

Dvadesete

Theodor Adorno

1962.

Šlagvorti su sumnjivi sami po sebi, ne samo zato što služe da degradiraju misao u puku igru žetonima; oni su i pokazatelj vlastite neistine. Ono za šta se u svesti publike, a naročito u modi revivalizma, smatra da pripada dvadesetim godinama (XX veka), u stvari je u to vreme, ili najkasnije do 1924, već počelo da bleđi. Herojsko doba nove umetnosti zapravo je bilo oko 1910: sintetički kubizam, rani nemački ekspresionizam, slobodna atonalnost Šenberga i njegove škole. Adolf Frise (Frisé) je primetio tu činjenicu u nedavnom radio intervjuu sa Lote Lenjom (Lotte Lenya).² Dobro se sećam da sam posle festivala IGNM (Internationale Gesellschaft für neue Musik; Međunarodno udruženje za novu muziku), održanom u Frankfurtu, 1927, objavio članak pod naslovom, „Stabilizovana muzika“.³ Fenomeni regresije, neutralizacije i grobnog mira, koji se obično pripisuju samo pritisku nacionalsocijalističkog terora, poprimili su oblik još za vreme Vajmarske republike, kao i u društvu liberalne, kontinentalne Evrope uopšte. Diktature se nisu obrušile na ovo društvo odnekud spolja, kao što je Kortež upao u Meksiko; donela ih je društvena dinamika koja se razvila posle Prvog svetskog rata, a one su svoje senke bacale ispred sebe.

To se odmah vidi po proizvodima masovne kulture, pod kontrolom visoko centralizovane ekonomske vlasti. Ako poslušamo ploče s pesmama i šansonama iz dvadesetih, koje danas opet postaju popularne, zapanjiće nas koliko se malo toga promenilo u celoj toj sferi. Kao i u modi, menja se samo pojavnost; ali, sama stvar, konvencionalni jezik sačinjen od signala skrojenih po meri uslovnih refleksa potrošača, ostala je suštinski ista, kao u džezu, recimo, toj neprolaznoj modi.⁴ To što se čini da te prošle mode, u poređenju s današnjim glavnim trendovima, imaju neku naivnu i trapavu stranu, ono što se u žargonu američke zabavne muzike naziva *crony*,⁵ nema toliko veze sa supstancom onoga što se emituje koliko s vremenskim faktorom *in abstracto* i, najviše, s progresivnim usavršavanjem mašinerije i društveno-psihološke kontrole. To što još nismo tako doterani, kvalitet koji mami osmehe kod istog onog tipa ljudi koji se u ono vreme oduševljavao Mistanget (Mistinguett) i Marlenom (Marlene Dietrich), iste je prirode kao i idealizujuća nostal-

¹ Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), pariski galerista i kolekcionar, poreklom iz Nemačke, čija je podrška bila presudna za promociju kubizma u periodu 1907–1914. Nastavio je da pomaže mnoge avangardne slikare i književnike i stekao reputaciju vrsnog poznavaoca moderne umetnosti. Sa Adornom se upoznao u Parizu, 1951, i ostao s njim u prisnom kontaktu. Adorno mu je posvetio i jedan esej iz 1965, „O nekim odnosima između muzike i slikarstva“ (Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei). (Sve napomene: AG. Neke napomene su preuzete ili prilagođene iz engleskog izdanja; u originalnom tekstu nema nikakvih napomena ili bibliografskih podataka.)

