais jis negali išvengti. Net ir pačią kūrėjo savivalę lemia jau egzistuojančios meno kūrybos sąlygos. Adorno žodžiais, „meno kūrinių elementai tarpusavyje sąveikauja, todėl šia prasme jų sintezė yra tik iš anksto esančios elementų tarpusavio priklausomybės pakartojimas, ši priklausomybė yra ‚kitumo‘, o ne meno padarinys“ (1, 10–11). Taigi meno kūrinių sudedamosios dalys ir jų prasmės susikuria tik užmeninių sąlygų atžvilgiu. Žinoma, „užmeninių sąlygų“ sąvoka yra reliatyvi. Konkretiam meno kūriniai užmenine tikrove tampa meno visuma,

išskyrus jį patį. Viena vertus, kūriniai apima empirinės tikrovės elementus, o kita vertus, šių elementų santykiai meno kūrinyje tampa santykiškai nuo išorinių sąlygų nepriklausomi. Savo ruožtu šie santykiai keičia pačius meno kūrinio elementus, taip kinta ir jų prasmės. Nepriklausomybe, savarankiškumu, „buvimu *sui generis*“ (1, 195), bet kartu ir neidentiškumu patiems sau meno kūriniai skiriasi nuo likusios tikrovės, taip neigdami joje egzistuojantį abstraktų funkcinį abipusišką, o tiksliau – visapusišką priklausomumą, bet kurio momento pakeičiamumą bet kuriuo kitu. Manytume, jog pačių meno kūrinių ir jų sudedamųjų dalių pokyčiai reiškia jų buvimą ir nebuvimą savimi pačiais. O būtent šis buvimas ir nebuvimas savimi pačiais ir apibūdinamas mirties metafora: „individualūs meno kūrinių momentai gali pavirsti savo ‚kitu‘, remdamiesi tuo, kas jie yra. Jie gyvena per savo nenutrūkstamumą, nors tuo pat metu save transcenduoja per savo mirtį. Išnykdami, jie nulemia tai, kas už jų seka. Todėl imanentinė meno dinamika reprezentuoja aukštesnio rango būties dalį“ (1, 252). „Detalės – ir tai viena iš jas apibrėžiančių ypatybių – siekia save transcenduoti į tam tikrą viešpataujančią sintezę. Šis detalių ‚mirties instinktas‘ yra tai, kas sukuria integracijos galimybę“ (1, 421). Žinoma, sintezės, visumos sąvokos Adorno teorijoje turi itin savitą reikšmę, įprastesnė ši reikšmė būtų konsteliacijos, konfiguracijos sąvokoms. Visos jos yra greičiau skirtingų, prieštaringų dalių vienalaikis egzistavimas, taigi įtampų pobūdžio santykiai. Integracija šių įtampų nepanaikina ir visuma griežta prasme neegzistuoja ar bent jau nėra sau tapati. Kita meno kūrinio visumos netapatumo priežastis yra ta, kad pats kūrinys, kaip prieštaringa, bet vis dėlto – visuma, konstituojasi tik santykiuose su išoriniais veiksniais. Galbūt todėl Adorno teigia: „visuma [...] pavirsta detale – momentu tarp kitų, ypatingybe – vis labiau užvaldydama detales. Taigi, kai ji paneigia detales, detalių noras mirti perkeliamas visumai“ (1, 421). Tačiau kitur pabrėžiama, jog ne patys kūriniai yra „vieta, kur įvyksta transcendencija [...], tikroji transcendencijos vieta meno kūrinuose yra jų elementų integracija“ (1, 116). Galima rekonstruoti kūrinį kaip visumą konstituojančius santykius, bet Adorno specialiai to nedaro, matyt, todėl, kad ši rekonstrukcija būtų

grynas teorinis modelis, o ne dalykas, įeinantis į konkretaus kūrinio patirtį. Manytume, jog tai galėtų pateisinti paskutinį cituotą teiginį kaip ne vien tyčinį prieštaravimą Heideggeriui.

