

פטר בירגר האנטי-אוונגרדיזם באסתטיקה של אדורנו¹

1. גבולות האסתטיקה של אדורנו

לבקר כיום את התיאוריה האסתטית של אדורנו כבר היה לעניין של מדה-בכך. יש המבקרים את העובדה שהוא מצמצם את האמנות "למכנה המשותף של השליליות" וכך "מקצץ בתפקודיה התקשורתיים" (ה.ר. יאוס); יש החושפים את אופייה התיאולוגי הסמוי של האסתטיקה שלו, אשר למול המציאות מציבה את האמנות בתור "האחר" (ד. קליכה); ויש המחשבים ומוצאים כי אצל אדורנו מיוחד לאמנות אותו מקום שעבור השמאל תפס מעמד הפועלים במשך מאה שנים (ק.מ. מיכל).² עבור חוג ההוגים שלמדו לחשוב מאדורנו ובאמצעותו, משמעותן של קביעות מעין אלה הינה כלל וכלל לא מבוטלת, וזו מנחה אותם לפתוח מרחבי חשיבה חדשים באמצעות התרחקות ממנו. לכך יש חשיבות מיוחדת דווקא לנוכח החותם האפוקליפטי הטבוע בתיאוריה של אדורנו (על הדעת עולה ההרצאה על "ההקשר האוניברסלי של עיוורון מתעתע"). אולם ביקורת זו הינה בעייתית בשל נטייתה להכללה. בכך שהיא מצמצמת את האסתטיקה של אדורנו למכנה משותף פשוט (אסתטיקת השליליות) או חושפת דבר-מה אחר המסתתר מאחוריה (התיאולוגיה המוכחשת או המהפכה המוחצת), היא מחפשת ומוצאת את הנקודה, שממנה יתאפשר לה להפוך אותה [את האסתטיקה] על פיה. אבל באופן זה מוחמץ הצד החזק של אדורנו: חשיבה דיאלקטית לא-סגורה, אשר לעולם שבה ומעמידה בספק את תוצאותיה שלה עצמה.

לכן אין תימה, שלצד הביקורת המכלילה במהותה התפתחה פרשנות של אדורנו, המתחקה על ההסתעפויות של חשיבתו.³ אבל עד כה סבלה פרשנות זו מן העובדה ששיחה-שלה נותר עדיין כרוך באורח הדוק מדי בשיחו של אדורנו. חיבורים המטפלים ביחסו של אדורנו לפילוסופיה האידיאליסטית, לטוציולוגיה של ובר ודורקהיים, או לפסיכואנליזה של פרויד הם בבחינת היוצא מן הכלל; ואילו חיבורים המציגים באופן כללי את היחס המתקיים בין אסתטיקה לפילוסופיה בחשיבתו של אדורנו שולטים עדיין בכיפה.

* P. Burger, "Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos" (1983)
תרגמה איה ברזיר. באדיבות מכון גיטה בתל-אביב. כל הזכויות שמורות למחבר.

1. חיבור זה עוסק במחשבות שהעלתי במחקרי *Zur kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt 1983) והוא פתוח של רעיונות שניסחתי לראשונה ב-1974 בספרי *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt 1982). בהקדמה למהדורה האנגלית של ספר זה, הבחין יוכן שולטה-זאסה בין המוררניזם לאונגרד, הבחנה שהיא חיונית למאמר זה, ר' J. Schulte-Sasse, "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde", in: P. Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1984).
2. ר' מאמריהם של Michel, Kliche, Jauss באנתולוגיה: B. Lindner/W.M. Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos etc.* (Frankfurt 1980). ר' "הציטטה של יאוס מופיעה בעמ' 142 ו-143.
3. ר' "P.Ch. Lang, "Kommentierte Auswahlbibliographie 1969-1979", שם, עמ' 556-509 ולענייניו, עמ' 522 ואילך.