² Emisija od 26. VII 1960, na frankfurtskoj radio stanici *Hessischer Rundfunk*, u kojoj su, pored Frisea, urednika kulturnog programa (inače pisca i urednika Muzilovih *Sabranih dela*), učestvovali Lote Lenja (legendarna pevačica i glumica, žena Kurta Vajla) i Adorno. Tema su bile dvadesete godine, a u katalogu *Hessischer Rundfunk*, razgovor je opisan na sledeći način: „Pokušaj da se iznova osvetli stvarnost dvadesetih godina, naspram iskustva savremenog svedoka. Na početku diskusije, Adorno formuliše ideju o nepostojanju slika (Bildlosigkeit), o nedostatku tradicionalnih *imagines* (mentalnih slika, predstava) u Americi, što za posledicu ima svet sintetičkih slika, kao što su, na primer, one o 'divljem zapadu' ili o 'zlatnim dvadesetim'. U osvrtu na pitanje o fascinaciji dvadesetim, pokušavamo da razdvojimo prave karakteristike tog perioda od aspekata sintetički proizvedenog sveta slika o 'zlatnim dvadesetim'. Istupajući u prilog relativističke argumentacije, Adorno govori o estetskim i tematskim 'arhetipovima' formiranim tokom dvadesetih, koji tek danas postaju umetnički produktivni. Kao primer, on navodi Štokhauzenovu tehniku kolektivnog komponovanja, kao nastavak Brehtovog kolektivnog dela.“ Ovaj tekst je nastao na osnovu nekih teza iz Adornovog priloga za tu emisiju.

³ T. W. Adorno, „Die stabilisierte Musik“, GS Band 18, *Musikalische Schriften* 5:721–728.

⁴ Aluzija na čuveni, kontroverzni esej o džezu: T. W. Adorno „Zeitlose Mode: Zum Jazz“, *Merkur* 7 (jun 1953): 537–48; *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (1955), str. 144–161; GS 10.1:123–137. Eng., „Perennial Fashion: Jazz“, *Prisms*, Neville Spearman, London, 1967; Cambridge, MIT Press, 1981, str. 119–132.

⁵ Otrcano, preterano sentimentalno, raspekmeženo.

gija koja se za te iste proizvode lepi danas. Relativna nerazvijenost tehnika potrošačke kulture, pogrešno se tumači kao da je taj period bio bliži izvorima, iako je zapravo bio isto tako dobro prilagođen zavođenju potrošača kao i 1960. Tačnije, paradoks je da se u kulturi racionalizovanoj po meri industrijskih ideala nešto uopšte menja; princip samog *ratio*, u meri u kojoj se bavi proračunom efekata kulture na ekonomiju, ostaje večno isti. To je razlog zašto deluje pomalo šokantno kada neki sektor kulturne industrije pomalo zastari. Vrednost šoka tog paradoksa iskoristili su nadrealisti još dvadesetih, kada su upotreбили slike sveta iz osamdesetih godina XIX veka; u Engleskoj je, u to vreme, jedna knjiga kao što je *Naši očevi*, Alana Bota, imala slično dejstvo.⁶ Danas efekat šoka imaju dvadesete, slično efektu koji su slike sveta iz osamdesetih godina XIX veka imale oko 1920. Ali, ponavljanje otupljuje šok. Oneobičavanje⁷ dvadesetih je duh duha.

U nemačkim zemljama, ta *imago* dvadesetih nije bila tako snažno obeležena intelektualnim pokretima. Ekspresionizam i nova muzika su u to vreme verovatno imali mnogo manje odjeka nego radikalne estetske tendencije danas. Više je to bio svet slika erotske fantazije. Njega su pothranjivala scenska dela, koja su tada predstavljala duh vremena i koja bi i danas lako mogla proći tako takva, iako u njihovoj kompoziciji nije bilo ničeg naročito avangardnog. *Songspreise* („muzički komadi“) koje su Breht i Vajl zajedno komponovali, *Opera za tri groša* (1928) i *Mahagoni* (1927; 1930), kao i *Džoni* Ernsta Kreneka (1927), dobro predstavljaju tu sferu.⁸ Potonje nezadovoljstvo civilizacijom, zbog progresivne deseksualizacije sveta, koja je, paradoksalno, išla ruku pod ruku sa ukidanjem tabua, projektuje na dvadesete romantičnu čežnju za seksualnom anarhijom, za „red light districts“ (četvrtima crvenih fenjera) i „wide open city“ (širom otvorenim gradom).⁹ U svemu tome ima nečeg neizmerno licemernog. Oduševljavanje devojkama iz bara (u originalu, „Spelunken-Jennys“), rimuje se s proganjanjem prostitutki, koje se podvrgavaju kristalno jasnom režimu, kada nema neke pogodnije mete na koju bi se moglo okomiti. Da je život u dvadesetim zaista bio tako lep, onda bi lake ženske ostavili na miru i zaboravili na čistke. Umesto toga, prave se pristojno nepristojni filmovi o „naughty twenties“ (nestašnim dvadesetim), pre nego o Tuluzu-Lotreku iz vremena naših baka. Ali, čak ni tada, te devojkice to nisu radile za džabe. Nesrećno komercijalizovana seksualna industrija Kurfirstendama, koju je iscrtao Georg Gros, a rečima ovekovečio Karl Kraus, nije ništa bliže utopiji od sterilizovane atmosfere našeg doba.