Trečioji meno mirties reikšmė skleidžiasi iš meno kūrinų daiktiškumo ir nedaiktiškumo antinomijos. Adorno teigia, jog „meno kūrinio tikrumas yra jo sau pakankumas: jis yra tikras tiek, kiek jis yra netikras, t. y. skiriasi nuo empirinio pasaulio, nors ir yra jo kūrinys. Antra vertus, meno netikrumas – jo kaip dvasios apibrėžtumas – egzistuoja tik proporcingai tam, kiek jis tampa tikru, įgydamas individualizuotą pavidalą“ (1, 391). Taigi meno kūrinį konstituoja jo skirtumas nuo daikto, o įdaiktinimas reiškia kūrinio mirtį. Kita vertus, nedaiktiškas meno kūrinų aspektas, minėtoji jų dvasia, reiškiasi tik daiktiškai, todėl „dvasia, būdama jų [meno kūrinų] transcendencijos priemone, taip pat jiems neša mirtį“ (1, 390). Aprašydamas meno kūrinio dalis, kurios įtarpina jo dvasią, Adorno pasitelkia dar vieną mirties reikšmę: visos kūrinio dalys yra iš tikrų daiktų pasaulio, – nei medžiaga, nei metodas neateina iš anapusbės, todėl viskas mirtinga. Meno kūrinio egzistavimas yra trumpalaikis, jo tariamas nemirtingumas atsiranda tik dvasios daiktinimo dėka. Kaip galima būtų suprasti šią dvasią? Adorno manymu, „meno kūrinų dvasia yra jų papildomas arba pridedamasis dydis – faktas, kad jie pasirodydami tampa kažkuo daugiau, negu jie yra“ (1, 128), „meno dvasios vieta yra regimų jo savybių konfigūracija“ (1, 129), „jei dvasia būtų identiška jusliniams momentams ir jų organizacijai, ji būtų tik regimybės santrauka [...]. Nors meno kūrinų dvasia spindi jų juslinėje regimybėje, ji spindi tik kaip šios regimybės neigimas, būdama kartu ir fenomenu, ir jo priešprieša“ (1, 131).

Taigi dvasia nėra nei turinys, nei forma, nei kūrinio visuma. Greičiau ji yra principas, garantuojantis vidinius meno kūrinio dalių ir jo paties santykius su kintančia užmenine tikrove. Būtent per šiuos santykius atsiranda tikrosios kūrinio prasmės, t. y. nei ta prasmė, kurią siekė įkūnyti kūrėjas, nei griežta reikšmė paties kūrinio visumos prasmė. Kaip jau minėjome, kūrinio detalių prasmės, tarp jų atsirandančius santykius bei iš jų kylančias prasmes lemia išoriniai veiksniai. Todėl akivaizdu, kad

nei kūrėjas, nei stebėtojas nėra tikrieji meno kūrinų subjektai, tikrasis jų subjektas – objektyvi meno kūrinų dvasia.

Turime paklausti, kaip meno kūriniai įkūnija objektyviają dvasią, nes būtent objektyvaus aspekto susikūrimas tampa ketvirtąja meno kūrinio mirties reikšme. Adorno pabrėžia, jog egzistuoja tik subjekto įtarpintas objektas, ir tik objekto įtarpintas subjektas. Subjekto ir objekto neskyrimas liudija tai, kad iš anksto priėmėme subjektyvią poziciją (7, 85). Subjektas ir objektas visada skiriasi ir yra tik dėl šio skirtumo. Meno kūriniai – kaip tik tokio daugkartinio įtarpinimo padariniai. Sąlygiškai išskyrus vieną etapą, galima sakyti, kad „kūriniai pavirsta antrojo lygio tikrove, būdami atsaku į pirmojo lygio tikrovę, taip įkūnydami subjektyvią refleksiją [...]“. Tikrąjį substancialumą įgyja tik tas meno kūrinys, kuris tampa savaime bevaizdis“ (1, 399). Kad kūrinys tampa antrą kartą objektyvus, galime teigti tuomet, kai nebesimato, jog jis atsirado subjektyviai performavus objektyvią medžiagą ir metodus ir rodosi lyg daiktas savaime. Kita vertus, priešingai įprasčiausiai nuomonei, Adorno pabrėžia, kad net pati meno medžiaga, taip pat egzistuojančios priemonės, formavimo metodai nėra vien objektyvi duotybė, o turi vidines prasmes, Adorno žodžiais, „turi pradinę dvasinę galią“ (1, 473). Taip pat, priešingai įprastam požiūriui, jis pabrėžia, kad kūrybos procesas nėra vien subjektyvi veikla (absoliučiai subjektyvi kūryba apskritai neįmanoma jau vien dėl to, kad subjektyvi sąmonė egzistuoja tik įtarpinta).

