

ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ADORNO

Ἄν ὁ Adorno εἶδε τὴν τέχνη ὡς ἐκεῖνο ποὺ προσφέρει μιὰ ἐναλλακτικὴ λύση στὴ σκέψη¹, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ ἀποψὴ του γιὰ τὴ φιλοσοφία ἦταν στενὰ συνυφασμένη μὲ τὴ θεωρία του γιὰ τὴν αἰσθητικὴ. Ἄν καὶ ὁ ἴδιος ποτὲ δὲν ὑπέκυψε σὲ μιὰ αἰσθητικὴ ἀποψη τῆς φιλοσοφίας, ὥστόσο ἔδωσε μεγάλη ἔμφαση στὴν ἰδιαιτερότητα τοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖο, ὅπως στὸ ἔργο τέχνης, δὲν ἀποκαλύπτει τὴν ὁλότητα τῆς ἔννοιας ἀλλὰ μᾶλλον τὴ δομὴ τοῦ ἀληθινοῦ της περιεχομένου. Ἔτσι ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Adorno δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ ἔξω ἀπὸ τὴν κληρονομιά τῆς ἀποψὴς του γιὰ τὴ διαλεκτικὴ κριτικὴ ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται ἡ φιλοσοφία.

Ὁ Adorno ξεχώρισε ὡς κριτικὸς καὶ τῆς ἀποκαλούμενης «ἀνώτερης κουλτούρας» καὶ τῆς «μαζικῆς κουλτούρας», ἐφόσον παρήγαγε πολλὰ σημαντικὰ κείμενα καὶ στοὺς δύο αὐτοὺς χώρους. Τὸ ἔργο του διακρίνεται ἀπὸ τὴ στενὴ σύνδεση μεταξὺ κοινωνικῆς θεωρίας καὶ κριτικῆς τῆς κουλτούρας καὶ ἀπὸ τὴν ἱκανότητα νὰ συγκροτεῖ τὸ ὅλο πλαίσιο τῆς κουλτούρας μέσα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς ἐξελίξεις, ἀσκώντας συγχρόνως ὀξεία κριτικὴ ἀνάλυση.

Ἐνῶ οἱ ἄλλοι ἐκπρόσωποι τῆς κριτικῆς θεωρίας, ὅπως ὁ Horkheimer καὶ ὁ Marcuse σπάνια ἀναλύουν καλλιτεχνήματα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὁ Adorno καὶ ὁ Löwenthal ἀνέπτυξαν καὶ συνολικὲς καὶ κριτικὲς θεωρίες, πραγματοποιώντας διεξοδικὲς μελέτες σὲ ὅ,τι ἐπρόκειτο ν' ἀποκαλέσουν «βιομηχανία τῆς κουλτούρας». Ὁ Adorno ἄρχισε τὴν κριτικὴ τῆς μαζικῆς κουλτούρας ἀπὸ τὸ 1932 στὸ ἄρθρο του «Γιὰ τὴν κοινωνικὴ κατάσταση τῆς μουσικῆς»² καὶ τὴ συνέχισε σὲ μιὰ σειρὰ μελετῶν γιὰ τὴ λαϊκὴ μουσικὴ καὶ ἄλλες μορφὲς τῆς μαζικῆς κουλτούρας στὶς ἐπόμενες δεκαετίες³. Ἀρχικὰ ὁ Adorno ἄσκησε κριτικὴ στὴ λαϊκὴ μου-

1. Ὁ T. EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990, κεφ. Art after Auschwitz: Theodor Adorno, σ. 347, στὴ διατύπωση αὐτὴ προσθέτει πῶς γιὰ τὸν Adorno τῆς Διαλεκτικῆς τοῦ διαφωτισμοῦ ἡ σκέψη «ἔχει γίνεи ἐγγενῶς παθολογικὴ» διότι «ὅλη ἡ ὀρθολογικότητα εἶναι τώρα ἐργαλειακὴ, καὶ ἀπλῶς τὸ νὰ σκέπτεσαι σημαίνει ἄρα νὰ βιαιοπραγεῖς καὶ νὰ ψάχνεις γιὰ ἐξιλαστήρια θύματα».

2. Th. W. ADORNO, On the Social Situation of Music, *Telos*, 35, Spring 1978, σσ. 128-164.

3. Πβ. λ.χ. Th. W. ADORNO, On the Fetish Character of Listening, στὸ A. Arato & E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, Blackwell, 1978, σσ. 270-299 καὶ On Popular Music, *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 1941, σσ. 17-48. Πβ. ἐπίσης Th. W.



σική παραγωγή για την έμπορευματοποίησή της, τόν εξορθολογισμό της, τὸ φετιχισμό της καὶ τὴν πραγματοποίηση τῶν μουσικῶν ὑλικῶν – ἔτσι ἐφαρμόζοντας τὶς νεομαρξιστικὲς κοινωνικὲς κατηγορίες-κλειδιά στὴν κουλτούρα – ἀσκοῦσε ταυτόχρονα κριτικὴ καὶ στὴν «ἐπαναστροφή» (Regression) ποὺ παράγεται στὸ ἄκουσμα τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Ἔτσι τὸ πλαίσιο γιὰ τὴν κριτικὴ τοῦ ἦταν ἡ θεωρία τοῦ Ἰνστιτούτου⁴ γιὰ τὴν ἐξάπλωση τῆς ὀρθολογικότητας καὶ τῆς πραγματοποίησης⁵ σὲ κάθε ὄψη τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καὶ τὴ συνακόλουθη παρακμὴ τοῦ ἀτόμου.

1. **Ἡ τέχνη ὡς κοινωνικὸ γεγονός καὶ ἡ αὐτονομία της.** Κατὰ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ ὁ Adorno ἀγωνίστηκε νὰ φέρει σὲ πέρας ἓνα ἔργο ποὺ θ' ἀντιπροσώπευε ὅ,τι προηγουμένως εἶχε ἐκθέσει διάχυτα, δηλαδή μιὰ θεωρία τῆς αἰσθητικῆς. Ἀπὸ ὀρισμένες παρατηρήσεις μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ὅτι ὁ Adorno ἐβλεπε ἀκόμη σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὴ δυνατότητα γιὰ μιὰ ἔννοια τῆς πράξης ἡ ὁποία θὰ ἔλυνε ὅ,τι αὐτὸς θεωροῦσε πὼς εἶναι τὸ κλειδί γιὰ τὸ φιλοσοφικὸ πρόβλημα τῆς μὴ ταυτότητας: δηλαδή τὸ πρόβλημα τοῦ νὰ ἐξηγεῖ κανεὶς δίχως ν' ἀνάγεται στὴν ἀλληλεπίδραση ὑποκειμένου-ἀντικειμένου. Τὸ ἔργο τοῦ, ὡστόσο, *Αἰσθητικὴ θεωρία*, δὲν ἐπρόκειτο νὰ φθάσει στὸ τελικὸ τοῦ σχέδιο. Παρουσιάστηκε τὸ 1970, ἓνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Adorno σὲ μιὰ ἀναπόφευκτα μὴ ἱκανοποιητικὴ μορφή. Οἱ ἐπιμελητὲς τῆς ἐκδόσης Gretel Adorno καὶ Rolf Tiedemann ἀναφέρουν στὸν ἐπίλογό τους ὅτι ὁ Adorno σκόπευε νὰ δώσει στὴν *Αἰσθητικὴ θεωρία* τὸ ἐπίγραμμα ἀπὸ τὸν Friedrich von Schlegel: «Σ' ὅ,τι ἀποκαλεῖται φιλοσοφία τῆς τέχνης λείπει συνήθως ἓνα ἀπὸ τὰ δύο: ἢ ἡ φιλοσοφία ἢ ἡ τέχνη»⁶. Ὁ Adorno ἐργά-

ADORNO, *The Culture Industry, Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein, London/New York, Routledge, 1991· καὶ *The Stars Look Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, ed. St. Crook, London/New York, Routledge, 1994.