חיבורים אלה מפגינים אמנם התפעלות עקבית ממחשבתו של אדורנו, אך לטענת מבקרי האסתטיקה שלו כבר אינה אקטואלית כיום. אולם במקום לסמן את גבולותיה ההיסטוריים של האסתטיקה של אדורנו, הם מגלים בה, להערכתם, טעויות שיטתיות ובכך נחשפים לסכנה שיחמיצו את תוכן האמת שלה. הביקורת ההיסטורית מציעה גישה שונה לגמרי. היא אינה כופרת בתוכן האמת של התיאוריה, אלא מתווה את הגבולות שהכתיבה לה תקופתה. באשר לאסתטיקה של אדורנו המבט פונה כיום לעבר גבולות אלה.

מסגרת האסתטיקה של אדורנו אינה מאפשרת להתמודד באופן הולם עם יצירות אמנות אקספרסיביות – יצירות שבהן גורם ההבעה בולט ללא מיצועו של חומר מעוצב עד תום – ועם יצירות מגויסות. לא ניתן, כמובן, להתכחש למשמעותה של מסורת האמנות האקספרסיבית הבלתי-אמצעית או למשמעותה של מסורת הספרות המגויסת באמנות המאה ה-20, מברכת ועד פטר וייס, ולכן אי-אפשר שלא להבחין בקיומם של כתמים עיוורים במבנה המודרניזם שאדורנו מציג. גם החומרה שבה נקט אדורנו, בצמצמו את קטן היצירות החשובות של המאה שלנו לכלל יצירות בודדות (אשר פרוסט, קפקא, גויס ובקט בספרות, שנברג ואסכולת שנברג במוסיקה), נובעת ממושג אמנות, אשר גבולותיו חושפים התפתחות היסטורית מתקדמת. מן המפורסמות הוא, שאדורנו מניח, שבחברה הבורגנית רק חומר אחד יכול להיחשב למתקדם מבחינה היסטורית בכל שלב ושלב. ואת התיזה הזאת הוא שב והדגים בהתפתחות המוסיקה מן הקלסיקה הווינאית ועד שנברג. אולם לפחות מאז הופעתן של תנועות האוונגרד ההיסטוריות אי-אפשר להעדיף חומר אחד על-פני כל האחרים, כפי שעושה זאת אדורנו. לגבי ההווה, יש לצאת ממצבי חומר שונים המתקיימים זה לצד זה. אי-אפשר לבטל בפשטות את הניאוריאליזם בציר, למשל, רק בגלל שהוא משתמש בחומרים רגרסיביים. במלים אחרות: את התיזה של אדורנו על אודות ההתפתחות הלוגית של החומר האמנותי, ניתן לזהות כיום כחלק מפיתוחו של מושג מודרניזם מעוגן היסטורית. דבר זה נכון גם לגבי הביקורת שלו על תרבות ההמונים. למרות פרויותו הרבה של מושג חרושת התרבות, אין להתעלם מכך כי התיזה לפיה שוררת בחברה הקפיטליסטית המאוחרת ראיפיקציה מוחלטת, מנעה מאדורנו לגלות אפילו את אפשרות קיומן של עקבות של אמנות אחרת במוצריה של תרבות ההמונים. כאן, חסרה בניחוח שלו האיכות הדיאלקטית, שאותה הוא תובע תמיד מן האחרים.

אפשר לנסות ולטעון שגבולות אלה מצויים מחוץ לתחום התיאוריה של אדורנו, ושפרשנות רחבה יותר של מושג האמנות שלו תוכל לתקנם. אני איני סבור שאלה פני הדברים. להיפך, לדעתי, גבולות התיאוריה של אדורנו ממוקמים בה היסטורית ושיטתית, היינו, באנטי-אוונגרדיזם שלו.

