

## ***Ugovori Lukácsu – Theodor Wiesengrund Adorno in stališča zagovornikov modernističnih poetik***

(Gradivo za Pregled svetovne književnosti 2, Univerza v Novi Gorici zimski semester 2012/13 – doc. dr. Aleš Vaupotič)

Adorno napade načelo posnemanja dejanskosti na splošno, v vseh slogovnih inačicah. Temeljni kritični premislek o problemu reprezentacije izvedel na področju zanj načeloma sprejemljive modernistične umetnosti, atonalne glasbe svojega profesorja Arnolda Schönberga, dela *Preživeli iz Varšave* (*A Survivor from Warsaw for Narrator, Men's Chorus and Orchestra* op. 46, 1947, praizvedba v Novi Mehiki 1948)<sup>1</sup>.

Toda celo *Preživeli iz Varšave* ostajajo ujeti v aporijo, kateri se – kot avtonomna tvorba do pekla stopnjevane heteronomnosti – izročajo brez zadržkov. Schönbergovi skladbi se pridruži nekaj mučnega. Nikakor ne to, zaradi česar se v Nemčiji jezijo, ker ne pusti potlačiti tega, kar bi se želelo za vsako ceno potlačiti. Toda s tem, ko je kljub vsej ostrini in nespravljivosti upodobljeno, je potem takšno, kot da bi bil s tem okrnjen sram pred žrtvami. Iz njih je nekaj ustvarjeno, umetnine, vržene v čeljusti sveta, ki jih je ubil. Tako imenovana umetniška upodobitev gole telesne bolečine ljudi, ki so jih s puškinimi kopiti potolkli na tla, vsebuje – bodisi še tako oddaljeno – potencial, da izvabi užitek. Morala, ki umetnosti zapoveduje, naj tega niti za sekundo ne pozabi, zdrsrne v brezno svojega nasprotja. S principom estetske stilizacije, in celo s slovesno molitvijo zbora, se nezamisljiva usoda vendarle kaže, kot da bi bil v njej kak smisel; tako se povečuje, odvzeto ji je nekaj groze; že zgolj s tem se žrtvam godi krivica, medtem ko pa pred pravičnostjo ne bi vzdržala nobena umetnost, ki se jim izogiba. Še glas obupa plača svoj davek razvpiti afirmaciji. Dela nižje vrednosti kot tista višje konzumenti tudi pripravljeno pogoltnejo, malce obdelave preteklosti. S tem ko je v angažirani umetnosti še genocid postal kulturna last, je laže še naprej sodelovati v kulturi, ki je rodila umor. (Adorno 289)

Adorno ne kritizira omenjenega dela, ampak opiše poseben občutek mučnosti, opažen ob poslušanju skladbe o holokavstu. Ne gre za nelagodje ob poslušanju nečesa, kar bi si prejemnik želel izbrisati iz misli – npr. v obliki nelagodja tistih, ki jih realizem v oblikah iz 19. stoletja kritizira, tako da jih sooči z lastno krivdo. Izvor povečanja »sram[u] pred žrtvami« je samo dejstvo »upodobitve«, princip »estetske stilizacije«, ki vsebuje potencial »užitka«, osmislitve, »afirmacije«, potrošnje, vključitve radikalno nesprejemljivega v družbo. Ker genocid skozi upodobitev izgublja grozljivost, se razkrije paradoks, da vodi moralčni in angažirani princip v umetnosti nujno v svoje nasprotje.