Ipak, ideja da su dvadesete bile svet u kojem, kako je to rekao Breht u *Mahagoniju*, „sve može biti dopušteno“, to jest, utopija, ima i svoju istinu. U to vreme, kao i nakratko posle 1945, izgledalo je da se otvorila mogućnost za uspostavljanje politički oslobođenog društva. Ali, to je samo tako izgledalo: još u dvadesetim, kao posledica zbivanja iz 1919, pala je presuda protiv onog političkog potencijala koji je, da su stvari išle drugačijim tokom, s velikom verovatnoćom mogao da utiče na razvoj situacije u Rusiji i spreči pojavu staljinizma. Neodoljivo se nameće utisak da se taj dvostruki aspekt – s jedne strane, svet koji se mogao promeniti na bolje i likvidacija te nade od strane vladajućih sila, koje će se zatim potpuno razotkriti u fašizmu – izražavao i kao podvojenost umetnosti, kao nešto sasvim specifično za dvadesete, što nema veze s mutnom i kon-

⁶ Allan Bott, *Our Fathers (1870–1900): Manners and Customs of the Ancient Victorians: A Survey in Pictures and Text of their History, Morals, Wars, Sports, Inventions, and Politics*, London, Heinemann, 1931; New York, Blom, 1972.

⁷ U originalu, „Verfremdung“; takođe „defamilijarizacija“. Kod Brehta, „Verfremdungseffekt“ ili „V-Effekt“; prikazivanje poznatih stvari, koje u njihovom uobičajenom kontekstu ne promišljamo, u neočekivanom kontekstu, radi novog ili boljeg uvida. Breht je taj metod razvio tragom Viktora Šklovskog i njegovog pojma „ostranenie“ (ostranjenje), odnosno, „приём остранения“ (opražanje ostranjenja).

⁸ Bertolt Brecht i Kurt Weill, *Die Dreigroschenoper* (1928); *Mahagonny-Songspiel* (1927); *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Ernst Krenek, *Jonny spielt auf* (1927).

⁹ Kod Adorna na engleskom.

tradiktornom idejom o modernim klasicima. Upravo ona operaska dela koja su tada stekla slavu i izazivala skandal, danas, sa svojim podmuklim stavom prema anarhiji, izgledaju kao da je njihova glavna uloga bila da nacionalsocijalizmu dobace parole koje će ovaj kasnije koristi u svom kulturnom terorizmu; kao da su svojom namerno prenaglašenom pometenošću već žudela za potkom koji će Hitler zavesti širom Evrope. To nije nešto čime bi dvadesete mogle da se pohvale. Katastrofu koja je usledila posle tog perioda, iznedrili su njeni vlastiti društveni konflikti, čak i u onoj sferi koja se obično naziva kulturom.