II. מודרניזם ואוונגרד

המשורר הצרפתי פול ואלרי אפיין את השירה המודרנית שראשיתה בבודליר בתור "une volonté de se remarquer d'isoler définitivement la Poésie de toute autre essence qu'elle-même" [רצון מיוחד לבודד סופית את השירה מכל מהות אחרת וזולתה].⁴ בהתאם לקביעה זו המודרניזם האמנותי הוא חלק מתהליך ההתבחנות [דיפרנציאציה] וההתמחות של פעילויות האדם, תהליך המאפיין את החברה הבורגנית. בדומה לאופן שבו מתבססות דיסציפלינות נבדלות כתוצאה מתיחום של שדה מחקר מסוים, כך נבולת השירה המודרנית הן מן הידע התיאורטי והן מן המוסר המעשי. רק הגבלה כזאת מאפשרת לשירה להתרכז בתפקיד המיוחד לה: "En vérité, un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots" [לאמיתו של דבר, שיר הוא סוג של מכונה לייצורו של מצב פואטי באמצעות מלים] (OC, I, 1337). הערה זו מפתיעה בנימתה האנטי-רומנטית ומעידה על כך שלידו של ואלרי כפופה השירה המודרנית לעקרון הרציונליות. בניגוד למחאה הרומנטית נגד הרציונליזציה של כל תחומי החיים החברתיים, השירה המודרנית מפגימה מגמה זו. לעומת זה, היא דוחה את אותם דחפים המובלטים בשירה הרומנטית של ויקטור הוגו: ביטוי-אישי ופנייה מוסרית. הסירוב [refus] הופך לצו מרכזי לאמן המודרני. סירוב לא רק למוטיבים רומנטיים אלא לכל פתרון בעיות העולה במקרה. "Le travail sévère, en littérature, se manifeste et s'opère par des refus" [עבודה רצינית, בספרות, מתבטאת ופועלת באמצעות הסירוב] (OC, 641), כותב ואלרי באחד מחיבוריו על מלרמה. הסירוב והבחירה הרציונלית בין שני אמצעים אמנותיים הם מבחינתו שני צדיה של אותה התנהגות.

אדורנו אימץ את רעיונותיו של ואלרי ופיתח אותם בתיאוריית המודרניזם האסתטי שלו. השפעה זו

4. P. Valéry, *Oeuvres complètes* (Paris 1957/1960), כרך א', עמ' 1270. בהמשך יופיע הקיצור OC.

בולטת כשהוא מדבר על ה"רציונליות ביחס לחומר"⁵ או כשהוא מטפל בעקרון המבנה (AT, 83-85). כמו כן, יש לזכור, כי הקוטב המנוגד לרציונליות, שאדורנו מתייחס אליו באמצעות מושגים כמקרה וחיקוי (מימוזיס), מצוי גם אצל ואלרי, אולם, ללא ספק, אין להתעלם מהבדלים מכריעים בין שני התיאורטיקנים: בניגוד לוואלרי, אדורנו אינו בוחן את השימוש באמצעים אמנותיים על-פי רישומם ולכן הוא מייחס חשיבות אחרת לבחירה רציונלית של אמצעים. בעוד שוואלרי שוקד לנקות את השירה מסממנים מטאפיסיים, רואה בהם אדורנו את המפלט האחרון, הרעוע אמנם, של מושג נחרץ של אמת. למרות ההבדלים הניכרים הללו, מתוך המשותף לשתי התפישות אפשר להגיע למושג עקבי של מודרניזם אסתטי.

האמנות המודרנית היא איפוא אמנות אוטונומית. היא מקבלת את גבולות התחומים האוטונומיים של האמנות שנקבעו לראשונה על-ידי האסתטיקה האידיאליסטית ומגינה עליהם. פרשנותה לעקרונותיהם חמורה בהרבה מזו של התיאורטיקנים של האוטונומיה האסתטית. בעוד שקאנט מזהה את היפה כמשהו שנווהו על-ידי הסובייקט במהלך ההתבוננות בחפץ – חפץ שעשויים להיות לו היבטים נוספים לבד מיופיו – ייצורה של יצירה אמנותית "טהורה" נתפש עתה ככוונתו המפורשת של היוצר.

קטיגוריית היצירה כמבנה מעוצב (רציונלית) בתכלית היא לבו של המודרניזם האמנותי. כך מתקרב המודרניזם לתפישת קלסית של האמנות יותר מאשר מגלים זאת ניסוחיהם המפורשים של דובריו. הדגש על הרציונליות של התהליך היצירתי והגישה המסויגת, אם לא הפוסלת, כלפי קטיגוריית ההבעה, מותירים את המודרניזם ביחס של סתירה כלפי הרומנטיקה, ושוב עולה הקרבה הסמויה בין הקליטיקה למודרניזם. ואלרי כפר אמנם באפשרות שניתן בכלל להשלים יצירה; אבל השקפתו זו לא התבססה על פרמנטריות רומנטית, אלא על אמון בכוחם של הליכים אמנותיים רציונליים.