Manytume, kad šie persipynimai ir yra objektyviosios dvasios sąvokos reikšmė. Akiniaizdu, jog jie egzistuoja istorijos tėkmėje. Būtent istoriškumas Adorno teorijoje yra dar viena dvasios objektyvumo prielaida. Šiuo atveju objektyvumas reiškia „neobjektyvuotą objektyvumą“ (1, 163), „antrąjį betarpiškumą“ (7, 185), t. y. tai, kuo negalima manipuluoti (haidegeriškai sakytume „subjektyvumo ribas“), nesąmoningos veiklos padarinius. Šios veiklos subjektu Adorno laiko pačią istoriją. Objektyviają dvasią nemanipuliuojama, nes ji yra tik procesas, kurio abstrahavimas į atskirą fazę neišsaugo jo prasmės – lieka tik tos fazės kolektyvinė sąmonė, t. y. subjektyvus dalykas. Objektyvi yra ne ši sąmonė, o jos kaita. Meno kūriniai, tapdami objektyviosios dvasios apraiškomis,

priešinasi subjektyvizuotai tikrovei, Adorno žodžiais, „išplečia žmogaus dominavimo sferą iki kraštutinumo, ne pažodine prasme, bet tokia prasme, kad savo viduje sukuria tokią sritį, kuri pačiu savo imanentiškumu skiriasi nuo realaus dominavimo“ (1, 114). Kraštutinio racionalizmo sąlygomis neverta tikėtis tiesioginės objektyvumo patirties. Šiuo atveju nesuobjektinantis santykis labiau tikėtinas ne su tais dalykais, kurie yra gamtiški, bet, priešingai, nebepavaldūs pirmiausia tampa racionaliai sukurti (dvasiniai) dalykai. Empiriniu žvilgsniu kultūrinių dalykų prasmių kaita spartesnė ir lengviau pastebima negu gamtos reiškinių. Galbūt todėl būtent mene „tai kas įvaldyta, randa būdą save išreikšti“ (1, 398). Išreikšti laisvai, nevaldomai. Kita vertus, istorija žmogaus valiai nepavaldi, ir jei yra sritis, kurios dalys susikuria tik istorinėje jų tarpusavio santykių ir santykių su išoriniais veiksniais kaitoje, – ji yra dalyko, kuriuo negalima manipuliuoti, modelis. Bet vis dėlto abejotume, ar meną galima apibrėžti kaip „save savo pačios srities konstituavimu neigiančią dvasią“ (1, 403). Viena vertus, santykiškai imanentinė raida būdinga ir kitoms autonomiškoms dvasinės kultūros sritims. Matyt, meno ypatinumas – jo nefunkcionalumas. Adorno manymu, jis net neteikia nesuinteresuoto pasitenkinimo (suinteresuotumas egzistuoja, bet nėra pasitenkinimo, o tik jo laukimas (1, 28). Antra vertus, vargu ar normali meno kūrinio patirtis yra jo istorijos, o per ją šios istorijos priešasčių patirtis. Galbūt teoriškai taip galima bandyti suvokti tikrovę (Adorno nuomone, „menas yra paslėptos tikrovės esmės epifanija“ (1, 366), bet realiai aiškia taip ji netaps. Adorno ir neteigia, jog meno kūriniai atsaako, kas yra ši esmė, jo manymu, jie tik atskleidžia jos neišreiškiamumą, nesuvokiamumą, beprasmiskumą. Trečia vertus, nors žmogus nesukuria istorijos, bet lygiai nepajėgus yra ir pagrįsti tai, kad pačiai istorijai yra būdingi transcendentų atributai – nesubjektyvi prasmė, dalykų, kuriais negalima manipuliuoti, kūrybos galia ir kt.

