



Studije

Izvorni članak UDK 111.852:165.2:316.325Adorno, T.
Primljeno 9. 2. 2012.

Dragana Jeremić-Molnar¹, Aleksandar Molnar²

¹ Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Kralja Milana 50, RS–11000 Beograd

² Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Čika Ljubina 18–20, RS–11000 Beograd
admolnar@sbb.rs; amolnar@f.bg.ac.rs

Ador nova teorija mimezisa »na kraju građanske epohe«

Sažetak

Theodor Adorno razvio je teoriju mimezisa kao jedan od stupova svoje kritičke teorije društva i (izostanka) njegova napredovanja. Razmatranje nastanka i značaja Adornove teorije mimezisa autori su učinili u četiri koraka. U prvome dijelu članka uspostavili su veze između Adornove i Calloisove teorije, kao polazišta Adornovog bavljenja ovom temom; u drugome dijelu obratili su pažnju na Adornovu prvu primjenu teorije mimezisa na klasne odnose u masovnome društvu modernoga kapitalizma; treći dio donosi uvide u Adornovu kritiku mimetičkih tendencija moderne znanosti; a u četvrtome dijelu razotkrivaju se proturječnosti mimetičke umjetnosti u Adornoj sociologiji glazbe i estetičkoj teoriji. Neke od ovih mimetičkih manifestacija Adorno je interpretirao kao znake primicanja kraju »građanske epohe«, dok je u nekima vidio nositelje nade u regeneraciju.

Ključne riječi

Theodor Adorno, mimezisa, Roger Callois, društvo, napredak, klasa, znanost, umjetnost

Theodor Adorno prvi je put pojam mimezisa upotrijebio 1942. u članku »Refleksije o klasnoj teoriji«. Jednom od Adornovih najvažnijih i najoriginalnijih koncepcija mimezisa je počeo postajati u razdoblju od programskog djela *Dijalektika prosvjetiteljstva* (1947., napisanog zajedno s Maxom Horkheimerom) do *Estetičke teorije* (posmrtno objavljene u nedovršenom obliku 1970.). Za razliku od drugih estetičara iz toga vremena koji su, nadovezujući se na dugu tradiciju započetu u Platonovoj *Državi*, nastojali da se kroz koncepciju umjetničkog mimezisa (tj. fenomen *podražavanja*) uhvate u koštac s problemom rastuće kompleksnosti odnosa stvarnosti i umjetničkog djela (usp. npr. Lukač, 1980: 115 i dalje; Auerbah, 1978: 29 i dalje), Adorno je konceptu mimezisa namijenio neusporedivo ambiciozniji zadatak. Taj zadatak sastojao se u tome da se prirodnofilozofski utemelji sveobuhvatna kritika represivnog društva i njegova neimara – uma kao organona vladavine – i da se, nakon spoznajnofilozofske likvidacije postulata inteligibilnosti *po sebi* predmetnoga svijeta, zamjena za njega pronade u psihoanalitički intoniranoj filozofiji života (usp. slično i: Mensching, 1984: 31; Früchtl, 1986: 13 i dalje). Na jednom od ključnih mjesta *Dijalektike prosvjetiteljstva*

Adorno¹ je tako koncepciju mimizeisa direktno utemeljio u psihoanalitičkoj dihotomiji nagona života i nagona smrti (u svemu živome, pa tako i u ljudima i njihovome društvu). Nagon života prepoznao je u »snazi individuuma da se uzdigne iznad okoline i da istovremeno kroz koncesionirane forme komunikacije ostane u kontaktu s njom, kako bi se u njoj samopotvrdio«. »U svemu živome duboko [ukorijenjenu tendenciju] čije je nadilaženje obilježje svega razvoja: da se izgubi u okolini umjesto da joj se aktivno nametne, poriv da se slobodno ide, da se ponovo utopi u prirodu« poistovjetio je s onim što je »Freud nazvao nagonom smrti, Callois mimetizmom (*le mimétisme*)« (Adorno, 2004a: 1515).

Definiranje mimizeisa na ovakav način proizvodi, međutim, mnogo pitanja i nedoumica. Ako se Adornov doživljaj »snage individuuma« kao samopotvrđivanja još i može dovesti u nekakvu vezu s Freudovim nagonom za životom, njegova interpretacija Freudova nagona smrti je sasvim nategnuta. Tendencija živoga bića da se »izgubi u okolini«, da »slobodno ide« i da »se ponovno utopi u prirodu«, o kojoj je pisao, neusporedivo više podsjeća na Freudovu koncepciju oceanskog osjećaja nego nagona za smrću. Freud je, naime, u *Nelagodnosti u kulturi* pretpostavio da je u čovjeku očuvano sjećanje na psihofiziološko stanje dojenčeta u kojemu se vlastiti nagoni i vanjski svijet još nisu odvojili od Ja; u kasnijim fazama razvoja to stanje se može vraćati u obliku (prvenstveno, premda ne isključivo religiozne) težnje za »jedinštvom sa svemirom« (Freud, 1999: 38). Međutim, Freud nije pretpostavio da je »oceanski osjećaj« univerzalan, a još je manje bio sklon tome da ga promatra kao nekakav supstitut ili produžetak nagona za smrću – čije bi nadilaženje bilo preduvjet »svega razvoja«.

Dihotomija nabačena u *Dijalektici prosvjetiteljstva*, u kojoj se kao jedan član javio mimizeis, imala je, dakle, malo toga zajedničkoga s Freudovim dualizmom nagona.² Zbog toga se inspiracija za nju, umjesto u psihoanalizi (ili, točnije, u psihoanalitičkom učenju o nagonima), mora tražiti na drugoj strani. Da bismo uopće došli u poziciju da razumijemo tu dihotomiju, u obzir moramo uzeti tri različita značenjska sloja koja su se formirala tijekom Adornova intelektualna sazrijevanja i koja se, zanimljivo, mogu rekonstruirati u njegova jedina dva članka u cijelosti posvećena Franzu Schubertu: »Schubert« (1928.) i »Franz Schubert: Veliki Rondo u A-Duru, za klavir u četiri ruke, op. 107« (1934.). To su, prvo, fascinacija Schubertovim glazbenim »pejzažima smrti« koje je Adorno mitologizirao kako bi ih suprotstavio Beethovenovoj avangardnoj glazbi (u kojoj siloviti razvoj pokreće »čin djelatne volje« u službi kantovskog »praktičkog uma«); drugo, otkriće običnih (»malih«) radosti koje se kao vjesnici života opiru smrti u Schubertovoj glazbi čineći je regenerativnom, nasuprot revolucionarnoj proleterskoj, odnosno njemačkoj glazbi (koja stoji u službi »velikog« cilja dosezanja veličanstvenog i etički superiornog eshatona); te, naposljetku, treće, ambivalencija sadržana u metafori kristala (prvi put upotrijebljenoj da uspostavi vezu između Schubertove i Schönbergove glazbe) koja »kristalne strukture« tretira i kao rezultat represije »objektiviteta« i kao izraz prkosnog negativiteta »subjektiviteta« (usp. detaljnije o tome u: Jeremić-Molnar i Molnar, 2012).

Ovim teorijskim značenjskim slojevima na kojima je Adorno kasnije sazdao teoriju mimizeisa potrebno je pridodati i jedno njegovo egzistencijalno iskustvo: iskustvo mimikrije tijekom pokušaja *Gleichschaltunga* u Trećem Reichu (do proljeća 1934.) kada je nastojao svoju sklonost marksističkom eshatonu učiniti kompatibilnom sa službenom propagandom nacionalsocijalističkog eshatona (usp. o tome detaljnije: Jeremić-Molnar i Molnar, 2011: 366–370). Takav teorijsko-iskustveni horizont iz razdoblja 1928–1934. predstavljao je složen i u velikoj mjeri proturječan temelj za Adornovu teoriju mimizeisa, koja će, u opreci sa svim avangardnim i revolucionarnim, uvijek nositi sjećanje na Schubertove glazbene »pejzaže smrti« i, još više, pejzaže regeneracije:

na njihove prirodno samonikle »kristalne strukture« po kojima se izgubljeno luta (umjesto da se stremi k zvijezdama), ali u kojima se nalaze i male životne radosti (koje su čisto prirodne, arhajske i precivilizacijske te, samim time, i potpuno indiferentne kako prema »zvijezdama« tako i prema bilo kojemu drugome proklamiranom eshatonu). Teško je reći koliko je sam Adorno bio svjestan tih korijena svoje teorije mimezisa (on ih, u svakom slučaju, nigdje nije eksplicirao), ali je zato sasvim izvjesno da je katalizator koji ih je sve povezo u cjelinu bilo čitanje knjige Rogera Calloisa.