Što se tiče toga da nostalgija za dvadesetim u stvari naginje nečemu intelektualnom, a ne samo fatamorgani perioda koji je navodno bio u isti mah avangardan i još ne sasvim umotan u celofan moderniteta, to ne zavisi toliko od nivoa i kvaliteta onoga što se tada radilo koliko od pravog ili navodnog stanja samog duha. Podsvesno slutimo da je ta restaurirana kultura, apsorbovana u ideologiju, oduvek bila takva. Pošto se niko ne usuđuje da to prizna, na prošle uslove projektuje se idealna slika (Wunschbild), u kojoj duh navodno još nije prisiljen da prizna svoje nepodudaranje s nasiljem stvarnosti. Naspram onoga što se od tada dešavalo, duh u celini poprma aspekt trivijalnosti. Oseća se krivim, zato što nije bio u stanju da spreči užas; ali, upravo njegova nežnost i krhkost pretpostavljaju stvarnost koja je mogla izbeći varvarstvo. U sliku vremena koje je neposredno prethodilo katastrofi, ugrađuje se sve u čemu se duh danas oseća uskraćenim. Odsustvo intelektualnih pokreta, koji bi danas mogli da intervenišu – čak je i egzistencijalizam iz prvih posleratnih godina bio samo podgrejana renesansa – izaziva osećanje sterilnosti čak i kod najbezazlenijih ljudi. To doprinosi legendi o dvadesetim kao vremenu u kojem je posrnulo carstvo duha i dalje polagalo pravo na stari značaj u životima ljudi. Činjenica da je posle 1918. kubizam izgubio privlačnost, svakako je simptom koji se može dijagnostikovati samo *post mortem*. Kanvajler prenosi: „Pikaso mi i danas često kaže kako je sve što je urađeno između 1907. i 1914. moglo nastati samo kroz zajednički rad. Biti izolovan, biti sam, mora da ga je strašno uznemiravalo, a upravo tada je to počelo da se menja.“¹⁰ Izolacija koja je uništavala kontinuitet slikarevog dela i koja nije samo njega primoravala na revizije, teško da je bila biografski nasumična sudbina. Došlo je do očigledne erozije kolektivnih energija koje su proizvele najveće inovacije u evropskoj umetnosti. Promena odnosa između individualnog duha i društva sezala je sve do najdubljih impulsa čak i kod onih koji su s prezirom odbacivali svako prilagođavanje zahtevima društva. Tu ne oskudevamo ni u onome što naivna vera u kulturu naziva kreativnim darom. Sama ideja intelektualne produkcije bila je zatrovana. Njeno samopouzdanje, ubeđenje da stvara istoriju, bilo je podriveno. To se slaže s činjenicom da upravo u meri kojoj je prihvaćena, intelektualna produkcija nema više nikakvo dejstvo. Čak ni njene najupečatljivije manifestacije nisu više bezbedne od integrisanja u kulturnu industriju. Pošto se svetski duh razdvojio od duha, poslednji dani ovog drugog blistaju kao njegovo zlatno doba, iako to nikada nisu bili. Ono što ostaje je eho fašističkog autoriteta, pre nego bilo šta živo; poštovanje prema važećim vrednostima, čak i kada se ove samo reklamiraju kao važne. Jedino bi dobro bilo imati svest koja *i dalje* ostvaruje svoj *oslabljeni* potencijal: Beket je ima.¹¹ To više ne bi bila kultura renovirane obmane već ona koja samom svojom formom izražava ono što duh srozava na nivo takve obmane. Jedini način na koji kultura može da se izleći od prokletstva uzaludnosti jeste da o toj kletvi sačini protokol.

¹⁰ Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres: Entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris, 1961, str. 73. Kod Adorna navedeno na francuskom.

¹¹ Ovu ideju o „oštećenom“ ili „oslabljenom potencijalu“ (Depotenzierung), koji na sebi nosi „ožiljke“ svog kontradiktornog položaja u svetu, ali koji ipak grabi dalje, Adorno je razvijao još od *Minima moralia* („Refleksije o oštećenom životu“, 1944–1949), da bi onda u Beketu, upravo u godinama iz kojih potiču ova razmatranja, pronašao srodnu dušu.