4. Σχετικὰ μὲ τὴν ἰδρυση καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ Ἰνστιτούτου Κοινωνικῆς Ἑρευνας, ὅπως ἀλλιῶς λέγεται ἡ Σχολὴ τῆς Φραγκφούρτης, πβ. M. JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School of the Institute of Social Research 1923-1950*, Boston, Little, 1973· D. HELD, *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*, London, Hutchinson, 1980· T. SCHROYER, *The Critique of Domination. The Origins and Development of Critical Theory*, Boston, Beacon Press, 1973. Πβ. ἐπίσης Β. ΚΑΛΦΑ, Διαμόρφωση καὶ ἐξέλιξη τῆς κριτικῆς θεωρίας τῆς Σχολῆς τῆς Φραγκφούρτης, *Πολίτης*, τευχ. 21, Νοέμβριος 1978, σσ. 70-78, τευχ. 22, Δεκέμβριος 1978, σσ. 50-65· Β. ΦΙΟΡΑΒΑΝΤΕ, Ἡ ἐπικαιρότητα τῆς κριτικῆς θεωρίας, *Πολίτης*, τευχ. 80, Ἰούνιος 1987, σσ. 48-52, καὶ Α. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ, Ἡ φιλοσοφικὴ ἰδιοτυπία τοῦ Herbert Marcuse, Ἀθήνα, Ἐξάντας, 1993, σσ. 37-69.

5. Ἡ G. ROSE, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London, Mcmillan, 1978, σ. 47, πραγματεύεται τὴν ἐρμηνεία τοῦ Adorno γιὰ τὴν πραγματοποίηση ὡς γλωσσολογικὸ ἢ ἐννοιολογικὸ πρόβλημα ὅπου ἔννοια καὶ ἰδιότητα τοῦ ἀντικειμένου θεωροῦνται ταυτόσημα: οἱ λέξεις μετατρέπονται σὲ πράγματα καὶ τὰ πράγματα μετατρέπονται σὲ λέξεις: «πραγματοποιημένες ἔννοιες περιγράφουν τὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, σὰν αὐτὰ νὰ ἔχουν τὶς ἰδιότητες στὶς ὁποῖες ἀναφέρονται οἱ ἔννοιες».

6. Th. W. ADORNO, *Aesthetic Theory*, μτφρ., C. Lenhardt, London, Routledge & Kegan Paul, 1984, σ. 498· ἑλλ. μτφρ., Λ. Ἀναγνώστου, Ἀθήνα, Ἀλεξάνδρεια, 2000, σ. 612.



στηκε έντατικά, καί ὡς συνήθως ἐπιτυχημένα, ὥστε νά μὴν ἐπαληθεύσει ἡ ρήση τοῦ Schlegel. Ὅλες οἱ θεωρητικές του συζητήσεις τεκμηριώνονται μὲ συγκεκριμένα παραδείγματα, καί τὰ ἔργα καθὼς καί τὰ καλλιτεχνικά κινήματα ἀναλύονται φιλοσοφικά.

Κύριο θέμα τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* εἶναι ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης, τῆς θεωρίας καί τοῦ ἀτόμου, διότι πιστεύει πῶς μόνο τὸ αὐτόνομο ὑποκείμενο ἔχει τὴν ἱκανότητα ν' ἀντιστέκεται στὸ βίαιο συγκεντρωτισμὸ τοῦ ἀπολυταρχικοῦ κράτους. Αὐτὸς ὑποστηρίζει ὅτι ἡ μεγάλη τέχνη τῆς ἀστικῆς περιόδου χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἐμφανῆ ἀνεξαρτησία της ἀπὸ τὴν κοινωνία: δὲν ἔχει δημιουργηθεῖ γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς κοινῆς ὠφέλειας οὔτε ἐξυπηρετεῖ ὅ,τι ὁ Benjamin ἀποκαλοῦσε «λατρευτικὴ λειτουργία»⁷. Γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἡ ἀστικὴ τέχνη ἔχει ὑποστῇ κριτικὴ ἀπὸ ἄλλους μαρξιστὲς θεωρητικοὺς οἱ ὅποιοι, ἀντίθετα, πιστεύουν πῶς ἡ τέχνη ὀφείλει νὰ εἶναι πολιτικὰ στρατευμένη. Αὐτοὶ ἰσχυρίζονται πῶς μὲ τὴν ἀνωτερότητά της ἡ ἀστικὴ τέχνη δὲν κατορθώνει ν' ἀσχοληθεῖ μὲ μιὰ κοινωνικά προοδευτικὴ κριτικὴ τῆς κοινωνίας. Ὡς ἐκ τούτου εὐθυγραμμίζεται μὲ τὶς δυνάμεις τῆς κυριαρχίας. Στὸ μέρος ἐκεῖνο τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* ὅπου ὁ Adorno πραγματεύεται τὴ διττὴ οὐσία τῆς τέχνης – ὡς αὐτόνομης καί ὡς κοινωνικοῦ γεγονότος⁸ – παρατηροῦμε ὅτι αὐτὸς ἀπορρίπτει τὴν ἰδέα τῆς στρατευμένης τέχνης σ' ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὸν Bertolt Brecht καί τὸν Jean-Paul Sartre.

Ἡ κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴ στρατευμένη τέχνη δὲν ἀποτελεῖ σαφῶς ἄρνηση τοῦ πολιτικοῦ ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ διαμαρτυρία ὡς πρὸς τὸ ὅτι ἡ αὐτοοριζόμενη πολιτικὴ λογοτεχνία ὑποσκάπτει τὴν πολιτικὴ της δύναμη ἀκριβῶς ἐξαιτίας τῆς ἄρνησης τῆς αἰσθητικῆς αὐτονομίας της. Τὰ ἔργα τοῦ Sartre, λ.χ., πού ἀπέβλεπαν σὲ παραδειγματικές ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης ἐλευθερίας, ὡς δημιουργήματα τοῦ ὑπαρξισμοῦ, στὴν πραγματικότητα ἀποκαλύπτουν τὸ ἀντίθετο: τὴν καταπιεστικὴ καί περιοριστικὴ φύση τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν ὅπου ἡ ἐλευθερία δὲν εἶναι ἀκριβῶς αὕτὴ πού θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι. Ἡ ἀφηρημένη ἐλευθερία τοῦ

7. Ὁ W. BENJAMIN στὸ δοκίμιό του *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Gesammelte Schriften*, τ. 2, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1974, σσ. 477-485, ἀναφέρεται στὴν ἔννοια τῆς «αὔρας» (Aura), πού θεωρεῖ ὅτι χαρακτηρίζει τὸ ἔργο τέχνης καί καθιστώντας το μακρινὸ καί ἀπρόσιτο τοῦ προσδίδει «λατρευτικὴ ἀξία». Ἡ ἔννοια τῆς «αὔρας» ἡ ὁποία διαπερνᾷ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Adorno (Πβ. π.χ. *Aesthetic Theory*, σσ. 66-67, 82-83· ἑλλ. μτφρ., σσ. 86, 104-105) θεωρεῖται ἀπὸ τὸν R. TIEDEMANN (ἄρθρο Aura, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ἐκδ. J. Ritter, 1971) ὡς ἐπινόηση τοῦ Benjamin, ὡστόσο ἡ B. RECKI, *Aura und Autonomie: Zur Subjectivität der Kunst bei W. Benjamin und Th. Adorno*, Würzburg, 1988, σ. 51 ἔχει διαφορετικὴ ἀποψη· αὕτη πιστεύει ὅτι ὁ Benjamin ἔχει ἐμπνευστεῖ ἀπὸ προγενέστερους ἀλλὰ καί συγχρόνους του, ὅπως οἱ M. Proust, E. Cassirer, M. Weber κ.ἄ. (Πβ. ἐνθ. ἀν. σσ. 30-60).

8. Ἐνθ' ἀν., σσ. 320-322· ἑλλ. μτφρ., σσ. 381-385.