Calloisova teorija mimezisa

Na Adornovo razumijevanje mimezisa, sudeći prema citatima iz *Dijalektike prosvjetiteljstva*, u velikoj su mjeri utjecali Sigmund Freud i Roger Callois; Freud, reklo bi se više nego Callois. Ipak, njegov realan dug Freudu bio je znatno manji nego što to sugerira *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Općenito veze između Adornovih ideja i Freudova učenja bile su mnogo tanje od onih koje je on pokušavao uspostaviti. To jasno pokazuje i tekst »Schubert«, pisan u vrijeme kada je Adorno inicijalno prigrlio psihoanalizu. Adornovo rano bavljenje Schubertovom glazbom stajalo je u znaku smrti i trebalo je biti psihoanalitički intonirano, ali njegove veze s Freudovim učenjem o smrti bile su samo prividne. U vrijeme kada se najintenzivnije bavio Schubertovom glazbom filozofska tradicija upotrebe riječi *mimesis* još mu nije značila mnogo te se Adorno fokusirao na kategoriju *lutanja* i nju je nastojao povezati s psihoanalitičkim tumačenjem simbola putovanja kako bi na odgovarajući način promišljao glazbu Franza Schuberta. Dvadesetak godina kasnije, kada je bilo potrebno definirati kategoriju mimezisa, pomoć mu je trebalo pružiti Freudovo učenje o nagonu smrti. Međutim, kao što je Adornova kategorija *lutanja* imala malo toga zajedničkog s Freudovim tumačenjem simbola putovanja, tako je i koncepcija mimezisa imala zanemarive veze s učenjem o nagonu smrti. Za njeno koncipiranje Adorno je zapravo mnogo više dugovao Rogeru Calloisu.

Adornova reakcija na klice Calloisove teorije mimezisa, koje je francuski sociolog iznio u knjizi o bogomoljci (insektu čija ženka ubija i proždire mužjaka nakon parenja) i njenim mitskim pandanima (1937.), bila je ambivalentna. Prepiska s Benjaminom otkriva da je Adorna knjiga »pozitivno dirnula« usprkos svojoj »antihistorijskoj, prema društvenoj analizi neprijateljskoj i kriptofašističkoj vjeri u prirodu, koja napose vodi u neku vrstu narodne zajednice [zasnovane] na biologiji i imaginaciji« (Adorno, 1995: 277). Zbog toga se Adorno suglasio s Benjaminom da Callois pripada »drugoj strani« (Adorno, 1995: 278), koja je ne samo »vulgarnomaterijalistička« nego i »kriptofašistička«. Pa ipak, u prikazu ove Calloisove knjige, tiskanom u trećem svesku časopisa *Zeitschrift für Sozialforschung* za 1938. godinu, Adorno se nije zadržao samo na paušalnoj kritici Calloisa za »konformizam« prema (»kriptofašističkoj«?) »pomodnoj antropologiji«; on je pohvalio njegov materijalizam zbog povezivanja prirode i društva, koje kulminira u stavu da »psihološke tendencije ne vode k svjesnom životu autonomnog individuuma, nego k realnim somatskim činjenicama« (Adorno, 2004j: 17393). U toj pohvali, baš kao i u dovođenju u vezu Calloisove biološke teorije mita s Freudovom teorijom

1
S obzirom na to da Max Horkheimer nije imao nikakve zasluge za razvijanje teorije mimezisa, u nastavku izlaganja ćemo pretpostavljati da je autor dijelova koautorske knjige *Dijalektika prosvjetiteljstva* posvećene mimezisu bio Adorno.

2
Adorno je kasnije često mimezis suprotstavljao »konstruktivnom« ili »racionalnom« elementu, što jasno govori o tome da njegov dualizam nikada i nije zamišljen kao *nagonski*.

erosa i thanatosa (Adorno, 2004j: 17392), već su se nalazile klice Adornova uzmicanja od izrečenih optužbi za »kriptofašizam« i njegova kasnijeg prihvaćanja Calloisove opće teorije mimezisa.

A tu teoriju Callois je formulirao već iste godine, 1938., u poglavlju »Mimikrija i legendarna psihostenija« knjige *Mit i čovjek*. Callois je na posljednjim stranicama ovoga poglavlja mimetičke fenomene tretirao na dvostruk način: i kao rad nagona i kao psihološke slike – koje se mogu uzdići i u mitske slike – kojima se stišava nagon (Kajoa, 2002: 101). Slično Freudu, Callois je bio sklon dualizmu nagona od kojih su, prema njegovu mišljenju, glavni bili nagon samoodržanja i nagon prepuštanja. On je te nagone ovako objasnio:

»... uz instinkt očuvanja, koji na izvjestan način polarizira biće k životu, postoji vrlo uopćeno rečeno i jedna vrsta *instinkta prepuštanja* koji ga polarizira k jednom svijetu svedenih mogućnosti koji, u konačnici, ne bi više znao ni za svijest ni za osjećajnost: *k inerciji životnog elana*, da tako kažemo, što je poseban slučaj općeg zakona koji kaže da svaka akcija, razvijajući se, srazmjerno tome razvoju porađa reakciju koja joj se suprotstavlja.« (Kajoa, 2002: 103)

Callois nigdje nije eksplicitno pisao o smrti: nagon prepuštanja on je objasnio kao posljedicu odustajanja od razvoja i prilagođavanje »svijetu svedenih mogućnosti« u kojemu se živi pasivno i po inerciji, a koji bi u krajnjoj liniji mogao biti lišen i svijesti i osjećajnosti. Mimetičko ili, drugim riječima, *mimikrijsko*, jest ono što ne napreduje i što se reproducira kao uvijek isto u tome »svijetu svedenih mogućnosti«. Štoviše, umjesto napretka, koji proistječe iz same suštine bića suočenog s izazovima života, mimezis ukida mogućnost diferenciranja bića i prostora, unutrašnjosti i vanjskosti pa, u ekstremnim slučajevima, i živog i neživog.

Callois je insistirao na tome da je svrha mimezisa omeđivanje prostora unutar kojega će biti moguća spoznaja

»... *da je priroda posvuda ista*. I vidi se jasno manifestirano do koje je mjere živi organizam neodvojivi dio sredine u kojoj živi. Oko njega i u njemu konstatiram prisustvo istih struktura i djelovanje istih zakonitosti. Do te mjere da, istinu govoreći, taj organizam nije u nekoj 'sredini', on je ta 'sredina', a sama energija koja ga tamo raspolučuje, volja bića da opstane u svome postojanju, oduševljeno se troši i već ga potajno vuče k jednodličnosti, koja sablažnjava njegovu nesavršenu autonomiju.« (Kajoa, 2002: 104)

Mimezis je, drugim riječima, progresivni gubitak autonomije u odnosu na »svijet svedenih mogućnosti« koji vodi u »jednodličnost« takvih razmjera da se gubi mogućnost razlikovanja bića od njegove okoline. Na toj se točki otvara perspektiva smrti u mimezisu: biće koje izgubi autonomiju i postane dijelom okoline počinje potpuno pasivno dijeliti sudbinu te okoline, koja uključuje i mogućnost gubitka života.³

Što vrijedi za životinjski svijet u cjelini vrijedi i za ljudsko društvo gdje se mimezis javlja u sklopu mitskih predstava i magijskih praksi. Mimetičko djelovanje magije rukovodi se logikom da »*stvari koje su jednom bile u dodiru ostaju ujedinjene*«, u nadi da će slično uvijek proizvoditi slično (Kajoa, 2002: 91). Tako se prirodnom »svijetu svedenih mogućnosti« pridodaje i jedan duhovni »svijet svedenih mogućnosti«, u kojemu mitska svijest gradi svoju neprobojnu strukturu i stvara mehanizme za onemogućavanje napretka izraženog kroz prosvjećivanje.