Adorno govori o aporiji, o tem, da je samo še v vrhunski umetnosti, modernistično eksperimentalni in brezkompromisno radikalni tako na vsebinski kot na formalni ravni, mogoča tolažba trpljenja, »ne da bi ga takoj izdala« (Adorno 289). Hkrati pa je rezultat kakršne koli upodobitve – posebej pa takšne, ki postavlja podobe nasilja v udomačeno podobo družbe, ki ga je povzročila – obsojen na neuspeh. V tem stališču se stikata dva elementa Adornove teorije, od katerih je eden zgoraj navedena kritika, drugi pa del njegove lastne teorije o umetnosti, ki jo je treba obravnavati posebej (Fredric Jameson npr. ugotavlja, da ni prepričljivejša od Lukácsove). Adorno v besedilu, v katerem se nahaja navedek, *Angažma* (*Engagement*, 1965), napada angažirano literaturo, predvsem Sartrovo in Brechtovo, pa tudi (kot implicitno in samoumevno) kritičnorealistično z etično perspektivo, kakršno predvideva Lukács. Gre za pomemben problem, ki je zelo aktualen v današnjem t. i. avtorskem in neodvisnem filmu, kadar ne gre za formalne eksperimente (ki jih je v filmu v ožjem pomenu besede pravzaprav vedno manj), namreč za upodobitev družinskega ali kakega podobnega nasilja v obliki socialnokritičnega angažiranega realističnega prikaza. Adorno v zvezi z »angažirano literaturo« pove naslednje:

Untrüglich fast ist ein Kennzeichen solcher Literatur: daß sie, absichtlich oder nicht, durchblicken läßt, selbst in den sogenannten extremen Situationen, und gerade in ihnen, blühe das Menschliche; zuweilen wird daraus eine trübe Metaphysik, welche das zur Grenzsituation zurechtgestutzte Grauen womöglich insofern bejaht, als die Eigentlichkeit des Menschen dort erscheine. Im anheimelnden existentiellen Klima verschwimmt der Unterschied von Henkern und Opfern, weil beide doch gleichermaßen der Möglichkeit des Nichts hinausgehalten seien, die freilich im allgemeinen den Henkern bekömmlicher ist. ([http://www.ifs.uni-frankfurt.de/people/van\\_gelder/e\\_anne\\_frank.html](http://www.ifs.uni-frankfurt.de/people/van_gelder/e_anne_frank.html), 20. 10. 2010)<sup>2</sup>

Gre seveda za napad na eksistencializem, predvsem Sartra, ki išče avtentično existenco, to pa najde v estetiziranih »mejnih situacijah«, ravno v njih pa se krivda porazgubi oz. »udomači«.

...

<sup>1</sup> <[http://de.wikipedia.org/wiki/Ein\\_%C3%9Cberlebender\\_aus\\_Warschau](http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_%C3%9Cberlebender_aus_Warschau)> (15. 4. 2009)

<sup>2</sup> »Prepoznavni znak takšne literature je skoraj nezgrešljiv: dopušča, namenoma ali ne, spoznati, da celo v t. i. ekstremnih situacijah, in prav v njih, cveti človeškost; včasih nastane iz tega kalna metafizika, ki grozo, ravno prav obtesano za mejno situacijo, po možnosti potrjuje toliko, kolikor se tam pojavlja človeška pristnost. V domačem eksistencialnem vzdušju se razpusti razlika med rablji in žrtvami, saj so vendar oboji v enaki meri izročeni možnosti nič, iz katere rablji ponavadi potegnejo večjo korist« (Adorno 289-90).

V eseju *Mesto pripovedovalca v sodobnem romanu (Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, v Akzente 5, 1954)* Adorno v kurzivi zapiše sledeče:

[...] kolikor gosteje in brez vrzeli se sprijema gladina družbenega življenjskega procesa, toliko bolj hermetično kot tančica zakriva bistvo. Če hoče roman ostati zvest svoji realistični dediščini in pripovedovati tako, kakor je v resnici, mora opustiti realizem, ki, s tem ko reproducira fasado, tej le pomaga pri njenem prevarantstvu. (Adorno 29, tudi v Aust 70, Kohl 178)