ύπαρξιμοῦ στηρίζεται στην ἄρνηση ν' ἀναγνωρίσει τὴ διαχείριση τῆς κοινωνίας καὶ τοὺς μηχανισμοὺς τῆς χειραγώγησης καὶ τῆς ἑτερονομίας της. Τὸ ἔργο τῶν ἀφηρημένων ἐπιλογῶν εἶναι ἐντούτοις ἀνεπαρκές, στὴν καλύτερη περίπτωση εἶναι μιὰ ἀπομίμηση ἐλευθερίας σ' ἓνα καθεστὼς ἀνελευθερίας. Ἀντίθετα ὁ Adorno, ἀκριβῶς ὡς συνέπεια τῆς κοινωνικῆς του θεωρίας, ἐμμένει στὴν αἰσθητικὴ αὐτονομία ὡς τὸ δυναμικὸ ὄχημα γιὰ μιὰ κριτικὴ τῆς πολιτικῆς κατάστασης, ἀκόμη κι ἂν δὲν εἶναι ὑποβολιμαία ἢ στρατευμένη λογοτεχνία. Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ Max Weber, «τέχνη δὲν σημαίνει ὅ,τι ὑποδεικνύει ἐναλλακτικὰς λύσεις, ἀλλὰ μᾶλλον ὅ,τι μέσω τῆς μορφῆς ἀνθίσταται στὸν τρόπο τοῦ κόσμου ποὺ πάντοτε σημαδεύει μ' ἓνα πιστόλι στὸ στέρνο τῆς ἀνθρωπότητας»⁹. Ἡ κριτικὴ στὸν Brecht εἶναι ὁμοία: ὅσο πιὸ πολιτικὴ, ἢ λογοτεχνία, τόσο πιὸ ἀνεπαρκὴς ἢ πολιτικὴ ἀνάλυση, παρὰ τὴν ἀπώλεια τῆς αἰσθητικῆς αὐτονομίας. Ἐντελῶς συνεπὴς μὲ τὸ πνεῦμα ἀντίστασης ποὺ ἀναγνωρίζεται στὸ ἐγκώμιο τοῦ Horkheimer, καὶ μὲ τὴν τάση νὰ μεταθέτει τὸ ὄργανο τῆς πολιτικῆς κριτικῆς στὸ ἐρμητικὸ ἔργο τῆς τέχνης, ὁ Adorno καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὼς «τὰ πολιτικὰ ἔργα δὲν εἶναι κατάλληλα γιὰ τὴν ἐποχὴ μας· ἡ πολιτικὴ ὁμως ἔχει μεταναστεύσει στὸ αὐτόνομο ἔργο, καὶ κυρίως σ' ἐκεῖνα ποὺ δείχνουν ν' ἀδιαφοροῦν γιὰ τὴν πολιτικὴν»¹⁰, μ' ἄλλα λόγια «τὰ ἐρμητικὰ ἔργα ἀσκοῦν περισσότερη κριτικὴ στὴν κατεστημένη τάξη πραγμάτων ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ, στοχεύοντας σὲ μιὰ εὐληπτή κοινωνικὴ κριτικὴ, εἶναι πιὸ διαλλακτικὰ ἀπὸ μορφολογικὴ ἄποψη καὶ ἔτσι ἀναγνωρίζουν σιωπηρὰ τὴν ἐπικοινωνιακότητα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας ποὺ ἀνθεῖ παντοῦ»¹¹.

Ὁ ἀγώνας τοῦ Adorno συνίσταται στὸ ὅτι ἡ στρατευμένη τέχνη δὲν εἶναι καλύτερη ἀπὸ τὴν πολιτικὴ θεωρία ἐφόσον δὲν ἔχει εἰδικὴ αἰσθητικὴ ποιότητα, ἀλλ' ἀπλῶς πολιτικὲς φιλοδοξίες. Ἡ τέχνη χάνει τὴν οὐσία της ὅταν παραδέχεται τὴν ἑτερονομία, σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση ἡ ἑτερονομία εἶναι πολιτικὴ προπαγάνδα. Ἐπιπλέον ἡ ἰδεολογία δὲν εἶναι δυνατόν ν' ἀποκαλυφθεῖ ἀπὸ τὴν ἠθικὴ διαπαιδαγώγηση. Τὰ πολιτικὰ μηνύματα θὰ διεισδύσουν μέσω τῆς ψευδοῦς συνείδησης καὶ θ' ἀπορριφθοῦν. Οἱ κοινωνικὲς ἀντιφάσεις μᾶλλον χρειάζεται ν' ἀποκτήσουν ἐμπειρία καὶ ἡ τέχνη κρατᾷ ἀνοικτὴ τὴ δυνατότητα αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας. Ὅπως ὁ Adorno ἐπισημαίνει «ἡ τέχνη παίρνει θέση ἀπέναντι στὴν ἐμπειρικὴ ζωὴ ἀκριβῶς μὲ τὴν ἀπόσταση ποὺ τηρεῖ ἀπ' αὐτὴν»¹².

9. M. WEBER, Science as a Vocation, στὸ *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. H. H. Gerth & C. Wright Mills, New York, Oxford University Press, 1958, σ. 155.

10. Th. W. ADORNO, Engagement, (1965), *Noten zur Literatur III*, (1974) *Gesammelte Schriften*, τ. 11, ἐπιμ. R. Tiedemann, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1997, σ. 430.

11. *Aesthetic Theory*, σ. 209· ἑλλ. μτφρ., σ. 250.

12. *Ἐνθ' ἄν.*, σ. 209· ἑλλ. μτφρ., σ. 249.

Αυτό ακριβώς δηλώνει ότι ή τέχνη δεν είναι αυτόνομη με την έννοια ότι είναι μεταφυσικά απόμακρη και ανεξάρτητη από την κοινωνία. Είναι αυτόνομη ως προς το ότι δεν υπάγεται στις απαιτήσεις της κοινωνίας, δηλαδή στην παρουσίαση ενός αρμονικού και σημαντικού συνόλου. Ο Adorno χρησιμοποιεί τη μεταφορά της μονάδας του Leibniz για να εξηγήσει τη σχέση της αυτόνομης τέχνης με την κοινωνία. Τα σχετικά μέρη της θεωρίας του Leibniz είναι ότι οι μονάδες είναι οντότητες άτομικές, έσωτερικά δυναμικές, χωρίς παράθυρα¹³, δεν αλληλεπιδρούν ή μία επί της άλλης, ούτε είναι δυνατόν κάτι να μεταβιβαστεί από καμία απ' αυτές, και τελικά καθεμιά αντανakλά το σύμπαν από τη δική της ατομική προοπτική. Μεταθέτοντας αυτή τη μεταφορά στο έργο τέχνης¹⁴, ο Adorno υποστηρίζει ότι κάθε καλλιτέχνημα είναι μια συνεκτική οντότητα που αποτελείται από τη δυναμική ισχύ ενός πεδίου έννοιων. Επίσης, το έργο τέχνης δεν μπορεί ν' αναχθεί σε κάποιο ιδιαίτερο μήνυμα¹⁵ (αντίθετα, λ.χ., από τη στρατευμένη τέχνη). Ο ίδιος θεωρεί ότι ή τέχνη χάνει τη σημασία της όταν προσπαθεί να διαβιβάσει «μηνύματα» ή «διδάγματα» στον δέκτη της, δίνοντας προτεραιότητα στο «περιεχόμενο». Κάθε στρατευμένο έργο κινδυνεύει να εξομοιωθεί με την υπάρχουσα πραγματικότητα έπειδή είναι υποχρεωμένο να μιλήσει τη γλώσσα αυτής της πραγματικότητας αν θέλει να κατανοηθεί πλήρως. Για τον Adorno «ή τέχνη πρέπει να έπεμβαίνει ενεργητικά στη συνείδηση μέσω των δικών της μορφών, χωρίς να παίρνει οδηγίες από την παθητική μονόπλευρη τοποθέτηση της συνείδησης των χρηστών της, συμπεριλαμβανομένου του προλεταριάτου»¹⁶.

Έν τούτοις κάθε έργο τέχνης είναι μια κρυπτογράφηση της κοινωνίας που περιμένει την κατάλληλη έρμηνεία. Η τέχνη μπορεί να είναι κριτική και ένθαρρύνοντας την πράξη που είναι αντίθετη στις κοινωνικά επιβεβλημένες έμπειρίες (πβ. Schönberg)¹⁷ και επισύροντας την προσοχή

13. Πβ. *Ένθ' άν.*, σ. 64· έλλ. μτφρ., σ. 84, *ιδιαιτ.* σημ. 16θ (Σ.τ.μ.).

14. Πβ. *Ένθ' άν.*, σ. 7· έλλ. μτφρ., σ. 20, όπου ο Adorno όρίζει «τά έργα τέχνης ως μονάδες χωρίς παράθυρα».

15. Ός προς τη χρήση του όρου, την όποία ο Adorno (*Ένθ' άν.*, σ. 40· έλλ. μτφρ., σ. 56) αποδίδει στους νεοχαϊντεγκεριανούς, εκφράζει κάποια επιφύλαξη και αναφερόμενος στον Brecht πιο κάτω (σ. 351· έλλ. μτφρ. σ. 420) λέει πώς αυτός «απέφευγε να χρησιμοποιήσει αυτό τον όρο (Aussage) διότι άντέβαινε στο γούστο του».