Matyt, ir pats Adorno abejoja istorijos suabsoliutinimo galimybe. Tokia abejone galėtume laikyti ketvirtąją meno mirties metaforą atskleidžiamą meno kūrinio antinomiją: „estetinės tiesos turinys atsiranda ir šviečia tik iš žmogaus padarytų daiktų, todėl jis neigia šiuos dirbi-

nius. Kiekvienas meno kūrinys išnyksta kaip dirbinys savo tiesos turinyje [...] Todėl bendra istorinė meno mirties perspektyva gali būti konkretizuota kaip kiekvieno atskiro kūrinio mirimo procesas“ (1, 191). Meno kūrybos tiesos turinys (kaip ir jų mimetinis elgesys, išraiška, nesignifikaityvi kalba) – ne sąmoningos kūrybos, bet objektyviosios dvasios padarinys, o istorijos kristalizaciją Adorno suteikia meno kūrybos tiesos turiniui (8). Todėl, manytume, šią antinomiją galima traktuoti kaip sąmoningos kūrybos ir neprognozuojamų jos rezultatų priešybę. Meno kūrybos sandara ir prasmės neprognozuojamos todėl, kad yra unikalios kiekvienam kūrinui ir kiekvieną jo egzistavimo akimirka. Jos atsiranda ne tik iš sąmoningai, valingai turinčių su juo ryšį subjektų, t. y. lyg kūrinys jas galėtų turėti pats savaime, bet tam tikra prasme yra objektyvios, nes determinuotos paties kūrinio sandaros santykio su likusia realybe.

Adorno pabrėžia, jog nenumatyti dalykai meno kūryboje yra ne vien „atsitiktinumo, bet ir objektyvios būtinybės padariniai“ (1, 35); matyt, turi galvoje, kad retrospektyviai kūrybos kaita gali būti paaiškinta, kad galime aiškintis, kaip kurti tobulus meno kūrinius. Jis siūlytų palikti atvirą formą, fragmentus, siekti kūrinio neužbaigtumo, nes kuo daugiau atskirų dalių, tuo platesnės skirtingų jų santykių galimybės. Objektyvus meno kūrybos aspektas išryškėtų tuomet, jeigu kūryba taptų konstravimu, kokybiškai įvairių elementų sinteze; kompozicijos sąvokos. Adorno čia neverta todėl, kad galėtų pabrėžti ne tik objektyvių kūrybos elementų suvienijimą, bet ir subjektyvaus kūrybos valios pajungtumą vidiniams kūrybos organizacijos principams. Kaip tai gali atsitikti? Viena vertus, menininkas turėtų taip savavališkai suardyti ir sujungti realią medžiagą, kad taptų nebepajėgus numatyti naujai atsirasiančių sąryšių. Kita vertus, stengtis įvaldyti ir panaudoti jau egzistuojančias meno medžiagas ir kūrybos metodus. Adorno vartoja net technologijų sąvoką. Jos yra subjekto dominavimo vaisius ir priemonė, kartu neigianti individualaus žmogaus subjektyvumą. Tuomet, kai menininkas naudoja meno technologijas, jo individualybė tampa antraeilium dalyku, palyginti su objektyviąja meno kūrybos dvasia. Kai kūryba tampa ne vien subjektyvi, gali atsiskleisti ne tik žmogiška prasmė, bet ir „slapta daiktų kalba“, „potencialaus gamtos prasmin-

gumo idėja“ (1, 89). Kad tai tėra vien galimybė, o ne determinuotas dalykas, jau aptarėme. Taigi, jei galime teigti, kad meno kūriniai skiriasi nuo tikrovės, nes yra ženklai, kurių prasmės atsiranda ir kinta tik istoriškai, tai dar turime išsiaiškinti, ar pasireiškia ir kaip pasireiškia tokie visiškai nerealiūs dalykai meno kūrinuose.