Neizvestan odnos između sadašnjosti i dvadesetih uslovljen je istorijskim diskontinuitetom. Dok se fašistička dekada, u svim svojim bitnim aspektima, uspostavila u epohi koja joj je neposredno prethodila, s korenima duboko unutar ekspresionizma – uzgred, jednog od njegovih glasnogovornika, Hansa Josta, koji je postao istaknuti nacista, još dvadesetih godina parodirao je Breht, koji je imao dobar instinkt¹² – popularna nacistička fraza o „čistom rezu“ (Terminus Umbruch) nažalost se pokazala tačnom. Tradicija, uključujući i tradiciju antitradicionalizma, bila je slomljena; ostaju samo napola zaboravljeni zadaci. I šta god da se sada na umetnički način bavi tom epohom, ne treba samo da eklektički poseže za kreativnom produktivnošću koja je međuvremenu iščezla, već i da se u isti mah povinuje obavezi da ne zaboravi ono što je ostalo nedovršeno. Neophodno je dovesti do njegovih krajnjih logičkih konsekvenci ono što je sahranjeno u eksploziji iz 1933, što je samo po sebi, u sasvim drugom smislu, bilo posledica te epohe.

Potpuno je jasno kako bi savremena umetnost, imajući u vidu vlastitu problematiku, trebalo da se postavi prema avangardizmu iz prošlosti, što i svaki umetnik od nekog značaja dobro zna. Antikonvencionalizam ostaje obavezan; forme se javljaju unutar samih dela, a ne kao nešto nametnuto spolja. Takva dela moraju da procenjuju sebe s punom svešću o istorijskom položaju svog materijala: ne smeju se ni slepo i fetišistički prepustiti samom materijalu, niti ga oblikovati mimo subjektivnih namera. Samo ono što je slobodno od kukavičluka i slabosti ega, i grabi napred bez zaštite, odbijajući sve ono na šta u nemačkom jeziku posthitlerovske epohe aludira gnusni izraz „ideja vodilja (*Leitbild*, uzor, glavni princip)“,¹³ ima šanse da stvori nešto što neće biti izlišno. Svaka briga oko posledica, čak i pod izgovorom društvene funkcije ili iz obzira prema takozvanom ljudskom biću, ništavna je; baš kao i visokoparnost subjekta i njegovog izraza, iz herojskih dana moderne umetnosti. Više se nigde, u bilo kojoj umetnosti, kao takvoj, ne može umaći njenoj paradoksalnoj strani; taj paradoks, a ne neka egzistencijalna filozofema, jeste pravo značenje poštapalice „apsurdno“. U svakom od tih momenata, savremeno stvaralaštvo mora imati na umu krizu smisla; kako smisla koji se subjektivno pridaje nekom umetničkom delu, tako i smislenog oblikovanja sveta. U suprotnom, samo stupa u službu opravdanja. Danas su, kao smisljena, legitimna samo ona umetnička dela koja se na najoštrij način suprotstavljaju konceptu smisla.

Moraju se obnoviti impulsi koji su još u bajnim dvadesetim počeli da se zaleđuju ili gase. Sa ove distance, može se videti koliko je umetnika, čiji se nimbus poistovećuje sa onim koji krase dvadesete, prošlo svoj vrhunac do te dekade ili svakako do njenog kraja; Kandinski, Pikaso, Šenberg,

Naročito se bavio njegovim komadom *Kraj partije* (Fin de partie; Endgame, 1957) i pričom *Neimenljivi* (L'Innomable, 1953; The Unnamable, 1958), čije poslednje rečenice Adorno ovde praktično ponavlja („... moraš da nastaviš, ne mogu da nastavim, nastaviću.“). Becket je važna referenca i u Adornovim glavnim poznim delima, *Negativna dijalektika* (Negative Dialektik, 1966) i *Estetička teorija* (Ästhetische Theorie, 1961–1969; 1970; naročito finalna razmatranja). Videti, između ostalog: T. W. Adorno, „Versuch, das *Endspiel* zu verstehen“, *Noten zur Literatur* II, 1961 („Pokušaj da se razume *Svršetak igre*“, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 181–215); T. W. Adorno, „Skizze einer Interpretation des *Namenlosen* (Skice za tumačenje *Neimenljivog*)“, *Frankfurter Adorno Blätter* III, München, 1994, str. 18–77; eng., u okviru „Adorno's Notes on Beckett“ (prevod beleški) i Shane Weller (esej), „Adorno's Notes on *The Unnamable*“, *Journal of Beckett Studies*, Volume 19 Issue 2, 2010, Edinburgh University Press, str. 157–178, 179–195.