16. Th. W. ADORNO, *Engagement*, σ. 422.

17. Πβ. Th. W. ADORNO, Arnold Schönberg 1874-1951, *Kultur und Gesellschaft. Prismen*, G.S., τ. 10.1, (1977), σσ. 162-180· πβ. επίσης *Asthetic Theory*, σ. 137· έλλ. μτφρ., σ. 164 όπου αναφέρεται: «Ο ευαίσθητος που κάνει το σταυρό του μπροστά στις περιστολές... των πρώμων κομματιών για πιάνο του Schönberg είναι πιο βάρβαρος από τη βαρβαρότητα που φοβάται». Μ' αυτό ο Adorno θέλει να έπισημάνει πώς «όταν στην τέχνη έμφανίζονται

στο ασυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο (πβ. Kafka ή Beckett)¹⁸. Ούτε ο Kafka ούτε ο Beckett προσδιορίζουν κοινωνικές συνθήκες όμως τα έργα τους είναι ένδεχομένως πιο αποτελεσματικά από τα σαφώς κριτικά έργα στο να διασαφηνίζουν τη σύγχρονη εμπειρία. Αυτό επιτυγχάνεται μόνο με την ανατροπή του περιεχομένου από τη μορφή. Σ' αυτή την ανατροπή ή τέχνη διαφωνεί με τον έαυτό της ενώ παραμένει τέχνη. Το νόημα του να επισύρει την προσοχή στο ασυνήθιστο μέσα στο συνηθισμένο είναι ότι αυτή στοχεύει, όπως περίπου κάνουν οι μονάδες, στις απορίες της σύγχρονης κοινωνίας. Αυτές οι απορίες είναι άγνωστες στην ψευδή συνείδηση εφόσον αυτή θεωρεί τον κοινωνικό της περίγυρο ως κάτι δεδομένο, φυσικό και βασικά ορθολογικό. Έναντια σ' αυτή τη συνείδηση ο Kafka και ο Beckett προσφέρουν στη λογοτεχνική μορφή την εμπειρία της αντίφασης που έχει, ωστόσο έμμεσα, κριτική σχέση με την κοινωνία. Μ' αυτόν τον τρόπο μόνον είναι δυνατή ή αισθητική αντίσταση. Η διδακτική τέχνη, αντίθετα, δεν μπορεί να προσφέρει αυτή την κριτική εμπειρία.

Ο Adorno διακρίνει την αυτόνομη τέχνη από τα έργα τέχνης της *l'art pour l'art* τα όποια είναι συνειδητά τοποθετημένα σε απόσταση από μια περιφρονημένη πραγματικότητα. Όμως αυτό, υποστηρίζει ο Adorno, είναι ιδεολογικό ως προς το ότι ή αρχή «ή τέχνη για την τέχνη»¹⁹ αποτυγχάνει να δεσμευθεί στην πραγματικότητα και ως εκ τούτου καταντά ψεύτικη παρηγοριά. Η αυτόνομη τέχνη είναι προϊόν εκείνου που ο Marx επέκρινε ως διαίρεση μεταξύ πνευματικής και υλικής εργασίας. Ακόμη κι αν ο Adorno επιχειρηματολογεί υπέρ της υπεροχής της αυτόνομης τέχνης, ή υπεροχή οφείλεται στις κριτικές της ιδιότητες, αυτό είναι για εκείνον ή ιστορικά αναγκαία αν και όχι αιώνια επιθυμητή κατάσταση των πραγμάτων, ακριβώς, επειδή είναι σύμπτωμα της διαίρεσης της εργασίας.

νέες διαστάσεις, αυτές απορρίπτουν τις παλιές και δημιουργούν κατ' αρχάς την εντύπωση μιάς φτώχειας, αρνούμενες τον ψεύτικο πλούτο, ακόμη και τις ανεπτυγμένες μορφές τέχνης. Η διαδικασία εκπνευμάτωσης στην τέχνη δεν είναι μιά γραμμική πρόοδος».

18. Πβ. Th. W. ADORNO, Versuch, das Endspiel zu verstehen, (1961), *Noten zur Literatur II*, G.S., τ. 11, σσ. 281-321. Πβ. επίσης *Aesthetic Theory*, σ. 328. έλλ. μτφρ., σ. 391, όπου αναφέρεται πώς «στις περιγραφές του [Kafka] ο παραλογισμός είναι τόσο αυτόνομος όπως έχει γίνει και στην κοινωνία».

19. Κατά τον ADORNO, *ένθ' άν.*, σ. 8. έλλ. μτφρ., σ. 21, ή κριτική της αρχής «ή τέχνη για την τέχνη» (*l'art pour l'art*) δεν είναι μιά «ήθικολογία» αλλά ή σκέψη ότι αυτή ή αρχή «με την άφηρημένη της άρνηση απολυτοποιεί τον χωρισμό της τέχνης». Ο όρος *χωρισμός* – έλληνικά στο πρωτότυπο – κατά τον μεταφραστή της έλληνικής έκδοσης (σ. 613, σημ. 3γ) «παραπέμπει στον πλατωνικό χωρισμό των ιδεών από τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων, καθώς και ... της ψυχής από το σώμα, του πνεύματος από την ύλη κ.λ.π.».

Κατά τὸν Adorno «ἡ τέχνη ἔχει περιέλθει σήμερα καὶ ἀπὸ κοινωνικὴ ἄποψη σὲ ἀδιέξοδο. Ἄν μετριάσει τὴν αὐτονομία της, θὰ παραδοθεῖ στὴν ὑπηρεσία τῆς ὑφιστάμενης κοινωνίας· ἂν παραμείνει αὐστηρὰ περιχαρακωμένη στὴν αὐθυπαρξία της, θὰ ἐνσωματωθεῖ ἐξίσου εὐκόλα σὰν ἓνας ἀκίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλῶν ἄλλων»²⁰. Γι' αὐτό, ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ἡ I. Armstrong, «ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀποσύρεται στὴ δική της ἀλήθεια, ἐπιβεβαιώνοντας ὅτι δὲν εἶναι ἀντίγραφο, ὑποκατάστατο, ἀναπαράσταση κάποιου ἄλλου. Αὐτὴ ἔχει ὑπερνικήσει τὸν ἀρχέγονο ψυχικὸ τρόμο τῆς ἀδυναμίας ἀπέναντι στὴ φύση (τὸ κίνητρο κάθε τέχνης) καὶ ὑπάρχει ὡς μεταεῖδωλο αὐτῆς τῆς στιγμῆς»²¹. Ὡστόσο ἡ τέχνη δὲν παύει νὰ βασίζεται γιὰ τὴν ὑπαρξή της στὰ *a priori* της, στὸν ἐμπειρικὸ κόσμο ποὺ κρύβει στὸ εἶναι της.

2. Αὐθεντικὴ τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα: δύο παραδείγματα. Μέρος τοῦ προβλήματος εἶναι ὅτι ὁ Adorno καὶ οἱ ὁπαδοί του ἀντιπαραθέτουν αὐστηρὰ τὶς ἀπόψεις τους περὶ «αὐθεντικῆς» τέχνης – ἔχοντας ὡς πρότυπα τοὺς δασκάλους τῆς πρωτοπορίας, ὅπως τὸν Schönberg, τὸν Kafka καὶ τὸν Beckett – ἐναντι τῆς μαζικῆς κουλτούρας τὴν ὁποία αὐτοὶ καταγγέλλουν ὅτι δὲν ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ συναντοῦν στὰ αἰσθητικὰ πρότυπα ποὺ προτιμοῦν.

Ὁ Adorno ἀναγνωρίζει ὅτι καὶ ἡ ἀνώτερη τέχνη καὶ ἡ λαϊκὴ κουλτούρα διαμεσολαβοῦνται κοινωνικὰ ἀπὸ τὸν καπιταλισμὸ καὶ δὲν ἐπιτίθεται στὴ λαϊκὴ κουλτούρα καθεαυτή, ἀλλὰ στὶς μορφές ποὺ αὐτὴ παίρνει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ καπιταλισμοῦ. Πράγματι, στὸν Adorno, ὑπάρχει πλῆθος ἀπὸ θετικὲς ἀναφορὲς στὶς λαϊκὲς μορφές διασκέδασης, ὅπως τὸ τσίρκο, ἡ σύγχρονη ἐπιθεώρηση καὶ ἡ μουσικὴ κωμωδία, ὅπως ἐπίσης θετικὲς ἀναφορὲς σὲ κάποια φιλμ τῆς Betty Boop κ.ἄ., ἀκόμη καὶ στὸ περίφημο δοκίμιο γιὰ τὴ βιομηχανία τῆς κουλτούρας γραμμένο ἀπὸ κοινὸ μὲ τὸν Horkheimer²². Ὁ Adorno προφανῶς δὲν ἀπορρίπτει ἐντελῶς τὴ λαϊκὴ κουλτούρα ἀλλὰ μᾶλλον ἀσκεῖ κριτικὴ στὴν τυποποίησή της ποὺ εἶναι μέρος τῆς βιομηχανικῆς διαδικασίας τῆς μαζικῆς παραγωγῆς καὶ κατανάλωσης στὸ σύγχρονο καπιταλισμὸ ποὺ μὲ τὴ σειρά του συντελεῖ στὶς διαδικασίες ὁμογενοποίησης καὶ μαζοποίησης καὶ τῆς κουλτούρας καὶ τοῦ κοινοῦ.