»Mimetizam bi dakle bilo korektno definirati kao *vradžbinu zaustavljenu u njenoj najvišoj točki* i koja je svoga vrača uhvatila u njegovu vlastitu zamku.« (Kajoa, 2002: 92)

Vrač koji do perfekcije dovede svoje magijske prakse i bornira mitski svijet u kojemu operira, izlaže se opasnosti da doživi sudbinu životinjske vrste *Phyllies* i uspostavi »kanibalizam u nekoj vrsti totemističkog pira«.

Točka na kojoj se Callois najviše približio Freudu nije imala veze s učenjem o nagonima – Callois nije vidio nikakvu vezu između mimezisa i nečega što bi se moglo nazvati nagonom smrti – nego s koncepcijom oceanskog osjećaja. Callois je, naime, izražavanje mimezisa vidio ne samo u magiji nego i u panteizmu, koji stremi k tomu da individuu stopi s cjelinom svijeta i da na taj način nađi onaj žal za psihofiziološkim stanjem dojenčeta (možda čak i za »prenatalnim nesvjesnim«), koje je identificirala psihoanaliza (Kajoa, 2002: 102). To je bila prava kopča koja je spajala Calloisovu i Freudovu teoriju i upravo je nju Adorno imao na umu kada je pisao o tendenciji živoga bića da »se ponovno utopi u prirodu« nakon što je izgubilo moć da se aktivno nametne svojoj okolini i nakon što se »izgubilo« u njoj. Međutim, Adorno je otišao korak dalje i od Freuda i od Calloisa kada je konstatirao da mimezis otvara perspektivu živome biću da »slobodno ide« kroz okolinu u kojoj se »izgubilo«. Korijeni toga značenjskoga sloja nalaze se u članku »Schubert« u kojemu je Adorno nastojao Schubertovu glazbu predstaviti kao »pejzaže smrti« i pejzaže regeneracije s »kristalnom strukturom«, po kojima se može besciljno lutati ali i u kojima se može naići na arhajske životne radosti. U toj slici živio je antibeethovenski moment, koji je bio podozriv spram pokazivanja onoga pravoga, najvećega napretka u realizaciji zahtjeva »praktičkoga uma« kao »privida« ili čak »laži« te spram zaključka da njegov učinak može biti upravo suprotan intendiranome – da može uništiti i ono malo radosti koju je priroda omogućila živim bićima da kao takva ostvare.

Klasni mimezis

Kao što je već rečeno, Adorno je prvi put koncepciju mimezisa upotrijebio u članku »Refleksije o klasnoj teoriji« iz 1942. godine. Adorno je članak napisao s namjerom da iskaže svoju ambivalentnost spram marksističke teorije historije, odnosno eshatologije. Otuda potječe i snažan teološki naboj teksta koji se manifestirao u logičkim paradoksima poput: »Sva historija je historija klasnih borbi zato što je uvijek bila ista, predhistorija« (Adorno, 2004e: 5411). Sve što je do sada postojalo bilo je i historija i predhistorija – historija zato što ju je pokretalo zlo (klasne borbe), a predhistorija zato što nije dospjela pod okrilje dobra (humaniteta). Stoga je Adorno zaoštrio do paroksizma i već duboko uvriježenog marksističkog proroštva o padu u barbarstvo:

»Opći zakoni ne govore ništa protiv bezakonite budućnosti, s obzirom da je sama njihova općost logička forma represije, koja mora biti ukinuta da čovječanstvo ne bi palo nazad u barbarstvo, iz kojega još nije izašlo.« (Adorno, 2004e: 5428)

Kao što historija i postoji i ne postoji, tako i barbarstvo i postoji i ne postoji: čovječanstvo koje nikada nije izašlo iz barbarstva nalazi se u predhistoriji, ali ga strah od »ponovnog« pada u barbarstvo uvjerava da je ipak u historiji. Adorno je, kao i sv. Ivan apostol, apokaliptički percipirao svoje vrijeme kao posljednje vrijeme u kojemu se raspada smisao svih stvari; za razliku od Ivana, Adorno je izgubio vjeru u spasonosnu božansku intervenciju koju je Marx još imao u vrijeme kada je formulirao svoju klasnu teoriju i koja je nagovještavala skoro nastupanje eshatona iz uništenja postojećeg carstva zla.

Adorno je bio jednako ambivalentan i prema ovoj Marxovoj »znanstveno utemeljenoj« vjeri.

3

Primjera radi, pripadnici životinjske vrste *Phyllies* u tolikoj se mjeri dobro pretvaraju da su list da se međusobno brste, tako da se

mimikrija pretvara u »poziv na kanibalizam u nekoj vrsti totemističkog pira« (Kajoa, 2002: 91).

»Prognoza teorije o malobrojnim vlasnicima i ogromnoj masi obezvlaštenih je ispunjena, ali umjesto da time postane eklatantna suština klasnog društva, nju začarava masovno društvo u kojemu se okončava klasno društvo.« (Adorno, 2004e: 5422)

Prema tome, iako je kucnuo čas da se obistini ono što je Marx proročki najavio kao obračun proleterskoga »logora svetaca« s vojskom predvođenom kapitalističkim Antikristom – ništa se nije dogodilo. A nije se dogodilo samo zato što je Antikrist upotrijebio magiju: »začarao« je kapitalističko društvo u masovno društvo i samim time ga učinio rezistentnim na klasno samoosvještavanje kao osnovnu pretpostavku za konačni obračun i uspostavljanje eshatona.

Tu su se polako pomaljali obrisi teorije mimezisa, koju je Adorno upoznao u knjizi Rogera Calloisa i kojoj je namijenio zadatak objašnjavanja neuspjeha apokaliptičkoga proroštva: »masovno društvo« bila je ona pogubna »okolina«, izuzeta od spasonosnog napretka (»historije«), koja je uz pomoć magije sve što je živjelo u njoj nagonila na mimezis i »nivelaciju«.

»Nivelacija masovnoga društva, koju oplakuju kulturnokonzervativni i sociološki pomagači pomagača, uistinu nije ništa drugo do očajno sankcioniranje razlike kao sankcioniranje identiteta, koje mase, kao potpuni zarobljenici sustava, teže ispuniti tako što imitiraju obogaljene vladare da bi možda od njih dobili milostinju ako se samo pokažu dostojni.« (Adorno, 2004e: 5416)

Ako je Callois mimezis definirao kao »*vradžbinu zaustavljenu u njenoj najvišoj točki*« i koja je svoga vrača uhvatila u njegovu vlastitu zamku«, onda je Adornovo masovno društvo bilo upravo ta vradžbina koja je u zamku najprije uhvatila vladare i obogaljila ih, da bi se onda i sami obezvlašteni proletari, umjesto da podignu revoluciju i uspostave zazvani eshaton, počeli ponašati mimetički i sami se obogaljivati.

U tekstu »Shema masovne kulture«, koji je završio u listopadu 1942. (otprilike u isto vrijeme kada i »Refleksije o klasnoj teoriji«) i koji je objavljen tek posthumno kao dopuna fragmentarnog djela o kulturnoj industriji u *Dijalektici prosvjetiteljstva*, Adorno je koncepciju mimezisa inovirao Marxovim i Lukáčsevim konceptom postvarenja. U masovnome društvu, tvrdio je već tada Adorno, dominira »objektivni« proces postvarenja koji ljude čini nalik stvarima. Svi konzumenti sadržaja masovne kulture

»... asimiliraju [se] s mrtvim. Tako postaju raspoloživi. Mimezis objašnjava zagonetnu besadržajnu ekstazu fanova masovne kulture. Ekstaza je motor oponašanja.« (Adorno, 2004a: 1636)

»Vradžbina« kojom se i vladari i pod-vlašteni samoobogaljuju – zapravo samoumrtvljuju – kako bi se prilagodili mrtvoj »okolini« kapitalističkoga totalitarizma, zahtijevala je njihov ekstatički stav, a to je omogućavala masovna kultura kao univerzalni medij modernoga mimetizma.