¹² Hanns Johst (1890–1978). Breht je svoj rani komad *Baal* (1918) napisao kao odgovor na Jostovu dramu *Der Einsame: Ein Menschenuntergang*, iz 1917 („Usamljenik: potonuće čovekovo“). Jost je i autor čuvene fraze, koja se kasnije pogrešno pripisivala Geringu i Himleru: „Kad čujem reči kultura, odmah se mašim za svoj revolver!“ U originalu, ta fraza potiče iz komada *Schlageter*, koji je Jost napisao 1933, za Hitlerov 44. rođendan, i glasi: „Kad čujem reč kultura... odmah otkočim svoj brauning!“ („Wenn ich Kultur höre ... entsichere ich meinen Browning!“; prvi čin, prva scena.)

¹³ Adorno kritikuje stavove koji se kriju iza te fraze u naslovnom tekstu iz zbirke *Ohne Leitbild: parva aesthetica*, Suhrkamp Verlag, 1967 (1968; tom 10.1 iz Sabranih dela).

čak i Kle. Kao što nema nikakve sumnje da se Šenbergova dodekafonska tehnika razvila potpuno logično iz njegovih ranijih dostignuća, iz oslobađanja tonalnog jezika, kao i iz radikalizacije motivsko-tematskog dela, tako je izvesno i da je nešto od onog najboljeg izgubljeno u prelasku na sistematične principe. Muzički jezik se, i pored revolucionisanja materijala, poravnao s onim tradicionalnim, u mnogo većoj meri nego u najboljim Šenbergovim delima pre Prvog svetskog rata; neobuzdana spontanost i nezavisnost kompozicionog subjekta bili su obuzdani potrebom za poretkom, za koju se pokazalo da je sama po sebi problematična, zato što je poredak koji je stvorila nastao iz nužde, a ne iz same stvari. Utisak stagnacije u muzici iz poslednjih nekoliko decenija, često i donekle pakosno uočavani rizik da avangarda postane drugi konformizam, velikim delom je nasleđe te potrebe za poretkom. Muzički zadatak koji se preneo na nas iz dvadesetih, sastoji se izgleda upravo u tome da se ta potreba dovede u pitanje: potraga za *musique informelle*.¹⁴ Ta potreba za poretkom, iz dvadesetih, sada se može samo podgrejati, ali ne i uzeti u razmatranje. To je bila samo apstraktna negacija navodnog stanja haosa, od kojeg se previše strahovalo, da bi to bilo stvarno.

Ono što svakako treba promisliti jeste potreba da se beskompromisno nastavi s onim što je iznutra i spolja bilo obustavljeno, kao i granice novog početka. Sasvim je očigledno da se posle trideset ili četrdeset godina, posle potpunog prekida, ne može prosto nastaviti tamo gde se stalo. Značajna dela iz tog perioda su veliki deo svoje snage dugovala plodnoj tenziji s nečim što im je bilo heterogeno, s tradicijom, protiv koje su se bunila. To je i dalje bila sila s kojom su se suočavala, a upravo su oni najproduktivniji umetnici nosili u sebi dobar deo te tradicije. Većina stega, koje su podsticale ta dela, nestala je, kada je nestalo i trvenje s tom tradicijom. Sloboda je potpuna, ali preti da postane prazan hod, bez svoje dijalektičke suprotnosti, koja se opet ne može održavati prosto snagom volje. Da ne bi postala samo prežvakavanje dvadesetih, da se ne bi srozala upravo na ono što je odbijala da bude, kulturna svojina, savremena umetnost mora postati svesna ne samo svojih tehničkih uslova već i uslova vlastitog postojanja. Društvena pozornica umetnosti nije više čak ni truli pozni liberalizam, već potpuno manipulirano, sračunato i integrisano društvo, „administrirani svet“. Svaki protest protiv toga, izražen u okvirima umetničke forme – a više je nemoguće zamisliti neku umetničku formu koja ne bi bila protest – baca se u ono planirano, čemu se opire, i nosi na sebi ožiljke te kontradikcije. Pošto se njihov materijal sada oslobodio i može da se obrađuje na sve moguće načine, umetnička dela se razvijaju samo na osnovu svojih formalnih zakona, bez bilo čega heterogenog, i zato naginju tome da postanu suviše sjajna, čista i bezopasna. Njihov rukopis na zidu¹⁵ postaje šara tapeta. Upravo je nezadovoljstvo time ono što skreće pogled ka dvadesetim, ali bez zadovoljenja te nostalgичne žudnje. Svako s imalo osećaja za te stvari, treba samo da pogleda naslove bezbrojnih knjiga, slika i kompozicija iz poslednjih nekoliko godina, da bi stekao otrežnjujući utisak drugorazrednosti. To je tako nesnosno, zato što svako delo koje se danas pravi nastupa, htelo ne htelo, kao da svoje postojanje duguje samo sebi samom. I ta želja se pokazuje fatalnom; naime, odsustvo nužnosti postojanja, u samoj strukturi