20. Ἐνθ' ἄν., σ. 337· ἐλλ. μτφρ., σ. 403.

21. I. ARMSTRONG, *The Radical Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 2000, σ. 180.

22. Πβ. M. HORKHEIMER & Th. W. ADORNO, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, Dialektik der Aufklärung*, G.S. τ. 5, (1981) 1997, σσ. 155 κ. ἐξ.· ἐλλ. μτφ. Ζ. Σαρίκα, Ἡ Βιομηχανία τῆς κουλτούρας: Ὁ διαφωτισμὸς ὡς ἐξαπάτηση τῶν μαζῶν, στὸ ANTONIO κ.ἄ., *Τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα*, Ἀθήνα, Ὑψίλον, 1984, σσ. 84 κ. ἐξ.

Παράδειγμα α'. Ἀντιπροσωπευτικό δείγμα τῆς παραπάνω ἄποψης ἀποτελεῖ τὸ δοκίμιο τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz²³. Ἡ ἀπόρριψη τῆς jazz ἀπὸ τὸν Adorno καὶ ὡς δύναμης ἀπελευθέρωσης καὶ ὡς μορφῆς τέχνης εἶναι ἀναμφισβήτητη καὶ ἐνίοτε ὀξεία. Αὐτὸ ἔχει ἐρμηνευθεῖ ποικιλότροπα ὡς διανοουμενισμός, ὡς ἐλιτισμός, ἀκόμη καὶ ὡς ἀντιαμερικανισμός. Ἐπίσης θεωρήθηκε ὅτι ἡ γνώση του γιὰ τὴν jazz μουσικὴ ἦταν στὴν καλύτερη περίπτωση ἐπιφανειακή, βασισμένη σὲ λανθασμένες γενικεύσεις, καὶ ἀσφαλῶς καθόλου κατάλληλη γιὰ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ἐρμηνείες τῆς jazz ποὺ θεωρεῖται ὅτι δικαιοῦνται ν' ἀποκαλοῦνται μορφές τέχνης²⁴. Ὡστόσο τὸ δοκίμιο «Τζάζ, ἡ αἰώνια μόδα» δείχνει ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ ἐπιχειρήματα εἶναι λανθασμένα καὶ ἀποκαλύπτει μιὰ καλύτερη γνώση τοῦ χώρου ἀπ' ὅ,τι γενικά ἔχει παρατηρηθεῖ. Ἀλλωστε ἡ κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz ὡς καλλιτεχνικὴ μορφή εἶναι ἀπόλυτα συνεπὴς μὲ τὴν αἰσθητικὴ του θεωρία καὶ γι' αὐτὸ δὲν ἀποτελεῖ πολεμικὴ.

Στὸ δοκίμιό του αὐτὸ ὁ Adorno ἀμφισβητεῖ τοὺς ἰσχυρισμοὺς ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ σχετικὰ μὲ τὶς λυτρωτικὲς ιδιότητες τῆς jazz μουσικῆς: ὅτι αὐτὴ ξαναζωντανεύει τὸ φυσικὸ αὐθορμητισμὸ ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὶς ὑποτιθέμενες συντηρητικὲς τυπικὲς συμβατικότητες τῆς σοβαρῆς μουσικῆς. Ὁ ἐκτελεστὴς τῆς jazz ἔχει τὴν τάση ν' αὐτοσχεδιάζει, αὐτὸ ἐκφράζει μιὰ ἐλευθερία ποὺ ὅμως δὲν συντελεῖ στὸ καλύτερο μουσικὸ ἀποτέλεσμα. Κατὰ τὸν Adorno «ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ jazz χρησιμοποιεῖ τὶς ὑπάρχουσες μουσικὲς τεχνικὲς μοιάζει ἐντελῶς αὐθαίρετος... Ὅπως ἀκριβῶς κανένα κομμάτι τῆς jazz δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ ἱστορία («μουσικὴ ἱστορία»), ὅπως ἀκριβῶς ὅλα τὰ συστατικά του στοιχεῖα μποροῦν νὰ μετακινηθοῦν κατὰ βούληση καὶ ὅπως ἀκριβῶς κανένα μεμονωμένο μέτρο δὲν προκύπτει ἀπὸ τὴ λογικὴ τῆς μουσικῆς διαδικασίας, ἔτσι καὶ ἡ αἰώνια μόδα γίνεται φωτογραφία μιᾶς σχεδιοποιημένης, ἀπολιθωμένης κοινωνίας...»²⁵. Ἐξάλλου, ὅπως ὁ ἴδιος ἐπισημαίνει,

23. Th. W. ADORNO, *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (1953), *Prismen*, G.S., τ. 10.1, σσ. 123-137· ἑλλ. μτφρ., Ζ. Σαρίκα, *Τζάζ, ἡ αἰώνια μόδα*, στὸ ΑΝΤΩΝΙΟ Κ.Α., *Τέχνη καὶ μαζικὴ κουλτούρα*, σσ. 123-137. Πβ. ἐπίσης, *The Perennial Fashion – Jazz*, στὸ B. O'Connor (ed.), *The Adorno Reader*, Oxford, Blackwell, 2000, σσ. 267-279.

24. Κατὰ τὸν D. KELLNER, *Adorno and the Dialectics of Mass Culture*, στὸ N. Gibson and A. Rubin (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 2002, σ. 106, σημ. 6, «ὁ Adorno ἀνέπτυξε τὴν ἄποψή του γιὰ τὴν jazz ἐνῶ ἐρευνοῦσε τὴ λαϊκὴ μουσικὴ γιὰ τὸ ραδιοφωνικὸ δίκτυο CBS μὲ ἐπιχορήγηση παρεχόμενη ἀπὸ τὸν Paul Lazarsfeld. Ἐτσι τὸ δείγμα του γιὰ τὴν jazz μουσικὴ ἦταν μέτριες ραδιοφωνικὲς ἐκτελέσεις ἢ λαϊκοὶ δίσκοι». Σύμφωνα μὲ τὴν παραπάνω ἄποψη δὲν ὑπάρχει καμιά ἀπόδειξη ὅτι ὁ Adorno εἶχε ποτὲ ἀκούσει ζωντανὲς ἐκτελέσεις ἢ ὅτι ἦταν ἐνήμερος γιὰ τοὺς ποικίλους τύπους τῆς ποὺ κυκλοφοροῦσαν ἐκείνη τὴν ἐποχὴ.

25. *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, σσ. 125, 127· ἑλλ. μτφρ., σσ. 125, 127.

απόδειξη της μουσικής δομής της jazz αποτελεί ή επανάληψη της φόρμουλας και ό περιορισμός της δυνατής έκφρασης στην άκαμπτη τεχνική της «συγκοπής»²⁶.

Ο Adorno βλέπει αυτούς τους έγγενείς περιορισμούς ως πνευματικά «επαναστροφικούς» (regressive, με τή φροϋδική έννοια) έπειδή, έν αντίθεσει πρὸς τή σοβαρή μουσική, αυτοί δέν συμβάλλουν καθόλου σ' ένα μετασχηματισμό της συνείδησης²⁷. Επίσης, παρατηρεί ότι μέρος αυτής της δομής μπορεί νά έξηγηθεί από τήν προέλευσή της από τή μουσική τῶν δούλων. Ο ίσχυρισμός του Adorno ότι «τά νέγρικα σπιρίτσουαλς, οί πρόδρομοι τῶν μπλουζ ήταν τραγούδια τῶν δούλων και γι' αυτό συνεδύαζαν τὸ θρήνο της άνελευθερίας με τήν καταπιεσμένη επιβεβαίωσή της»²⁸ είναι συνεπής με τις απόψεις του για τήν κοινωνική κατάσταση ὅλων τῶν μορφῶν τέχνης και μουσικής. Ωστόσο αυτή ή αρχικά αυθεντική έκφραση τῶν δούλων είναι τώρα κτήμα της βιομηχανίας της κουλτούρας ή ὁποία προβάλλει τήν jazz ως τή μουσική του αυτόνομου υποκειμένου. Η προσπάθεια του Adorno νά έξηγήσει τήν έλξη αυτής της μουσικής τὸν ὠθεῖ νά προσφεύγει στην ψυχαναλυτική θεωρία. Αυτός αναφέρει πὼς ή jazz «ήταν ενσωματωμένη από τήν αρχή σ' ένα άκαμπτο σχήμα, ὅτι οί άνυπότακτες κινήσεις της συνοδεύονταν από μιὰ τάση τυφλής υπακοής, πὸν τήν κάνουν νά μοιάζει με τὸν σαδομαχιστικό τύπο πὸν έχει περιγραφεί από τήν αναλυτική ψυχολογία με τὸ πρόσωπο πὸν έρεθίζεται από τή μορφή του πατέρα, ένῳ κατά βάθος τὸν θαυμάζει, πὸν προσπαθεῖ νά τὸν συναγωνισθεῖ και, παράλληλα, άντλεῖ ήδονή από τήν ύποταγή του σ' αυτόν, ύποταγή τήν ὁποία απεχθάνεται άπροκάλυπτα»²⁹. Γι' αυτό θεωρεῖ πὼς ὁ ένθουσιασμός για τήν jazz είναι έξευτελιστικός και μπορεί νά έξηγηθεῖ μόνο από κάποιες έννοιες φροϋδικές, δηλαδή, τήν επαναστροφή (Regression) και τὸν παιδισμό (Infantilismus).