Rad nečistih sila u masovnoj kulturi – koje su spriječile da historija postane išta više od predhistorije i koje su barbarstvo učinile i neprolaznim i prijetećim – nije poštedio niti klase, koje nisu tek naprosto nestale pred usponom začaranih i ekstatičkih masa. Iako je dinamika akumulacije kapitala trebala akcelerirati dinamiku bijede i učvrstiti klasne sponne, dogodilo se upravo suprotno: bijeda je takoreći nestala usprkos obezvlaštenju, jer su vladajući naučili onima nad kojima vladaju davati »dar, sitniš« i time im popravljati ekonomski standard (Adorno, 2004e: 5432–5433). To je pokidalo sve one (inače navodno snažne) klasne veze koje su postojale među obezvlaštenima te dovelo do toga da su i klase u masovnome društvu postale i postojeće i nepostojeće.

»U tržišnoj privredi je neistina pojma klase latentna: pod monopolom je ona toliko postala vidljiva koliko je i njena istina, preživljavanje klasa, postala nevidljiva. S konkurencijom i njenom

borbom nestalo je također i onoliko od jedinstva klase koliko konkurente na okupu države pravila borbe, zajednički interes.« (Adorno, 2004e: 5422)

Masovno društvo ujedno je i društvo monopola koje razara klasne veze ne uništavajući ih, tako da klase nastavljaju postojati (u vertikalnim odnosima vlasti) usprkos iščezavanju (u horizontalnim odnosima interesnog zajedništva).

Sve je to trebalo omogućiti Adornov konačni pesimistični sud o »posljednjoj fazi klasnoga društva«, inspiriran ofenzivom Trećeg Reicha i njegovih saveznika na fronti 1941–1942.:

»Posljednja faza klasnoga društva podvrgnuta je vladavini monopola; ona pritiska k fašizmu koji je njoj primjerena forma političke organizacije.« (Adorno, 2004e: 5415)

Vradžbina se tako protezala od masovne kulture preko monopolističke ekonomije na fašističku politiku: to je za Adorna bila slika posljednjega vremena, koje je trebalo doći za cijelo čovječanstvo – potpuno nezavisno od ishoda Drugog svjetskog rata, s obzirom da je bilo samo pitanje (pred)historijskog trenutka kada će i Amerika i njeni saveznici postati fašističke zemlje po ugledu na Treći Reich – a da ne učini izvjesnim nastupanje eshatona. U takvoj situaciji ključno pitanje za Adorna bilo je hoće li i znanost – građanska ili marksistička, svejedno – slijediti prinudu na mimezis, ili će ostati slobodna konstatirati potpunu besperspektivnost situacije u kojoj se našlo čovječanstvo.

Znanstveni mimezis

Mimezis se u znanosti pojavljuje, smatrao je Adorno, prije svega kao mimikrija prema historiji.

»Iz posljednjeg oblika neprava svjetlo uvijek pada na cjelinu. Samo tako teorija može škarama historijskoga bitka dopustiti da dođu do uvida u suvremeno, a da rezignirano sama ne podlegne bremenu. Marksizmu su građanski teoretičari kao i njegovi sljedbenici znali odati priznanje zbog dinamike u kojoj su naslućivali onu marljivu mimikriju prema historiji, koja je bila bliska njihovoj vlastitoj djelatnosti.« (Adorno, 2004e: 5412)

»Mimikrija prema historiji« značila je izdvajanje samo onoga »konstruktivnoga« u njoj, temeljenoga na »vjeri u praktični duh, ovladavajući čin, neumorni voluntarizam«, usmjerenoga k napretku (a, u marksističkoj varijanti, i k samom proleterskom eshatonu) i koje se ne obazire na rastuće »nepravdo« – zapravo na besperspektivnost osnovnog pregnuća napuštanja historije, izlaska iz barbarstva i pronalaženja pravoga načina za uspostavljanje eshatona. Samim time onaj koji je htio u znanosti se oduprijeti snazi »mimikrije prema historiji« taj je morao izraziti skepsu prema napretku i okrenuti se »nepomirljivoj snazi negativnog«, koja potječe od onoga što izrabljivač čini žrtvi (Adorno, 2004e: 5413) i koja vodi uvidu da »u okviru sustava, novo, napredak, nalikuje starom kao uvijek novo zlo« (Adorno, 2004e: 5414). To je naposljetku vodilo novoj ambivalenciji: ni sam napredak nije samo napredak nego je i reproduciranje staroga zla – koje je u Italiji i Njemačkoj dobilo prve obrise univerzalne fašističke budućnosti i koje je demonstriralo svoju snagu sprječavanja konačnoga uspostavljanja (proleterskoga) eshatona. Štoviše, pri boljem razmišljanju o budućnosti čovječanstva Adorno je bio spreman pod znak pitanja staviti ne samo *svaki* napredak nego i *svaku* novinu.

»Samo onaj koji najnovije prepozna kao isto služi onome što bi moglo biti drugačije.« (Adorno, 2004e: 5414)

Mimetizam je tako mogao izbjeгти samo adumbracionist koji osporava da u prirodi postoji bilo što novo pod kapom nebeskom, ali ne isključuje moguć-

nost da će jednom, u nekoj nedefiniranoj budućnosti i pod neslućenim (natprirodnim?) okolnostima, doći do eliminacije sprege masovne kulture, kapitalizma i fašizma, do iskoračivanja iz (pred)historije reproduciranja staroga, istoga zla i do pojave nečega što bi stvarno bilo napredno, novo i historijsko. Kada je ova razmišljanja o mimezisu, započeta 1942., intenzivirao u radu s Maxom Horkheimerom na knjizi *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Adorno je bio suočen s iskušenjem radikalizacije adumbracionističkog stava. Po svemu onome što je Adorno nagovijestio u članku »Refleksije o klasnoj teoriji« i neobjavljenom tekstu »Shema masovne kulture« činilo se da će mimezis zauzeti središnje mjesto u kritičkoj teoriji društva: nastao u prirodi kao univerzalni mehanizam prilagođavanja životinja njihovoj okolini, mimezis je karakterizirao i rana društva i njihove mitske predodžbe i magijske prakse, da bi svoje najsofisticiranije oblike i, takoreći, vrhunac dostigao u modernim kapitalističkim društvima s masovnom kulturom, monopolističkom ekonomijom i fašističkim političkim režimom. Taj način razmišljanja vrhunio je u ambicioznoj tezi, razrađenoj u *Dijalektici prosvjetiteljstva*, prema kojoj je sama upotreba razuma, prosvjetiteljstvo, predstavljalo mimezis. Ključna teza ove knjige glasila je da

»... [r]azum, koji potiskuje mimezis, nije tek njegova suprotnost. On je sam mimezis: prema mrtvom. Subjektivni duh koji ukida animiranu prirodu, ovladava onim što nema dušu tako što imitira njegovu tvrdoću i animistički samog sebe ukida. Oponašanje ulazi u službu vladavine tako što još čovjek čovjeku postaje antropomorfizam. Shema odisejske lukavosti je ovladavanje prirodom kroz takvo izjednačavanje.« (Adorno, 2004a: 1194–1195)⁴

Sam Odisej, kojega Homerov ep slavi zato što prekoračuje liniju između mitskog »prasnijeta« i civilizacije, prema Adornu dokazuje da tu nikakvog kvalitativnog prijelaza zapravo i nije bilo: on ostaje u životu tako što upražnjava »mimikriju prema amorfnom. Naziva sebe nikim« (Adorno, 2004a: 1211). Amorfnost je isto što i mrtvo: okolina kojoj se mimezis usmjerava nužno je neživa i »tvrda« – *otvrđnjavanje* je bilo najomiljenijim atributom koji je Adorno dovodio u vezu s mimezismom – i u tome se ona pokazuje kao istovjetna s onim istim »kristalnim strukturama« koje je Adorno nastojao na svaki način identificirati u glazbi Schuberta i Schönberga (kasnije samo Schönberga). Tek je takva okolina mogla biti onaj »prostor« koji se uzdiže u pramodul svakog otuđenja i postvarenja i koji služi kao poveznica s marksističkom tradicijom kritike kapitalizma.