כמו בקטיגוריית היצירה, המודרניזם האמנותי לא ממש ערער גם על מקבילתה – קטיגוריית ההשתקעות הקונטמפלטיבית של קליטה אסתטית. אולם הוא הסיט את מוקד העניין אל היצירה עצמה ואל החומרים האמנותיים וכך איבד היבט הקליטה מחשיבותו.⁶ הדגש שמניח המודרניזם על הרציונליות שבבחירת האמצעים האסתטיים רק מצמצם את תפישת האמן כגאון. צמצום מעין זה יכול להתפרש כחזרה למושגים קלסיים של אמנות, חזרה שהורתה במניעים אנטי-רומנטיים. הדגשתי בחוזקה, כה רבה את המשמעות האנטי-רומנטית (קלסיציסטית) של המודרניזם, כדי להמחיש טוב יותר את הניגוד בינו לבין תנועות האוונגרד, הנתרות, בתורן, במסגרתה של מסורת רומנטית.

מושג המודרניזם של ואלרי מסתיר גורם מסוים באמנות המודרנית שאדורנו הקפיד תמיד להדגישו: המואה נגד הניכור בחברה הבורגנית. מוטיב זה, שהיה כפוף לאילוצים פני-אסתטיים, פרץ את גבולות המסגרת המוסרית עם תנועות האוונגרד (דאדאיזם, סוריאליזם מוקדם, פוטוריזם רוס). הדרישה לשנות את החיים, שהובלעה תמיד בביטויים הקיצוניים ביותר של האוטונומיה האסתטית (כמו אלה של שילר) מופנית כעת לעבר מוסד האמנות עצמו. הניתוק של מוסד האמנות ממצאות חייו של היחיד נדמית כמכשול מכריע על דרך התפתחותה המעשית של האמנות. המשפט: "Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie" [כל שראוי להתאמץ עבורו זה לעשות שירה]⁷ הוא הצהרה מרכזית בחניפסט הראשון של הסוריאליזם מ-1924.

הפעולה הדאדאיסטית והכתיבה האוטומטית [écriture automatique] של הסוריאליסטים הן דוגמאות למעשה-אמנות אוונגרדי שמבחינ את עצמו מן המודרניזם באמצעות שלילת קטיגוריות אסתטיות שעודן תקפות לגבי המודרניזם. זה נכון במיוחד ביחס לקטיגוריה "יצירה". בביטוי האישי של הסובייקט הכותב העוסק בכתיבה אוטומטית, מתממשת מגמה של שלילת היצירה כמו בפעולה הדאדאיסטית. ויחד עם זאת מסולק כאן הרעיון של בחירה רציונלית באמצעים אמנותיים. הכתיבה האוטומטית אינה פועלת על-פי עקרון הסירוב, אלא על-פי העיקרון של ספונטניות הביטוי. העובדה שהסוריאליסטים התייחסו אל המושג הרומנטי של ביטוי-אישי מלמדת על כך שהשלב השני של המודרניזם האסתטי, אם רוצים – השלב של תנועות האוונגרד, ביקש להשיב על כנם מוטיבים טרום-

5. Th.W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London, Boston 1984), עמ' 35-36. בהמשך יופיע הקיצור AT.
 6. למרות שתרגומים לאנגלית של טקסטים פילוסופיים גרמניים הינם בעייתיים ובמקרים רבים לוקים באי-דיוקים, לנחיות הקורא שאינו שולט בשפה הגרמנית, מראייה המקום המצוינים כאן מתייחסים לגרסה האנגלית, (המתרגמת א.ב.).
 7. התחקית על נתיבותיה של תיאוריית הקליטה של אדורנו בעמ' 124-133 בספרי: *Vermittlung — Rezeption — Funktion* (Frankfurt 1979).
 8. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (Paris 1963), עמ' 28.