Τὸ άλλο σημαντικό ζήτημα σ' αυτό τὸ δοκίμιο είναι ὅτι ὁ Adorno καταλογίζει στην jazz πρωτοποριακές φιλοδοξίες. Άν και είναι πιθανόν νά υπάρχει έσκεμμένη κακοφωνία σέ ὁρισμένα κομμάτια της jazz, ή περιοριστική κακή νότα, ύποστηρίζει ὁ Adorno δέν είναι άτονικότητα. Η jazz ως προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας είναι έντελῶς έτερόνο-

26. Πβ. ένθ' άν., σ. 123· έλλ. μτφρ., σ. 123: «Η τζάζ είναι μιὰ μουσική πὸν άναμειγνύει τήν πιὸ στοιχειώδη μελωδική, άρμονική, μετρική και τυπική δομή με τή φαινομενικά διασπαστική αρχή της συγκοπής· στην πραγματικότητα, ὅμως, δέν διαταράσσει ποτέ τή χονδροειδή ένότητα του βασικοῦ ρυθμοῦ, τήν πανομοιότητα του μέτρου».

27. Ο ADORNO, *Aesthetic Theory*, σ. 170· έλλ. μτφρ., σ. 203, πιστεύει πὼς: «ή λαϊκή μουσική σ' ὅλες τις εκδοχές της βρίσκεται έντεῦθεν μιᾶς μετουσίωσης, είναι ένα σωματικό έρέθισμα και ὡς τέτοιο, άπέναντι στην αίσθητική άυτονομία, συνιστᾶ μιὰ επαναστροφή».

28. *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, σ. 124· έλλ. μτφρ., σ. 124.

29. Ένθ' άν.

μη. Σκοπός της είναι τὸ κέρδος καὶ εἶναι ἀπολύτως σύμφωνη μὲ τὴν πραγματοποιημένη συνείδηση. Αὐτὸ γιὰ τὸν Adorno εἶναι καταστροφή, διότι ἡ τέχνη ἴσως εἶναι ἓνα ὄραμα τῆς ἀξίας χρήσης σ' ἓναν ἐμπορευματοποιημένο κόσμο ὁ ὁποῖος μᾶς βεβαιώνει ὅτι ἡ ἐμπειρία μας εἶναι ἀξία χρήσης, ἐνῶ χωρὶς τύψεις μᾶς ὑποδουλώνει στὴν ψευδῇ συνείδηση τῆς ἀξίας ἀνταλλαγῆς. Γι' αὐτὸ ὅ,τι κι ἂν σκέπτεται κανεὶς ὅσον ἀφορᾷ τὴν κριτικὴ τοῦ Adorno γιὰ τὴν jazz θὰ πρέπει νὰ λάβει ὑπόψη του ὅτι «αὐτὸς τὴν εἶδε ὡς τὴ μορφὴ τῆς ἀξίας ἀνταλλαγῆς, ἐπειδὴ μπορούσε νὰ ἐπαναλαμβάνεται ἀντιγράφοντας τὸν ἑαυτὸ της καὶ φετιχοποιώντας αὐτὴ τὴν ἀντιγραφή»³⁰.

Ὅπως εἶναι προφανὲς ἀπὸ τὴν ἀνάλυση ποὺ προηγήθηκε, ὁ Adorno κάνει μιὰ μᾶλλον αὐστηρὴ διάκριση μεταξὺ «ἀνώτερης κουλτούρας»³¹ καὶ «λαϊκῆς κουλτούρας». Πρόκειται γιὰ ἓναν дуῖσμό ποὺ δὲν ὑπόκειται μόνο σὲ κριτικὴ ἐπίθεση, ἀλλὰ ποὺ ὑπονομεύεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν τάση τῆς μεταμοντέρνας κουλτούρας νὰ γκρεμίσει τὰ πολιτισμικὰ σύνορα καὶ νὰ καταργήσει τὶς ἱεραρχίες. Ὁ Adorno, ἀναμφισβήτητα, θὰ τὸ εἶδε ὡς δεῖγμα πολιτισμικῆς βαρβαρότητας, ἀλλὰ φαίνεται παράλογο νὰ ἔχει τὴν ἀξίωση τὰ προϊόντα τῆς βιομηχανικῆς κουλτούρας νὰ ἔχουν τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων τῆς προγενέστερης «ἀνώτερης κουλτούρας» ἢ τῆς πρωτοπορίας (*avant-garde*). Ἐν τούτοις περιορίζοντας τὸ μοντέλο του τῆς αὐθεντικῆς τέχνης στὰ λίγα παραδείγματα πρωτοπορίας τῆς «ἀρνητικῆς»³² τέχνης, τὸ μοντέλο τοῦ Adorno γιὰ χειραφετικὴ αἰσθητικὴ καταντᾷ πολὺ ἀσκητικὸ καὶ στενὸ, περιορισμένο μόνο σ' ἐκεῖνες τὶς πρωτοποριακὲς δημιουργίες ποὺ ἀντιστέκονται στὴν ἀφομοίωση καὶ στὴν ἐνσωμάτωση.

Παράδειγμα β'. Ὡς ἀνάλογο δεῖγμα ἀναφορᾶς στὴν πρωτοποριακὴ τέχνη εἶναι δυνατόν νὰ ἐπικαλεστοῦμε τὸ δοκίμιο τοῦ Adorno γιὰ τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* τοῦ Beckett³³. Εἶναι προφανὲς ἡ ἐκτίμηση τοῦ Adorno στὸ ἔργο τοῦ δραματουργοῦ. Ὁ Adorno δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ὁ μόνος ποὺ τοποθετεῖ τὸν Beckett σὲ ξεχωριστὴ θέση μεταξὺ τῶν μεταπολεμικῶν συγγραφέων. Ὡστόσο οἱ λόγοι γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ κάνει εἶναι μοναδικοὶ καὶ συχνὰ πειστικοί. Αὐτὸς ὑποστηρίζει ὅτι τὸ ἔργο τοῦ

30. I. ARMOSTRONG, *ἐνθ' ἄν.*, σ. 181.

31. Ὅπως χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει ὁ ADORNO, *Résumé über Kulturindustrie* (1963), *Prismen*, G.S., τ. 10.1, σ. 338, «ἡ κουλτούρα, μὲ τὴν ἀληθινὴ σημασία τῆς λέξης, δὲν προσαρμόζεται ἀπλῶς στὰ ἀνθρώπινα ὄντα· τὴν ἴδια στιγμή ἐγείρει μιὰ διαμαρτυρία ἐναντίον τῶν ἀπολιθωμένων σχέσεων κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες αὐτὰ ζοῦν».

32. «Ἀρνητικὴ» ὑπὸ τὴν ἐννοία ὅτι ἡ τέχνη αὐτὴ ἀρνεῖται τὸν συμβατικὸ τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀναπαρίσταται ὁ διαμορφωμένος ὑπὸ εἰδικὲς συνθῆκες ἐξέλιξης κόσμος μας.

33. Th. W. ADORNO, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, *ἐνθ' ἄν.* Πβ. ἐπίσης, *Trying to Understand Endgame*, στὸ B. O' Connor (ed.), *The Adorno Reader*, σσ. 319-352.