»Prostor je apsolutno otuđenje. Gdje ljudsko hoće da postane kao priroda, ono istovremeno otvrđnjava protiv nje. Zaštita kao zastrašivanje jedna je forma mimikrije. One reakcije ravnodušnosti prema ljudima jesu arhajske sheme samoodržanja: život plaća danak za svoj opstanak kroz izjednačavanje s mrtvim.« (Adorno, 2004a: 1425)

Jedini napredak koji je čovječanstvo od tada prešlo bio je napredak tehnike. Od vradžbine do upotrebe matematičke formule zarad stvaranja tehnike (zarad reprodukcije totalitarnog kapitalizma) postoji paradoksalni napredak u mimezisu, napredak k

»... najsublimnijem upražnjavanju mimikrije. Tehnika izvršava prilagođavanje mrtvom u službi samoodržanja ne, kao prije magija, kroz tjelesno oponašanje vanjske prirode, nego kroz automatizaciju duhovnih procesa, kroz njihov preobražaj u slijepe tokove.« (Adorno, 2004a: 1427)

Izgradnja teorije u ovome pravcu primoravala je Adorna na odbacivanje osnovne premise teorije Calloisa (baš kao i Freuda). Callois je, naime, pisao da je mimezis manifestacija nagona prepuštanja, koji stoji u opreci prema nagonu samoodržanja kao principijelnoj dinamičkoj sili. Da bi se, drugim riječima, teorija mimezisa mogla s pravom tako nazvati, ona je morala imati

oba pola: i mimezis i napredak, i *prepuštanje* okolini i njeno *nadilaženje*, i *samopotvrđivanje* u odnosu na ono što je okružuje, baš kao i njegovo *imitiranje*. Adorno je, međutim, prvo svaki napredak vezao za »vladavinu« – na to se svodilo »uzdizanje« iznad okoline i »samopotvrđivanje« u njoj – da bi onda i tu »vladavinu« reduciraio na mimezis – mimezis s »anorganskim«, mrtvim. Samim time Adornova redukcija svega kretanja u prirodi i društvu na mimikrijske obrasce koji ne poznaju ništa novo i relativiziraju svaki napredak činilo se da vodi u teorijsku radikalizaciju u pravcu jednog naturalizma bez mnogo smisla i osnove. Štoviše, ljudski rod bi se iz Adornove perspektive ukazivao kao jedina životinjska vrsta koja je uspjela pomiješati nagon prepuštanja i nagon samoodržanja te svoj opstanak ukotviti u variranje mimetičkih praksi. Naposljetku, i sam razum (znanost, odnosno »prosvjetiteljstvo«) više nije bilo moguće diferencirati od »evolucije anorganskog«: on i nije bio ništa više od sile povratka mrtvom nakon što se na planeti Zemlji pojavilo nešto živo. Za razliku od Rousseaua, koji je razum kritizirao kao oruđe strasti, Adorno je otišao korak dalje i u njemu prepoznao oruđe mrtvih, hladnih i »otvrdlih« kristala da negiraju život vezujući ga neposredno za njegovo reproduciranje.

Na već citiranome mjestu *Dijalektike prosvjetiteljstva* Adorno je pokušao prikriti tendenciju svoje teorije da raskrsti s nagonkim dualizmom, svojstvenim i Freudu i Calloisu. Na tome mjestu Adorno se proklamativno izjasnio u prilog jedne teorije mimezisa koja bi počivala na realnom razlikovanju nagona smrti (kao »u svemu živom duboko ukorijenjene tendencije čije je nadilaženje obilježje svega razvoja«) od nagona života (koji se izražava u »snazi individuumu da se uzdigne iznad okoline i da istovremeno kroz koncesionirane forme komuniciranja ostane u kontaktu s njom, kako bi se u njoj samopotvrđio«) (Adorno, 2004a: 1515). Međutim, da se zaista želio vratiti nagonskome dualizmu, Adorno bi morao revidirati svoje otpisivanje svega napretka (ili njegovo poistovjećivanje s napretkom tehnike) pod izgovorom da ovaj »nalikuje starom kao uvijek novo zlo« i na taj način ugroziti lagodnost pozicije s koje je mogao beskompromisno inzistirati na »nepomirljivoj snazi negativnog«. Umjesto toga, Adorno se opredijelio za drugo rješenje, koje je vjerno slijedilo njegovu ambivalenciju prema Schubertovoj glazbi. Kao što je i Schubertova glazba mogla u sebi utjeloviti »kristalne strukture«, po kojima se moglo lutati kao po »pejzažima smrti«, ali i buđenje novoga života koje je lualici otvaralo perspektivu regeneracije, tako je i mimezis počeo dobivati dva obličja: obličje mimikrije s mrtvim (anorganskim) i obličje mimikrije sa živim (organskim). Tu logiku najbolje razotkriva jedno od ključnih mjesta *Dijalektike prosvjetiteljstva*, koje je neophodno citirati *in extenso*:

»Civilizacija je umjesto organskog prilagođavanja drugom, umjesto zapravo mimetičkoga odnosa, postavila, prvo u magijskoj fazi, organizirano rukovanje mimezismom i, naposljetku, u historijskoj fazi, racionalnu praksu, rad. Nepokoreni mimezis je prognan. Andeo s vatrenim mačem, koji ljude protjeruje iz raja na put tehničkoga napretka, sam je simbol toga napretka. Čvrstoća s kojom su tijekom vjekova vladajući sprječavali vlastito potomstvo kao i pokorene mase da ne padnu u mimetički oblik postojanja (*Daseinsweisen*), počev od religiozne zabrane slika, preko društvenoga prezira prema glumcima i Ciganima, sve do pedagogije koja djecu odvikava od toga da budu djetinjasta, pretpostavka je civilizacije. Društveno i individualno obrazovanje ojačava ljude u objektivirajućem ponašanju radnika i sprječava ih da se ponovno prepuste lutanju po okolnoj prirodi (*sich wieder aufgehen zu lassen im Auf und Nieder der umgebenden Natur*).

4

Ta teza provlačila se i kroz kasnije Adornove knjige. Tako je npr. u zbirci aforizama *Minimala moralia* Adorno pisao da se »racionalni način života« današnjih ljudi, uspoređen s

»mogućim umnim određenjem njihovog života«, pokazuje kao »mimikrija s anorganskim« (Adorno, 2004c: 1746).

Svako udaljšavanje (*Abgelenktwerden*) pa čak i svako posvećivanje (*Hingabe*) ima jednu crtu mimikrije. U otvrdnjivanju prema tome kuje se Ja. Kroz njegovu konstituciju odvija se prijelaz od refleksivnog mimizeza k ovladanoj refleksiji. Umjesto tjelesnoga izjednačavanja s prirodom stupa 'rekognicija u pojmu', podvođenje različitog pod isto.« (Adorno, 2004a: 1425–1426)

Ovdje nalazimo bitno revidiranu teoriju historije u odnosu na »Refleksije o klasnoj teoriji«: na mjesto barbarstva, koje je na neki čudan način i opstajalo i prijetilo povratkom, stupio je mimetički raj, u kojemu su ljudi živjeli prije nego što su uopće otkrili (u predhistoriji) magiju i (u historiji) tehniku. To je bilo doba istinskoga (»nepokorenoga«) mimizeza – sada shvaćenog kao »organsko prilagođavanje drugome« i, štoviše, sposobnog da bude »reflektivno« – kada su ljudi »lutali po okolnoj prirodi«, razotuđeni kao »Cigani«, s »neotvrdnutim Ja« i »predani« svemu živom. A onda se pojavio »anđeo s vatrenim mačem, koji ljude protjeruje iz raja na put tehničkog napretka« – zapravo pandan Beethovenu, koji je, shodno članku »Schubert«, na sličan način pokretao glazbeni napredak – i započela je univerzalna predhistorija/historija »vladavine« nad prirodom u ljudima i izvan njih (uz pomoć prvo magije, a zatim i tehnike). Na mjesto mimizeza sa živim (organskim) stupio je mimezis s mrtvim (anorganskim), koji je čovječji duh uvijek iznova pokretao na obračun s izvornim usrećujućim mimezismom. Kao ni kod Rousseaua, ni kod Adorna prvo razdoblje propadanja koje je nastupilo nakon pogubnog uspona razuma – »magijska faza« – nije bio tako (auto)destruktivno kao drugo razdoblje – »historijska faza« – kada je nastala civilizacija sa svim njenim zlima »prosvjećivanja« i otvorenog nametanja mimikrije s mrtvim, zaključno s masovnom kulturom, monopolističkom ekonomijom i fašističkom politikom.