Kaip jau minėjome, Adorno teorijoje galima išskirti dvi „kito“ prasmes. Be abejo, šie „kiti“ egzistuoja vienalaikiškai ir atskirti jie gali būti tik sąlygiškai. Antrasis „kitas“, gal net svarbesnis meno kūrinių aspektas negu pirmasis, yra transcendentinis matmuo, niekaip jau egzistuojančia realybe nepaaiškinamas. Tai, kas nauja, neišreiškia, nežinoma, tik galima. Adorno žodžiais, „pačiu savo egzistavimu meno kūriniai postuluoja kažko, ko tikrovėje nėra, egzistavimą“ (1, 86); „meno būtis savyje yra ne kažko realaus imitacija, bet dar tik ateisiančios būties savyje, nežinomo, kuris save apibrėš per subjektą, laukimas. Meno kūriniai pareiškia, kad yra kas nors savyje, bet nepadiktuoja paraidžiui, kas tai yra“ (1, 114). Jie yra regimybė ne tik ta prasme, kad yra empirinės tikrovės iliuzija, bet ir ta, kad regimybę suteikia tik galimai kitai tikrovei, taip parodydami, kaip galimas neegzistuojantis dalykas. Akivaizdu, kad griežta tokio teiginio argumentacija nėra įmanoma. Adorno teigia, jog „menas net savo aukščiausiose viršūnėse yra atrodymas; bet jo atrodymą, jo nenugalimą dalį jam teikia tai, kas nėra atrodymas [...]. Jokia šviesa neapšviečia žmogaus ir daiktų be atsispindinčios transcendencijos [...], atrodymas yra ne tik atrodymo pažadas“ (7, 404–405). Įrodinėdamas, kad meno kūrinių regimybė yra ne vien iliuzija, jis pasiremia ypatingo modalumo reiškiniais: viltimi, pažadu, poreikiu, ilgesiu, noru, siekiu (1, 398, 196, 191). Teiginio realumą lemia ne vien subjekto įsitikinimas, tuo tarpu noro, poreikio ir pan. realumui pakanka vien subjekto įsitikinimo. Be to, įrodinėdamas Adorno pasinaudoja ir ekstatinėmis subjekto būsenomis – susijaudinimu, susidomėjimu, susižavėjimu, pakilumu, – atsirandančiais dėl santykio su meno kūriniu (1, 348, 420). Meno kūriniai yra tik iliuzija ir nepretenduoja, kad būtų suvokiami kaip tikrovė, tačiau jie tiesiogiai užvaldo subjektą, subjektas juos suvokia nebe kaip iliuziją, o kaip tikrovę. Jie patys neapsimeta tikrove, todėl nėra veiksnio, kuris suklaidentų taip juos

suvokiantį subjektą. Ir trečias, mūsų manymu, rimčiausias, ne tik iliuziškumo pagrindimo bandymas išplaukia iš mūsų jau aptarto objektyvaus meno kūrinio aspekto. Meno kūriniai yra ne sukurta, o objektyviai susikurianti iliuzija, Adorno žodžiais, „didieji meno kūriniai negali meluoti. Net jei jų turinys yra iliuzija, jis reprezentuoja tiesą, nes jis [turinys] yra būtina iliuzija“ (1, 188). Ar ši reikšminga iliuzija yra galima tikrovėje, meno kūriniai neatsako ir net neturi atsakyti. Suteikdami jai juslinį pavidalą, jie ją tik aktualizuoja, bet nerealizuoja. Aktualizmą Adorno interpretuoja kaip realizavimo pažadą ir pabrėžia, kad tikrasis realizavimas ir negalėtų būti įmanomas. „Jei meno utopija realizuotųsi, menas baigtųsi“ (1, 47), t. y. nesiskirtų nuo tikrovės, taigi – nebeegzistotų (9). Dviprasmybė, mįslingumas slypi pačioje meno prigimtyje. Adorno manymu, pagrindinė meno kūrinių mįslinga ypatybė yra ir atsakymas, ir neatsakymas į klausimą, ar jie turi prasmę (akivaizdu, jog prasmės atskyrimas tik sąlygiškas, jis egzistuoja tik dėl skirtumo nuo formalių dalykų). Viena vertus, jei yra kuriami nefunkcionalūs dalykai, tai rodo, jog jie turi vidinį tikslingumą ir yra prasmingi patys savaime. Kita vertus, kas ši prasmė, meno kūriniai nesako. Šis prasmės pažadas tampa itin reikšmingas dėl likusios tikrovės beprasmiškumo, Adorno žodžiais tariant, substancinės, metafizinės prasmės praradimo sąlygomis. Meno kūrinių prasme tampa prasmės stokos, o kartu jos poreikio išraiška. Jeigu ši prasmė egzistuoja, meno kūriniai yra įprasminančio matmens, „sekuliarizuotos transcendencijos“ (1, 42) būtinybės liudijimas. Adorno nepasako, ar ji egzistuoja (10). Taigi neaiški lieka ir tobulo kūrinio egzistavimo galimybė.