Beckett – ιδιαίτερα τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* ανταποκρίνεται σὲ μιὰ ἀντινομία ἢ ὁποία ἀμφισβητεῖ τὴν ἴδια τὴ δυνατότητα τῆς αἰσθητικῆς παραγωγῆς. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντινομία ἐκείνη ὅπου ἡ αὐτόνομη ὑποκειμενικότητα ἀναγνωρίζεται ὡς φαινόμενο πὺν παράγεται μέσα σὲ μιὰ ὁλότητα ἢ ὁποία μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο γεννᾶ καὶ τὰ δύο καὶ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ φαινομένου. Ἡ τέχνη ὡστόσο ἀντίθετα ἀπὸ τὴ φιλοσοφία δὲν μπορεῖ μέσω τοῦ λόγου νὰ ὁρίσει αὐτὸ τὸ φαινόμενο, διότι ὅπως ἀναφέρει ὁ Adorno «τὸ ὄνομα τῆς συμφορᾶς μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ μόνο σιωπηλᾶ»³⁴. Αὐτὴ ἡ ἀντινομία δὲν εἶναι δυνατόν νὰ παραβλεφθεῖ, διότι μόνον μ' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση ἡ αὐθεντικὴ τέχνη μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ. Ἡ σύγχρονη τέχνη καθιστᾷ αὐτὴ τὴν ἀντινομία δική της διαδικασία. Ἀφοῦ ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ ρητὰ τὴν ἀλήθεια γιὰ τὴν αὐτόνομη ὑποκειμενικότητα στρέφεται στὴ μορφή, μεταβάλλοντας τὴν παραδοσιακὴ μορφή σὲ δυνατότητες ἀπελευθέρωσης πὺν διαφορετικὰ εἶναι δυσάρεστες στὴν πραγματοποιημένη ἐμπειρία. Τὸ παραδοσιακὸ δράμα, λ.χ., λειτουργεῖ μὲ μορφές πὺν θ' ἀπέκλειαν ἓνα τέτοιο ἐπίτευγμα. Ἀντ' αὐτοῦ ἔχουμε μιὰ πλοκή, μιὰ διαδοχὴ συμβάντων, καθένα ἀπὸ τὰ ὁποία ὁδηγεῖ σ' ἓνα συμπέρασμα.

Ἄν καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτε τὸ παραδοσιακὸ στὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, ἐντούτοις παραμένει ὡς τέχνη. Ἡ προσπάθεια τοῦ ἔργου, μὲ τὴν ἐντελῶς νεωτεριστικὴ ἐμμονή του στὴν ἀντινομία τῆς τέχνης, εἶναι νὰ παρουσιάζεται μ' ἓναν τρόπο πὺν ἀποκαλύπτει δραστικὰ τὶς συνθήκες τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. «Τὸ νὰ γράφῃ κανεὶς ποίηση μετὰ τὸ Auschwitz εἶναι βαρβαρότητα»³⁵, λέει ὁ Adorno, ἀλλὰ τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* ὑποδηλώνει τὶς ἐκφυλιστικὲς συνθήκες πὺν ἐπέτρεψαν νὰ συμβεῖ τὸ Ὀλοκαύτωμα. Στὸ δοκίμιό του «Προσπαθώντας νὰ κατανοήσουμε τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*» ὁ Adorno δίνει τὴν πιὸ ἐκτεταμένη περιγραφὴ τῆς σημασίας τῆς μορφικῆς ἀλλαγῆς πὺν συναντᾶται στὴ σύγχρονη τέχνη. Τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, ὑποστηρίζει ὁ Adorno, εἶναι ἓνα ἔργο πὺν ἀναφέρεται στὴν ἀπουσία νοήματος. Ὡστόσο τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ὡς τέτοιο δὲν μπορεῖ νὰ ὁρίσει τὸ μὴ νόημα. Οὔτε τὸ ἔργο καθεαυτὸ φθάνει στὴν ἀπουσία νοήματος, μὲ τὴν ἐννοια ὅτι δὲν λέει ἐντελῶς τίποτε³⁶. Ὅπως ἄλλωστε ὁ ἴδιος ἀναφέρει στὴν *Αἰσθητικὴ θεωρία* «τὰ ἔργα τέχνης πὺν ἀπαλλάσσονται ἀπὸ τὴν ἐπίφαση νοήματος... παρουσιάζουν ὡς νόημά τους τὴν ἀπουσία νοήματος, μὲ τὴν ἴδια βεβαιότητα ὅπως τὰ παραδοσιακὰ ἔργα τὸ δικό τους θετικὸ νόημα. Ἡ τέχνη κατα-

34. Th. W. ADORNO, Versuch, das Endspiel zu verstehen, σ. 287.

35. Th. W. ADORNO, Engagement, σ. 422.

36. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σσ. 282 κ. ἔξ.

φέρει σήμερα με τη συνεπή ἄρνηση τοῦ νοήματος νὰ δικαιώνει τὰ αἰτήματα ποὺ ὡς ἀξιώματα συγκροτοῦσαν ἄλλοτε τὸ νόημα τῶν ἔργων»³⁷. Κατανοοῦμε τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, ὑποστηρίζει ὁ Adorno, ὅταν ἀναγνωρίζουμε τὴν ἀκατανοησία του δίχως νὰ θεωροῦμε τὴν ἀδυναμία κατανόησης ἰσοδύναμο τῆς ἀπουσίας νοήματος. Ἴσως, ὁμως, θὰ πρέπει ν' ἀναρωτηθοῦμε τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ ἀποκαλύπτει στὴν κοινωνία τὴν ἀκατανοησία. Ὁ Adorno συνδέει τὴ διαδικασία τῆς κατανόησης τοῦ *Τέλους τοῦ παιγνιδιοῦ* – τὸ ὁποῖο εἶναι ἀκατανόητο ἂν καὶ μορφικὰ κατανοητό – με τὴν ἰδέα ὅτι ἡ ἀστική κοινωνία ἀντιδρᾷ στὴν κατανόηση. Οἱ κοινωνικὲς διαδικασίες τῆς πραγματικῆς ζωῆς καλύπτονται ἀπὸ μιὰ ἐκδοχὴ τοῦ λόγου ποὺ ἀποκλείει τὴν προσέγγιση στὰ ἀντικείμενα ποὺ δὲν συμμορφώνονται με τοὺς δικούς της κανόνες κατανόησης.

Ἐπιχειρώντας αὐτὴ τὴ νεωτεριστικὴ ἀνάγνωση στὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* ὁ Adorno διαφωνεῖ με τὸν Sartre καὶ σὲ μικρότερο βαθμὸ με τὸν Lukács. Ὁ Lukács ἀπέρριπτε τὸ ἔργο τοῦ Beckett ὡς «παρακμιακό»³⁸, ἕναν ὄρο τῆς μαρξιστικῆς αἰσθητικῆς δηλωτικὸ τῆς τέχνης ποὺ διαιωνίζει μιὰ ὑποβαθμισμένη ἐρμηνεία τῆς ἀνθρωπότητας, ἀποκλείοντας ἔτσι ἕνα ὄραμα ποὺ θὰ εἶχε ἐπαναστατικὸ δυναμικό. Ὁ Adorno ἀντιμετωπίζει τὸν Lukács με τὶς κοινωνικὲς ἀλήθειες ποὺ περιέχονται με τρόπο μοναδικὸ μέσα στὸ ἔργο τοῦ Beckett³⁹. Ἡ θετικὴ ἐκτίμηση τοῦ Sartre γιὰ τὸν Beckett ἐπίσης ἀπορρίπτεται. Ὁ Sartre βλέπει τὸν Beckett ὡς ἕνα συγγραφέα τοῦ παραλόγου, τοῦ ὁποίου τὰ ἔργα δείχνουν ὅτι δὲν ὑπάρχει μεταφυσικὸ νόημα καὶ ὅτι τὸ ὑποκείμενο πρέπει ν' ἀνασυγκροτήσῃ ἐκ νέου τὸ νόημα. Ὡστόσο αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἰδέα τῆς αὐτονομίας ἔχει θρυμματιστεῖ ἀπὸ τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ*, τὸ ὁποῖο ὁ Adorno περιγράφει ὡς τὴν ἱστορία τοῦ τέλους τῆς ὑποκειμενικότητας. Ὡς τέτοιο τὸ *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἕνα λογοτεχνικὸ ἐγχειρίδιο γιὰ τὸν ὑπαρξισμό⁴⁰.