Glavni problem ove Adornove teorije, baš kao i svake druge koja počiva na sekulariziranim biblijskim obrascima, bio je objasniti prirodu »pada« i okretanje od mimizeza sa živim k mimezisu s mrtvim. Adornovi problemi su se uvećavali što je više taj zaokret težio objasniti kao posljedicu samoodržanja, odnosno, u krajnjoj liniji, nagona života: time se pokazivalo da je sam nagon života – posredstvom duha – nametao potrebu mimikrije s mrtvim, život mrtvog. Prokletstvo života bilo je da na ovaj ili onaj način bude optuženo za grijeh: u Bibliji zbog toga što reproducira živo, kod Adorna zbog toga što oponaša mrtvo. U svakom slučaju, neumitni usud cjelokupnog prirodnog porotka bio je da s čovjekom vrhuni u protuprirodnosti, u negaciji vlastite nevinosti i neposrednosti. Međutim, dok je u Bibliji to bila suštinska pretpostavka za nastupanje eshatona, Adorno je ostao prikovan na poziciji priželjkivanja eshatona bez ikakve mogućnosti prepoznavanja društvene snage (»logor svetaca«) koje bi ga naposljetku – uz Božju pomoć ili bez nje – zaista i realizirale. Jedino na što je Adorno u svemu tome mogao računati bio je mimezis: mimikrija, koju bi ljudi trebali »racionalno« usmjeriti ka živom, k »organskom«. A s obzirom da je svaki razvoj, svako »samopotvrđivanje« u odnosu na okolinu, dezavuirao kao područje »vladavine«, Adorno je u odustajanju od razvoja morao prepoznati osnovnu pretpostavku dohvaćanja eshatona: *ratio* u službi mimizeza mogao je čovjeka samo povesti nazad – u »prasvijet« čije je napuštanje i činilo pragrijeh – »da se ponovno utopi u prirodu«. A tu se razlika između organskog i anorganskog i nije pokazivala osobito bitnom, kao što se to Adornu, iz perspektive »umiruće« i »umrtvljujuće« građanske civilizacije, činilo. Lišće prema kojemu je životinjska vrsta *Phyllis* upražnjavala mimikriju bilo je nesumnjivo organsko, a opet je svoje imitatore dovelo do, kako se Callois izrazio, »kanibalizma u nekoj vrsti totemističkog pira«. Taj mimikrijski obrazac, koji je Callois prvo primijenio na ženu insekta bogomoljke (koja nakon seksualnog čina proždire svoga ljubavnika), a zatim pokušao pronaći i u mitovima ljudi, mladi Adorno je označio kao »kriptofašistički«.

Međutim, postavlja se pitanje može li mimikrija uopće voditi nekoj utopiji koja se na kraju neće pokazati kao manje ili više »kriptofašistička«?

Preneseno u područje glazbe, pitanje može glasiti: je li verglaš s kraja ciklusa *Zimsko putovanje* bio mimetičarski lik *par excellence* čiji je »sangvinični, vlažni« zov uglazbio Schubert kao mimetičar *par excellence*? I, ako jest, kakav je mimezis uopće nudio onima koji su bili voljni krenuti za njim? Je li on mogao obećati utopiju s onu stranu (kripto)fašizma? Ono što je Adorno kod Schuberta prepoznavao kao »sangvinično, vlažno«, drugi su kvalificirali kao »kolerično« i »vulkansko« – kao nasilni potencijal koji se krije ispod površine njegovih glazbenih djela, koji se ne može kontrolirati i koji neprekidno prijeti da će izbiti (usp. detaljnije: MacDonald, 1978: 951). Je li, samim time, bilo moguće s Adornovim Schubertom napustiti mimikriju s neorganskim i zaputiti se k mimikriji s organskim, a mimoići Richarda Wagnera? Jer upravo je Wagner, svojom glazbom ništa manje nego svojom ideologijom (čiji je vrlo važan dio bila ista ona kritika »umiruće« i »umrtvljujuće« građanske civilizacije koju je i Adorno upražnjavao), anticipirao onu organsku zajednicu koja je s najviše prava mogla pretendirati na povratak korijenima u »predsvijetu« i koja je zaista pokazivala nesumnjive »kriptofašističke« crte. U tome slučaju i Adornovi bi vlastiti naponi 1933/1934. da postane dio te organske zajednice, iako se ona sasvim jasno pripremala na otpočinjanje »kanibalizma u nekoj vrsti totemističkog pira«, predstavljali dobar primjer onoga što čovječanstvo uvijek čeka kada prestane s mimikrijom prema mrtvom, ako odbaci »umiruću« i »umrtvljujuću« građansku civilizaciju i započne s izgradnjom »životnoga« eshatona.

To je bila jednostavna istina Adornovih zamornih inzistiranja na »negativnom«, na »negativnoj dijalektici«, koja do afirmacije i ne može stići drugačije osim poništenjem negacije, ukidanjem dijalektike same. Ako je sve zlo počelo mimikrijom s mrtvim, onda mimikrija sa živim ne može voditi nikakvoj kvalitativno novoj afirmaciji, nego samo tome da život vrati životu, onoj nepreglednoj »okolini« od koje je – njom već zastrašeni – čovjek pobjegao da bi otkrio predhistoriju i historiju, zajedno s njenom »otvrdlom« pokoricom otuđenja nad civiliziranim svijetom. Mimezis sa živim bio je tako samo druga riječ za romantičarski koncept regeneracije (usp. detaljnije o tome konceptu, s naročitim naglaskom na varijanti koju je zagovarao Richard Wagner: Jeremić-Molnar, 2007: 63 i dalje) kojem je Adorno to više inklinirao što je žustrije kritizirao »buržoasko ideologe«. Zato nije bez razloga Adorno baš 1934., na vrhuncu vlastitih pokušaja mimikrije u Trećem Reichu, istovremeno kada i Wagnerove *Majstore pjevače* oduševljeno uzdizao Schubertov »Veliki Rondo u A-Duru« kao glazbu povratka životu, kao glazbu regeneracije. Ta glazba, baš kao i sva njoj slična umjetnost, utjelovljavala je u osnovi iracionalnu nadu svih onih koje je Adorno percipirao kao mimetičare, od Schuberta preko njega samog pa sve do slobodoljubivih »ludalica« po svijetu na samome kraju (pred)historije (koji je trebao sasvim nalikovati Trećem Reichu), da će jednoga dana kucnuti čas regeneracije i da će život, kao mnogo vjekova ranije, ponovno pobijediti smrt. No, upravo najveća dilema, koju je Adorno uporno gurao pod tepih svojom negativnom dijalektikom, bila je može li se svijet kojega je jednom počeo progoniti Treći Reich od njega osloboditi. Bi li se eshaton, ako bi ikada i ugledao svjetlo dana, uopće mogao razlikovati od onoga najcrnjega apokaliptičkoga stanja, koje je tek trebalo nastati i u kojemu se trebala razobličiti prava »istina« omrznutog građanskog svijeta i njegove civilizacije? Bi li ljudi koji bi tu transformaciju iskusili uopće mogli primijetiti razliku između (nadiđenog) mimezisa prema mrtvom i (novouspostavljenog) mimezisa prema živom? To su dileme koje je Adornova teorija mimezisa pokretala i istovremeno ostavljala nerazriješenim: budući da cje-

lokupna (pred)historija ionako nije donijela ništa novo, Adorno je osporavao mogućnost da se o novom bilo što kaže prije nego što se ono, u nekoj nesagledivoj budućnosti, dogodi. Čuvarom te znanstvene i ideološke *terra incognita* Adorno je stilizirao upravo svoju kritičku teoriju.