Paskutine Adorno meno mirties prasme galėtų būti tyla, kaip iš vidaus meną ardanti meno siekiamybė. Kaip ir S. Sontag, šią prieštarinę siekiamybę Adorno vertina pozityviai: „kai viskas yra pasakyta ir padaryta, menui geriau nutilti“ (1, 442); „mene nusistovėjo tylos amžius. Jis paverčia meno kūrinius pasenusiais. Bet kai jie nebekalba, vis garsiau kalba jų tyla“ (1, 440).

Šia citata baigdami Adorno minčių analizę, jokiū būdu neteigiame jos kaip galutinės išvados. Meno egzistavimo ar neegzistavimo Adorno kategoriškai neprognozuoja. Bendriausia prasme tai priklausytų nuo to,

ar gamtinis pasaulis turi antžmogišką prasmę, o jei tokia prasmė yra, ar objektyvi dvasia ją atskleis. Nejusliniai dalykai gali atsiskleisti jusline forma jau vien todėl, kad jusliniai pavidalai tiesiogiai patirti būti negali.

Palygindami Adorno meno mirties prasmes su įprasta šios sąvokos prasme, t. y. jo irimu istorinėje raidoje, turime pastebėti, kad istorinį esminių meno ypatybių pokytį Adorno perkelia į atskirą meno kūrinį. Mirtis apibūdina skiriamąją šiuolaikinio meno ypatybę – paties meno esmės ardymą, kai kūriniai tampa menu tik dėl to, kad ir įtraukia, ir paneigia įvairius tradicinius meno elementus.

Literatūra ir pastabos

1. Adorno Th. W. *Aesthetic theory*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge @ Kegan Paul, 1984.

2. Čia remiamės A. Savile, bandančiu prieštarauti Adorno grožio ir tiesos nesuderinamumo tezei šiuolaikinio meno pavyzdžiais (žr.: Savile Anthony. *Beauty and Truth the Apotheosis of an Idea // Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetic* / ed. Joseph Margolis. Philadelphia. Temple University Press, 1987. P. 139–142). Suvokiant Savile's nagrinėjamus harmoningus, racionalios kompozicijos M. Rothko paveikslus kaip tiesiogią tiesą apie tikrovę, jie bus melas, viešpatavimo ideologija. Tikrajam (šiam žodžiui Adorno teikiama prasme, t. y. siekiančiam tiesos) suvokimui būtina išankstinė nuostata – žinojimas, jog tarp Rothko vaizdų ir mūsų tikrovės yra skirtumas. Tikrovė nėra graži. Gražus meno kūrinys gali leisti pamatyti jos negražumą. Žinoma, kūrinys pats savaime neatskleidžia tikrovės ir kūrinyje vaizduojamo dalyko kontrasto. Jis tik patvirtina žiūrovo, matančio ar vertinančio tikrovę kaip disharmoningą, įsitikinimą. Taigi kyla adekvataus žiūrovo problema. Sutiktume su taiklia Valentinavičiaus teze, jog neideologiškas meno kūrinys gali egzistuoti tik muzikos ekspertams, pačiam Adorno, o griežčiausia prasme neegzistuoja apskritai.

3. Žr.: Арсланов В. Г. *Миф о смерти искусства: Эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до новых левых*. М.: Искусство, 1983. Фарман И. П. *Теория познания и философия культуры*. М.: Наука, 1986. С. 138–139. Давыдов Ю. Н. *Эстетика нигилизма (Искусство и „новые левые“)*. М.: Искусство, 1975. Paskutinėje knygoje pateikiama septintojo dešimtmečio meno likvidavimo praktinių bandymų apžvalga, o apie galimą pozityvų Adorno meno kūrinio sampratos perskaitymą tik užsimenama (žr.: p. 194, 217, 230, 237). Tyrinėtojų dėmesys vis nukrypdamo į klasikinio ir masinio menų kritikos nagrinėjimą, o ne į likusio, t. y. neideologizuoto, nekonformistinio meno sampratos išaiškinimą.