¹⁴ T. W. Adorno, „Vers une musique informelle“, prvi put objavljeno u *Quasi una fantasia* (1963); GS 16: 493–540; eng., *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, trans. Rodney Livingstone, London, Verso, 1992: 269–322 (citirano na str. 272–73).

¹⁵ U originalu, kod Adorna: „Menetekel“, reči koja tajanstvena ruka ispisuje na zidu, na Valtasarovoj gozbi, u Bibliji, Danilo, 5: 24–28: „Zato od Njega bi poslana ruka i ovo pismo bi napisano. A ovo je pismo napisano: MENE, MENE, TEKEL, UFARSIN. A ovo znače te reči: MENE, brojao je Bog tvoje carstvo i do kraja izbrojao. TEKEL, izmeren si na merila, i našao si se lak. FERES, razdeljeno je carstvo tvoje, i dano Midijanima i Persijanima.“ (Prev., Đura Daničić, Vuk Karadžić.)

nekog dela, ustupa mesto apstraktnoj svesti o savremenosti. To, u krajnjoj liniji, odražava odsustvo političkog smisla. Kada se potpuno prenese u domen estetike, pojam radikalnosti postaje ideološka distrakcija, uteha za stvarnu bespomoćnost subjekata.

Ipak, nema boljeg dokaza savremene kulturne aporije (teškoća, *nedoumica*) od činjenice da kritika ideološke prirode tog hemijski čistog estetskog progressa, i sama odmah postaje ideologija. U celom Istočnom bloku takva kritika služi samo tome da uguši poslednje neposlušne impulse, koji su našli utočište u umetnosti, čime pruža svoj doprinos totalnom konformizmu. Ali, to onda znači da su uzdrmani i sami temelji umetnosti, da nepomućen odnos sa estetskom sferom više nije moguć. Posle Aušvica, pojam kulturnog vaskrsnuća je iluzoran i apsurdan, i sve što je od tada nastalo mora da zbog toga plaća goroku cenu. Međutim, pošto je svet nadživeo sopstvenu propast, njemu je ipak potrebna umetnost, kao njegova nesvesna istoriografija. Autentični umetnici su danas oni u čijim delima i dalje drhti krajnji užas.

1962.

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Theodor Adorno
Dvadesete
1962.

Theodor W. Adorno, „Jene zwanziger Jahre“, *Merkur* (Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken), Januar 1962, 16. Jahrgang, Heft 167, str. 46–51.

Eingriffe: Neun kritische Modelle, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963, str. 59–68.

Gesammelte Schriften (GS), hrsg. von Rolf Tiedemann. Band 10.2. (Kulturkritik und Gesellschaft), Frankfurt am Main, 1977, str. 499–506.

T. W. Adorno, „Those Twenties“, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, Translated by Henry W. Pickford, Columbia University Press, New York, 1998, str. 41–47.

Preveo Aleksa Golijanin, avgust 2016.

<http://anarhija-blok45.net1zen.com>

anarhisticka-biblioteka.net