Umjetnički mimizeis

Od povratka u Njemačku 1949. pa do kraja svog života dva desetljeća kasnije, Adorno se sve manje bavio klasnim i znanstvenim mimizeisom, a sve više pažnje je posvećivao vezi umjetnosti i mimizeisa. O tome svjedoče i njegova dva posljednja djela: drugo izdanje *Uvoda u sociologiju glazbe* iz 1968. te 1970. posthumno objavljena nezavršena *Estetička teorija*. Međutim, Adorno nikada nije uspio izgraditi jednoznačnu i koherentnu teoriju umjetničkog mimizeisa. Umjesto toga iza njega su ostala brojna fragmentarna zapažanja o ovoj temi, koja su zaista podsjećala na »lutanja« po imaginarnim pejzažima smrti i pejzažima regeneracije koje je opisao u vrijeme kada se intenzivno bavio Schubertovom muzikom.

U *Uvodu u sociologiju glazbe* Adorno je poduzeo pokušaj razgraničenja vlastite teorije mimizeisa od ortodoksnog marksističkog učenja o odnosu baze i nadgradnje, kojom se izvorno inspirirao.⁵ Između društva (baze) i umjetnosti (kao dijela nadgradnje) ne postoji direktno poklapanje – na čemu insistiraju ideolozi »dijamata« – s obzirom da u tome slučaju ne bi bilo razlike između empirijskog bitka i umjetnosti. Ono što u svakom slučaju postoji jest mimizeis (s mrtvim) kroz koji se odražava nadmoć društva (baze) ne samo nad elementima nadgradnje nego i nad sviješću samih svojih pripadnika. Nadmoć je tolika da ljudi

»... regradiraju i poistovjećuju se s neizbježnim u nekoj vrsti mimikrije. Nekadašnji git, ideologije, koji mase drži zauzdane, degradiran je na imitaciju onoga što ionako postoji.« (Adorno, 2004g: 11866)

Položaj umjetnosti je, međutim, specifičan, s obzirom da u umjetnička djela društvo ne ulazi samo preko ideologija (bez obzira koliko one degradirane bile) nego i na jedan sofisticiraniji način: »u istinski skrivenim konstituentima forme«, koje imaju svoju vlastitu dijalektiku odražavanja realnog.

»Jedno dostatno društveno učenje o nadgradnji ne smije se zadovoljiti s *thema probandum* njegove ovisnosti, nego mora pojmiti kompleksnost odnosa, pa i osamostaljenje duha od društva, te naposljetku razdvajanje nižeg i takozvanog duhovnog rada. Dok autonomna glazba, snagom toga razdvajanja, ima svoje mjesto u društvenom totalitetu i nosi njegov Kajinov znak, u njoj istovremeno obitava ideja slobode. I to ne kao izraz, nego u habitusu otpora protiv onoga što je, tek vanjsko, društveno nametnuto.« (Adorno, 2004g: 11866–11867)

Ovaj stav umjetničkog otpora za Adorna nije bio ništa jednoznačno. On je zapravo objedinjavao krajnje heterogene sadržaje. Prije svega, on je mogao biti usmjeren isključivo protiv »vladavine« i kao takav ponovno mimetičan (prema mrtvom).

»Opozicija umjetničkih djela protiv vladavina jest mimizeis prema njoj. Ona moraju nalikovati vladavinskom postupanju da bi stvorila nešto kvalitativno drugačije od svijeta vladavine.« (Adorno, 2004d: 4435)

Opozicijski mimizeis prema mrtvome razlikuje se od ideološkog mimizeisa prema mrtvome po tome što slijedi posebnu umjetničku dijalektiku i osvaja teren za izgradnju jednog svijeta drugačijeg od »svijeta vladavine«. Tu je Adorno priznao postojanje napretka – napretka u »istinski skrivenim konstituentima forme« koje otvaraju izražajne (zapravo skoro isključivo kritičke)

mogućnosti umjetnosti,⁶ ali kroz koje se i sama umjetnost otvara kako za razum⁷ tako i za ideološke okružaje, u rasponu od Beethovenova avangardnog i revolucionarnog, preko Stravinskyjeva avangardnog i ideološki mimetičkog,⁸ do Schönbergova avangardnog i opozicijski mimetičkog. Sa Schönbergovom muzikom, koja se pojavila na

»... kraju građanske epohe (sic!), duh se sjetio predsvjetovnog mimizeisa, reflektivnog oponašanja, uvijek iznova uzaludnih poticaja, iz kojega je nekada proizašlo ono što je drugačije od postojećeg: duha samog. Pred nadmoći svijeta stvari on se sakriva u rudimentarnom minimumu na koji ga svijet stvari primorava da regradira. Prekarna sreća u tome tako je prisutna u eksponiranoj novoj glazbi kao i očajanje.« (Adorno, 2004i: 12969)

Ovo je ujedno bila tvrdnja kojom je Adorno odao najveće priznanje Schönbergovoj glazbi – koju je inače tretirao prvenstveno kao avangardnu glazbu – kao mimetičkoj umjetnosti. Skrućena i ružna dodekafonija bila je nesumnjivo prototip opozicijskog mimizeisa prema mrtvome, ali je ostarjeli Adorno želio u njoj prepoznati i barem odsjaj onog drugog, najvrednijeg mimizeisa – mimizeisa prema živome. Nagovještaje toga mimizeisa, u kojemu je bezuspješno pokušavao spojiti nespojivo – naime, ono što je samoniklo i što prethodi subjektu⁹ i ono što je utopijsko i što mu je zadano¹⁰ (usp. i: Williams, 1999: 40) – Adorno je kao mlad čovjek bio sklon pronaći kod Schuberta, dok je njene najjasnije manifestacije tijekom cijeloga života (s kratkim interregnumom 1933/1934.) iz ideoloških razloga odbijao prepoznati kod Wagnera.¹¹

5

Adornov odnos prema ortodoksnom marksističkom učenju o umjetnosti, prije svega onom koje je u njegovo vrijeme zagovarano u tzv. Istočnom bloku, bio je ambivalentan i ne može se lako odrediti, s obzirom na to da je određeni utjecaj nesumnjivo postojao i to u pozitivnom smjeru (tako je npr. za formuliranje teorije glazbenog materijala Adorno dugovao ruskom formalistu Juriju Tinjanovu: usp. Bürger, 1979: 184) ništa manje nego u negativnom (Adornovo intenziviranje bavljenja umjetničkim mimizeisom u drugoj polovini šezdesetih godina bilo je posljedica, između ostalog, i želje za distanciranjem od Geoga Lukácsa i njegovih ranih estetičkih spisa, objavljenih 1963.: usp. Kliche, 1979: 238–239).

6

Stoga je Adorno inzistirao na tome da je moderna umjetnost najviše prodrla u istinu mimizeisa s mrtvim i da je ujedno i najekspresivnija. »Moderna je umjetnost kroz mimizeis s otvrdlim i otuđenim; ona progovara kroz nje, a ne kroz prešućivanje nijemog« (Adorno, 2004d: 3779).

7

O tome svjedoče brojna mjesta Adornove *Estetičke teorije*: »Samo u novom se mimizeis vjenčava s racionalnošću bez nazatka; u provali novoga sam ratio postaje mimetičan« (Adorno, 2004d: 3777). »Mimizeis koji preživljava i dalje, bespojmovni afinitet subjektivno iznjedrenog za njegovo drugo, a ne nametnuto, određuje umjetnost kao oblik spoznaje, i utoliko je čini 'racionalnom'« (Adorno, 2004d: 3859). »Zagonetna slika umjetnos-

ti je konfiguracija mimizeisa i racionaliteta. Zagonetni karakter je onaj koji je proizašao. Umjetnost preostaje poslije gubitka onoga na njoj što je nekada trebalo upražnjavati magijsku, a onda kultnu funkciju. Njeno 'čemu' – paradoksalno rečeno: njen arhaiski racionalitet – ona okajava i modificira u moment svog po sebi« (Adorno, 2004d: 4035).