מודרניים. גם העיקרון המודרני של טוהר אסתטי, עיקרון הצועד בעקבות הכורח של החברה הבורגנית להתבחנות הולכת וגדלה והתמחות חמורה של תחומי פעילות, נשמט מתנועות האוונגרד. הפעולה הדאדאיסטית היא בהיבט גם מעשה פוליטי-סימבולי, או לפחות עשויה להיות מעשה כזה; לגבי הכותב, כתיבה אוטומטית של טקסט היא מעשה של שחרור-עצמי (גם אם מדובר בשחרור רגעי); הפרוזה של ברטון מאופיינת בפאתוס מוסרי שאינו מטשטש את טענותיה האסתטיות. הפוליטיקה, הפסיכולוגיה והמוסר, שהמודרניזם ניסה להפריד מן הספירה האסתטית, משולבות בה מחדש. ליתר דיוק: ההפרדות לא התקבלו כיוון שהן נתפשו כאחת הסיבות לניכור בחברה הבורגנית.

גם לגבי קליטתן של יצירות נקטות תנועות האוונגרד עמדה שלא רק אינה מנוגדת בתכלית לעמדת המודרניזם, אלא אף מקצינה נטייה שהיתה טבועה בו ממילא. עבודות מודרניות מבקשות לעתים קרובות לגרום הלם לקולט אותן. אבל זאת רק תגובה ראשונה שבעקבותיה חייבת לבוא השתקעות בעבודה. הפעולה הדאדאיסטית לעומת זאת, אינה מאפשרת השתקעות מסוג זה אלא להיפך, היא מבקשת להעצים את ההלם כדי לגרום לשינוי מיידי בגישתו של הקולט.

כמובן, קיימת המשכיות בין המודרניזם לאוונגרד, כפי שאפשר לראות בהתפתחותם של כמה מאמני האוונגרד: דושן היה צייר קוביסטי חשוב לפני שהציג את חפצי הרדי-מייד שלו שחנכו תהליך של רפלקסיה-עצמית באמנות, תהליך הנמשך עד היום; בצעירותו כתב ברטון שירים שהושפעו ממלרמה ומרמבו. עם זאת, אין בכך לטשטש את ההבדלים בין שני הזרמים, הבדלים הממוקדים בפרשנותם השונה את הקשר בין החיים לאמנות. בעוד שהמודרניזם מותח קריתיוסם חד, אם בשם רעיון הטוהר האסתטי או בשל האמונה שרק כך ניתן לגאול את תכניה המחאתיים של היצירה, שואף האוונגרד לבטל את התייחסות זוה. מכאן ההבדל בגישותיהם לחרושת התרבות ולספרות הטריטוריאליזם למשל. בעוד שהמודרניזם מגן על גבולות הספירה האסתטית וחייב לדחות את האמנות הטריטוריאליזם בשלימותה, מאחר שהיא מספקת, בראש ובראשונה, צרכים הנובעים מחיי המעשה, האוונגרד מוצא בה נקודות-התייחסות רבות. הוא מגלה בטריטוריאליזם מאגר של חרדות ותקוות קיבוץיות – שאלהן הוא מתייחס ולניכורן הוא גורם באמצעות המונטז'. ולא מדובר בתופעה זהה להאצלה הפוסט-מודרניסטית של הטריטוריה בנוסח לולי פידלר.

פשר המחלוקת בין אדורנו לבנימין בעניין אמנות ההמונים, שנהוג לראותה כמחלוקת פוליטית, מתברר כשתופשים אותה במושגי האוריינטציה האסתטית העומדת בבסיסה. אדורנו הניח מושג של מודרניזם שעוצב בעיקרו על-פי הדגם של שנברג ועבודתו העקבית על חומר מוסיקלי, ואילו נקודת-המוצא של בנימין ביצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני היא פרשנותו לפרקסיס האסתטי של הדאדאיזם והסוריאליזם. לפיכך, בהתאם לאוריינטציות אלה, אדורנו מסגיר על "זיקה למושגים האסתטיים המסורתיים" של האסתטיקה האידיאליסטית (AT, 372). בעוד שבנימין מבקש לפתח את "ביקורת מושג האמנות שירשנו מן המאה התשע-עשרה".⁸