Προφανῶς ὁ Adorno δὲν μπορεῖ πάντοτε νὰ πληροῖ τέλεια τὰ δικά του κριτήρια ἐρμηνείας, δηλαδὴ ν' ἀποκαλύπτει ἀποφασιστικὰ τὴν κοινωνικὴ ὁλότητα μέσα στὸ αὐτόνομο ἔργο. Ὡστόσο, ἐκεῖνο ποὺ ἀπομένει καὶ ἀποζημιώνει τὸν μελετητὴ εἶναι ἕνα εὐφυές, ὀξύ, λεπτομερές καὶ διασαφητικὸ δοκίμιο ποὺ ἀλλάζει γιὰ πάντα τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο θὰ

37. *Aesthetic Theory*, σ. 221· ἑλλ. μτφρ., σ. 264.

38. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σ. 283. Πβ. ἐπίσης G. LUKÁCS, *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus, Werke*, τ. 4, Neuwied, Luchterhand, 1971, σσ. 552 κ. ἐξ.

39. Πβ. λ.χ., *Aesthetic Theory*, σ. 444· ἑλλ. μτφρ., σ. 545, ὅπου ὁ Adorno ἀναφέρει πὼς «ὁ Beckett εἶναι πιὸ ρεαλιστὴς ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ ποὺ μετὰ τὴ βασικὴ τους ἀρχὴ παραχαράσσουν τὴν πραγματικότητα».

40. Πβ. Versuch, das Endspiel zu verstehen, σσ. 281, 284.

πρέπει νά ἐρμηνεύουμε τὸ «Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ», πού ὅπως ὁ ἴδιος χαρακτηριστικὰ ἀναφέρει εἶναι ἓνα ἔργο ὅπου «ἡ καθορισμένη ἄρνηση τοῦ περιεχομένου του γίνεται μορφολογικὴ ἀρχὴ καὶ ἄρνηση κάθε περιεχομένου»⁴¹.

*
* *

Τελικά, εἶναι δυνατόν νά λεχθεῖ πῶς, ὑπὸ μίαν ἔννοια, ἡ ἄποψη τοῦ Adorno γιὰ τὴν αἰσθητικὴ δὲν εἶναι διαλεκτικὴ. Αὐτὸς χρησιμοποιεῖ τὴ διπλὴ ἀντίθεση μεταξὺ «αὐθεντικῆς» τέχνης καὶ «μαζικῆς» κουλτούρας ὅπου ἡ τελευταία ἐμφανίζεται οὐσιαστικὰ ὑποτιμημένη καὶ τὰ χειραφετικὰ ἀποτελέσματα ἔχουν περιοριστεῖ στὴν πρώτη. Αὐτὴ ἡ θέση τοῦ Adorno ἀναπαράγει τὴ γερμανικὴ λατρεία γιὰ τὴν ἀνώτερη τέχνη καὶ τὸν ἀναπόφευκτο ἐλιτισμό της, καὶ ἀποκλείει ἐντελῶς τὸ «λαϊκὸ» ἀπὸ τὸ χῶρο τοῦ «αὐθεντικοῦ», γυρίζοντας, ἔτσι, πίσω στὶς κριτικὲς τοῦ Brecht καὶ τοῦ Benjamin – καὶ στὴν κριτικὴ τοῦ ἰδίου τοῦ Adorno γιὰ τὸ «αὐθεντικὸ» στὸ βιβλίο του *Τὸ ἰδίωμα τῆς αὐθεντικότητας*⁴². Πράγματι ἡ καθαυτὸ ἐσωτερικὴ αἰσθητικὴ θεωρία τοῦ Adorno γίνεται μὴ ἀκατάληπτη γλῶσσα κινούμενη ἀπὸ τὸ διπλὸ φόβο τῆς ἐνσωμάτωσης καὶ τῆς ἐπαναστροφῆς. Ὡστόσο ὁ ἀσυμβίβαστος ριζοσπαστισμός του⁴³ προσφέρει ἓνα ὑγιὲς ἀντίδοτο σ' ὅλη τὴν καταφατικὴ καὶ ἰδεαλιστικὴ αἰσθητικὴ καὶ ἡ ἐμμονή του στὴν τέχνη προσφέρει ἓναν πλοῦτο ἰδεῶν γιὰ τὶς διαμεσολαβήσεις μεταξὺ τέχνης καὶ κοινωνίας οἱ ὁποῖες εἶναι δυνατόν ν' ἀποβοῦν παραγωγικὲς γιὰ τὴν ὑλιστικὴ κοινωνικὴ θεωρία καὶ τὴν κριτικὴ τῆς κουλτούρας στὸ μέλλον.

Ἀναντίρρητα εἶναι πολὺ δύσκολο νά διαβάσει κανεὶς καὶ ν' ἀναλύσει τὸ ἔργο τοῦ Adorno. Πρόκειται γιὰ ἓναν ἀσύγκριτο στυλίστα ὁ ὁποῖος δὲν ἐπιδέχεται περίληψη. Ἡ «ὀδύσσεια» πού ὀνομάζεται Adorno προϋποθέτει νά διεισδύσει κανεὶς στὴ γλῶσσα του ἀφήνοντας τὸ γράψιμο καὶ τὸ ὕφος του νά τὸν μεταφέρουν σ' ἓναν νέο τρόπο κατανόησης⁴⁴. Ἀλλωστε, σύμφωνα μὲ τὴν προσφυῆ παρατήρηση τοῦ D. Kellner, τὸ εὐφυολόγημα πού Adorno ἔχει διατυπώσει γιὰ τὸν Kafka – «αὐτὸς πάνω

41. *Aesthetic Theory*, σ. 354· ἐλλ. μτφρ., σ. 424.

42. Th. W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt / M., Suhrkamp, 1964.

43. Ἰδιαίτερα ἐπ' αὐτοῦ πβ. τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσα μελέτη τοῦ K. ZIAREK, *Radical Art: Reflections after Adorno and Heidegger*, στὸ Gibson & A. Rubin (eds.), *Adorno: A Critical Reader*, σσ. 342-360.

44. Κατὰ τὴν I. ARMSTRONG, *ἐνθ' ἄν.*, σ. 178, ὁ Adorno εἶναι ἓνας «νιτσεϊστὴς μαρξιστής». Αὐτὸς ἐπιχειρεῖ στὸ πάγωμα τῆς γλώσσας πού ἔχει ἐπέλθει ἀπὸ τὴν πραγματοποίηση, μὴ νιτσεϊκὴ προσπάθεια καταστροφῆς «ἀποσπᾶ τοὺς ὅρους ἀπὸ τὶς ρίζες τους, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀποκαλύπτει τὴ γενεαλογία (μὲ τὴ νιτσεϊκὴ ἔννοια) τῶν παλαιῶν ἐννοιῶν καὶ δημιουργεῖ νέες».

ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἔχει περάσει ὁ στρόβιλος τοῦ Kafka, ἔχει χάσει γιὰ πάντα καὶ τὰ δύο, καὶ τὴν εἰρήνη μὲ τὸν κόσμον καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ παρηγορηθεῖ μὲ τὴν πίστη ὅτι ὁ τρόπος τοῦ κόσμου εἶναι κακός»⁴⁵ – ἰσχύει ἐξίσου καὶ γι' αὐτόν: εὐθὺς καὶ οἰκειοποιηθεῖ κανεὶς τὸν τρόπο θέασης τοῦ Adorno βρίσκει τὶς ἰδέες του νὰ ἐπικαιροποιοῦνται καὶ νὰ ἐπικυρώνονται, μέρα μὲ τὴ μέρα, παντοῦ. Ἔτσι ὁ Adorno προβάλλει ὡς ἀντιδύναμη ἔναντι μιᾶς σύγχρονης παρακμιακῆς ἀντίληψης γιὰ τὴν τέχνη.

Α. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΙΔΗ-ΜΑΖΑΡΑΚΗ

(Ἀθῆναι)

45. D. KELLNER, Adorno and the Dialectics of Mass Culture, σ. 105.

ADORNO'S CONCEPTION OF ART

S U M M A R Y

The fundamental theme of Adorno's theory of aesthetics is the autonomy of art. In his recent work, *Aesthetic Theory*, in the sections that he deals with the dual essence of art – as autonomous and social fact – we see that he rejects the idea of engaged art. Adorno's criticism of engaged art is clearly not a refusal of the political but rather a complaint that the self-appointed political literature undercuts its own political strength because of its refusal of aesthetic autonomy. Moreover, part of the problem is that Adorno makes a rather rigid distinction between «authentic» art and mass culture. Although he recognized that high art and popular culture are both socially mediated by capitalism, he argues that the former is autonomous while the latter, as part of the industrial processes of mass production and consumption within contemporary capitalism, contributes in turn to processes of homogenization and massification of both culture and audiences.

A. CHRISTODOULIDI-MAZARAKI