8

Adorno je tvrdio da »Stravinskyjev mimizeis prema prinudi na ponavljanje ima, kao i džez, svoj historijski uzor u mehanizaciji radnog procesa« (Adorno, 2004h: 13240; usp. i: Adorno, 2004f: 10329). Pa ipak, u djelima poput *Historija vojnika*, Stravinsky je, prema Adornovu mišljenju, nadilazio okvire ideološkog mimizeisa (Adorno, 2004f: 10330) i zakoračivao u »habitus otpora«.

9

»[M]imizeis prema onom što subjekt nije stvorio nije nigdje drugdje nego u subjektu kao živom« (Adorno, 2004d: 4137).

10

Utopijska perspektiva otvarala se s onu stranu represivnog identiteta, u mogućnosti uspostavljanja nerepresivnog »suživota različitog« (Adorno, 2004b: 3065).

11

A, moglo bi se dodati, i kod avangardnih skladatelja poslije Drugog svjetskog rata, čijoj je glazbi Adorno ponajviše zamjerao to što joj je nedostajalo stanje »organskog jedinstva« cjeline s dijelovima (usp. Zagorski, 2005: 699).

Od *Filozofije nove glazbe* Adorno je osjećao potrebu da – ostavljajući po strani Schuberta na »početku građanske epohe« i zaboravljajući da je »kristalne strukture« inicijalno počeo prepoznavati upravo u njegovoj glazbi – od Schönberga na »kraju građanske epohe« napravi simbol kraja historije, kraja glazbenoga napretka, kraja mimezisa prema mrtvome i početka vraćanja »predsvjetovnome mimezisu« koji obnavlja životne snage i dezavuirani revolucionarni zanos nadomješta obnovljenom vjerom u regeneraciju, spašavajući na taj način iracionalnu nadu u pojavu eshatona – čiju sliku, shodno staroj judaističkoj zabrani, ni umjetnost nije smjela načiniti (usp. i: Jeremić-Molnar i Molnar, 2009). To je bio smisao označavanja Schönbergove glazbe »porukom u boci« (Adorno, 2004f: 10170–10171), koju bi trebali naći neki novi ljudi, koji će naseljavati Zemlju nakon »kraja građanske epohe« i koji će znati prakticirati mimezis sa živim. Međutim, već je i samo, takoreći usputno, spominjanje Schuberta u *Estetičkoj teoriji* kao »mimetičara *par excellence*« – uz objašnjenje da je njegova glazba »sangvinična, vlažna« (Adorno, 2004d: 4183) – upućivalo na neutemeljenost Adornovih očekivanja da u Schönbergovoj »kristalnoj« i »suhaj« glazbi pronade bilo što što bi se moglo podvesti pod njegov ambiciozan, ali zato ništa manje sporan koncept mimezisa prema živome. U konceptu mimezisa, kako ga je stari Adorno upotrebljavao, ostalo je trajno sjećanje na njegov mladalački doživljaj Schubertove glazbe, njenog mitskog ustrojstva, njena »obećanja« pa, na kraju krajeva, i na njenu srodnost sa Schönbergovom muzikom. Ali, u njemu je ovjekovječena i Adornova nesposobnost da tu srodnost zaista i demonstrira. Ako je ambivalentni mitski svijet Schubertove glazbe, njeni pejzaži smrti i pejzaži regeneracije, bio idejni pokretač Adornove teorije mimezisa, onda je njen najvažniji, neispunjeni zahtjev ostao taj da pronikne u Schönbergovu muziku i prikaže je kao vjesnika ne samo nadilaženja postojećeg svijeta strave nego i vraćanja mitskome svijetu, pomirenom s prirodom i lišenom njegove vlastite strave. Štoviše, upravo u svjetlu Schönbergove glazbe postajalo je jasno koliko su zahtjevi Adornove teorije mimezisa bili, kao mitski ustrojeni po modelu Schubertove glazbe, ne samo neispunjeni nego i *neispunjivi*. Jer, kako je i sam Adorno u *Dijalektici prosvjetiteljstva* ispravno primijetio,

»... pravo mitskih figura, kao pravo jačega, živi samo od neispunjivosti njihovih zahtjeva. Ispune li se, s njima je gotovo za sva vremena.« (Adorno, 2004a: 1199)

Literatura

Adorno, Theodor (1995), »Brief an Walter Benjamin (London, 22. September 1937)«, u: Adorno, Theodor i Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor (2004a), »Dialektik der Aufklärung« (s Maxom Horkheimerom), u: *Gesammelte Schriften*, knj. 1, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004b), »Negative Dialektik«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 3, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004c), »Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 4, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004d), »Ästhetische Theorie«, u: knj. 7, *Gesammelte Schriften*, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004e), »Reflexionen zur Klassentheorie«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 8, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004f), »Philosophie der neuen Musik«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 12, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004g), »Einleitung in die Musiksoziologie«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 14, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004h), »Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 16, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004i), »Kriterien der neuen Musik«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 16, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Adorno, Theodor (2004j), »Vermischte Schriften I/II«, u: *Gesammelte Schriften*, knj. 20, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).

Auerbah, Erih (1978), *Mimezis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoevropskoj književnosti*, Beograd: Nolit.

Bürger, Peter (1979), »Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos«, u: Lindner, Burkhardt i Lüdke, W. Martin (ur.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos: Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Freud, Sigmund (1999), »Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis«, u: *Gesammelte Werke*, knj. 2–3, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Früchtl, Josef (1986), *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen + Neumann.

Jeremić-Molnar, Dragana (2007), *Rihard Vagner: konstruktor »istinske realnosti«*. *Projekt regeneracije kroz Bajrojske svečanosti*, Beograd: Fabrika knjiga.

Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar (2009), *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knjiga 2: Muzički avangardizam u Šenbergovoj dodekafonskoj poetici i Adornovoj kritičkoj estetici*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić.

Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar (2011), »Adornova rana teorija društva i muzike (1928–1934)«, *Sociološki pregled*, XLIV, br. 3: 351–372.

Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar (2012), »Adornovo shvatanje lutanja po Šubertovim muzičkim pejzažima«, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 46 (u tisku).

Kajoa, Rože (2002), *Mit i čovek*, Niš: Prosveta.

Kliche, Dieter (1979), »Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács«, u: Burkhardt Lindner i Martin Lüdge (ur.), *Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lukač, Đerd (1980), *Osobnosti estetskog*, Beograd: Nolit.

MacDonald, Hugh (1978), »Schubert's Volcanic Temper«, *The Musical Times*, god. 119, br. 1629: 949–952.

Mensching, Günther (1984), »Zu den historischen Voraussetzungen der 'Dialektik der Aufklärung«, u: Löbig, Michael i Schweppenhäuser, Gerhard (ur.), *Hamburger Adorno-Symposium*, Lüneburg: Klampen.

Williams, Alastair (1999), »Adorno and the Semantics of Modernism«, *Perspectives of New Music*, god. 37, br. 2: 29–50.

Zagorski, Marcus (2005), »'Nach dem Weltuntergang': Adorno's Engagement with Post-war Music«, *The Journal of Musicology*, knj. 22, br. 4: 680–701.

Dragana Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar

**Adorno's Theory of Mimesis at the
"End of Bourgeois Epoch"**

Abstract

Adorno developed his theory of mimesis as one of the main pillars of his critical theory of society and its (lack of) progress. In order to show the origins and importance of Adorno's theory of mimesis, the authors proceeded in four steps. In the first part of the article they are establishing connections between Adorno's and Callois' theory of mimesis, as the starting point of Adorno's dealing with this topic; in second part they pay attention to Adorno's first application of theory of mimesis on the class relations in mass society of modern capitalism; third part brings insights in Adorno's critique of mimetic tendencies of modern science; and in fourth part the ambiguities of mimetic art in Adorno's sociology of music and aesthetic theory are revealed. Some of these mimetic manifestations Adorno interpreted as the signs of the "bourgeois epoch" approaching to its very end, while some of them he perceived as the bearers of hope in regeneration.

Key words

Theodor Adorno, mimesis, Roger Callois, society, progress, class, science, art