4. Turime pripažinti, jog Adorno šią funkciją skiria ir filosofiniam mąstymui, jei jis priartėja prie tradiciškai menui būdingo kalbos vartojimo būdo. Jo manymu, tiesa gali atsiskleisti ir iš sąvokų konsteliacijos, jei ji pereina iš racionalios konstrukcijos į išraišką, t. y. tiesa atsiskleidžia per sąmoningai iš anksto nenumatytas sąvokų ir jų ryšių reikšmes (Žr.: 7, 18, 162, 165).

5. Tai, kad Adorno sistema apsieina be atramos anapusiųje, patvirtina ir Adorno filosofijos kritika. H. Gripp teigia, jog „tai, kas tradicinėje filosofijoje suvokiama kaip transcendentiška pirminė būtis, Adorno'ui yra „gamtiška būtis“, taigi „gamtiškos istorijos“ procesas, kurio tėkmėje subjektas išvysto savo mąstymo struktūras“ (Gripp H. Theodor W. *Adorno: Erkenntnisdimensionen negativer Dialektik*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1986. S. 161).

6. Žinoma, „kito“ sąvoka yra daugiareikšmė, mus dominančias dvi jos reikšmes aptarsime kiek vėliau. O „naujo“ sąvoka reprezentuoja tai, ko niekad nebuvo, ir tai, kas teikia meno kūriniui transcendencijos galią [...] sąmonė gali galvoti apie naują, bet paties naujo ji įsivaizduoti negali“ (1, 339).

7. Adorno Th. W. *Negative Dialectics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

8. Žr.: 1, 193. Visos šios sąvokos artimos H. Gadamerio istorinei sąmonei, tradicijos bylojimui; ne diskursyviai meno kūrinio tiesos suvokimui, o įvykstančiam, kai skirtingi aspektai apimami vienalaikiškai, lyg akordas. Tik yra kiti akcentai. Adorno sutelkia dėmesį ne į bendrumo, supratimo, susikalbėjimo egzistavimo galimybę, o į jų kaitos galimybių išsiaiškinimą.

9. Tai ryški Adorno meno (apimančio ir antimeno), kaip iš vidaus save ardančio dalyko, sampratos ypatybė antimeno, kaip praktinio meno ir tikrovės skirtumo naikinimo, sampratos atžvilgiu. Pasiremdami K. Sauerlandu, teigiančiu, jog: „mūsų šimtmetyje buvo daug bandymų išvaduoti meną nuo regimybės. Viena linija tęsėsi nuo natūralizmo iki dokumentiškos literatūros, kita nuo dadaizmo iki konkrečiosios lyrikos ir happeningo. Adorno atmeta, kaip neautentišką meną, abiejų rūšių kūrinius“, – jo teiginį išplėstume ir juos aprašančioms antimeno teorijoms (Sauerland K. *Einführung in die Ästhetik Adornos*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1979. S. 23–24).

10. Todėl, sutikdami su S. Bestu ir D. Kellneriu, teigiančiais, jog Adorno teorija artima postmodernistinei estetikai, jei jos ypatybės laikysime vaizdo pirmenybę prieš žodį, beprasmybės – prieš prasmę, ir racionalaus prado – prieš protą, pojūčio – prieš reikšmę, suabejotume jų teiginiais, jog Adorno teorijai būdingas vienareikšmis prasmės prioritetas prieš beprasmybę, greičiau joje teigiama tik prasmės viltis (žr.: Best Steven, Kellner Douglas. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. New York: The Guilford Press, 1991. P. 151). Taip pat abejotinas ir autorių nurodomas Adorno estetikos nepanašumas į postmodernistinę – racionalumo prioritetas prieš iracionalumą jo teorijoje (Ibid. P. 227). Kaip jau minėjome, siekiamybe yra konstrukcija, pereinanti į išraišką, t. y. racionalumu įtarpintas iracionalumas, kuris ir yra viena iš skiriamųjų meno ypatybių.