V tem kratkem besedilu Adorno za nadaljevanje »realistične dediščine« – Flaubertovega »iluzionizma« – zahteva refleksijo, posredovano skozi »imanentno zahtevo, ki ji mora avtor nujno zadostiti: da točno ve, kako se je dogodilo« (Adorno 30). Navaja predvsem romaneskno poetiko Prousta. Argument je zopet zunaj dokazljive logike in načelen – sledi iz temeljne ugotovitve:

Treba si je predočiti samo nemožnost tega, da bi kdo, ki se je udeležil vojne, o njej pripovedoval tako, kot prej kdo o svojih pustolovčinah. Pripoved, ki nastopa tako, kot da bi bil pripovedovalec kos tovrstni izkušnji, upravičeno naleti na nestrpnost in skepsu pri sprejemniku. (Adorno 28)

Izhodišče argumentacije je, da je izkušnja sveta v krizi. Ljudje v tej situaciji, situaciji evropske druge svetovne vojne, niso več kos pojavom, ki jih obdajajo. To pravzaprav ni nepredstavljivo danes, ko še vedno odkrivamo jame, polne neznanih trupel, kar si poslušalec novic le težko umesti v sodobni vsakdan. Adorno napade v tem eseju, kot sledi iz naslova, stališče pripovedovalca, predvsem v obliki nekoga, ki z distance (Adorno 31) pripoveduje o nečem, kar je sposoben z mislimi v celoti zaobjeti. Vendar pa je treba pri tem upoštevati, da za Adorna problemi pripovedi niso ključni, zanaša se na globalnoumetniške učinke šoka in »negativnost pozitivnega«.

Tako se pojavlja nov jezik, ki je pogosto destilirani iz izmečka prvega, razpadel asociativni jezik reči, ki prerašča ne le monolog romanopisca, temveč vseh tistih, ki so odtujeni prvemu jeziku in tvorijo maso. (Adorno 31)

Adorno prične na tem mestu razlagati svoj modernistični predlog, ki temelji na poetikah Joycea, Kafka in Prousta. Vendar pa se izkaže, da njegova kritika pripovedovanja že sama po sebi seže izjemno daleč. Gre pravzaprav za samostojno utemeljen ugovor realističnemu načinu pisanja, ki je ravno v tem pomenu ključen. Razveljavlja namreč Lukácsovo teorijo, kar se tiče poetološkega odnosa avtor-delo (Adorno seveda sprejme Lukácsovo razlago gnoseološkega odnosa svet-avtor). Celo Solženicinov primer - v Lukácsovi razlagi – ne vzdrži Adornove kritike. Ali potemtakem tudi za avtobiografske romane Solženicina velja, da skozi realistično upodobitev uničujejo lastni kritični naboj in ga sprevrčajo v njegovo nasprotje? Cilj Adornovega napada je seveda nedvoumen: teorija odseva, oz., kolikor gre za izpeljavo iz Schönbergove skladbe, pojem posnemanja, mimesis na splošno, tj. kakršno koli reprezentiranje dejanskosti (celo skrajno stilizirano). Od te Adornove kritike dalje je teorija realizma, ki temelji na posnemovalskem odnosu v kakršni koli obliki, neveljavna, saj je etično nesprejemljiva. Tudi Lukács se dotakne tega problema (in se ga zato vsaj implicitno zaveda), in sicer s svojo kritiko naturalizma, ki vzpostavlja literarno celoto na podlagi zunajliterarne, »neoorganske« pojasnitve sveta. Z vidika literarnopoetoloških vprašanj ostaja Lukácsova teorija zavezana, tako rekoč, čudežni umetniški stvaritvi formalno-vsebinske enotnosti, ki skozi mediacije različnih instanc, pa vendar paradoksalno neposredno, vstopa v tok zgodovine.

*Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno.* London: NLB/Verso, <sup>1</sup>1977.  
Adorno, Theodor Wiesengrund. *Beležke o literaturi.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999.

(Za popolno navajanje virov prim. <http://realizem.vaupotic.com> oz. <http://realizem.vaupotic.com/doktorat-vaupotic.pdf#page=335>.)