III. הצלתה של מראית-העין

ביצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני מבקר בנימין את המושג המסורתי של אמנות ההילה [אמנות אאורטית]. את ההילה הוא מגדיר כצורת התקשרות עם יצירות אמנות, המתאפיינת ברוחק ודומה לגישתו של המאמין כלפי תשמישי קדושה ופולחן. לפי בנימין, המאה ה-20 מאופיינת באובדן ההילה. לעניינו, ההסבר התפישתי-פסיכולוגי המועלה לעתים קרובות בנוגע לתהליך זה פחות חשוב מן הזיקה שבנימין יוצר בין אובדן ההילה לבין טכניקת המונטז' האוונגרדיסטית המערבת משקעים מחיי היומיום. באמצעות כתיבת שירים מקטעי שפה ושילוב כפתורים וכרטיסי נסיעה בתוך ציור, הצליחו הדאדאיסטים "להרוס מבלי להניד עפעף את ההילה של יצירותיהם-הם". היום יכולים היינו לומר בוהירות שהם התכוונו לנתץ את ההילה. באופן זה ערער האוונגרד על הקטיגוריות המרכזיות באסתטיקה האידיאליסטית, קטיגוריות שהמודרניזם הוסיף עדיין לדבוק בהן: מושג "היצירה" המעוצבת לחלוטין בכל חלק מחלקיה ובה תוכן וצורה מהווים אחדות בלתי-אמצעית, והקליטה הקונטמפלטיבית המניחה את קבלת היצירה על-ידי הקולט בהתאם לדגם האידיאליסטי של אחדות הסובייקט והאובייקט.

8. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt 1974), כרך א', עמ' 1050; הציטטה נלקחה מן הנספח (הגרמני) ליצירת האמנות בעידן השיעתוק הטכני.

9. ל"der Schein", המושג המשמש את אדורנו, יש יותר מהגדרה מילונית אחת ובין היתר: "נגה", "זהר", "זויר", "מראה", "מראית-עין" וכיוצא בזה. פירושים אלה משמשים בעירובייה בהוראתו של אדורנו ובהעדר אפשרות נאה להכיל את כולם במושג עברי אחד בחרנו ב"מראית-עין" (א.ב.).

בפרק על הפנטסמגוריה בספרו על ואגנר מסוף שנות השלושים, אדורנו נע עדיין בחוג המוטיבים של המחשבה הבנימינית. כשאדורנו מבקר את האופי הפנטסמגורי באופרות של ואגנר הוא מתכוון ל"הסתרת דרך ייצורו של המוצר מאחורי חזונו"¹⁰. יצירות אמנות הן פנטסמגוריות במידה ונמחקת מהן הוויית ייצורן. כך הן מופיעות באחת כמציאות בפני עצמה, היינו, מציאות מסדר גבוה יותר. בעוד שבנימין התמקד במושג ההילה בגישה הממוסדת של הקולטים המקיימים קשר עם יצירת האמנות, ביקורתו של אדורנו מתמקדת בגורם אי-האמת הגלום בקטיגוריה של מראית-העין האסתטית. מראית-העין אסתטית כאשליה מאחות את עיני הקולט בכך שהיא מציגה את הלא-מציאותי כמציאות מוחלטת. שני ההוגים מטפלים בביקורת האסתטיקה האידיאליסטית, הואיל וזו מווסתת את ייצורן וקליטתן של יצירות אמנות בחברה הבורגנית.

כשאדורנו חוזר בחיאוריה האסתטית ופותח את סוגיית מראית-העין, הוא עושה זאת בראש ובראשונה מקודת המבט של הצלת מראית-העין. על כן, ביקורת הפנטסמגוריה מפנה מקומה לביקורת על התקוממות האוונגרד נגד מראית-העין. טיעונו המרכזי נשמע כך: "אולם בעקבות אותה התקוממות גולשות יצירות האמנות חורה לחפציות גרידא, כאילו נענשות הן על יזהרתן [היבריס] ויומרתן להיות יותר מאמנות" (AT, 151). אכן, אדורנו מאבחן בצורה קולעת בעיה של הניאו-אוונגרד, כשהוא מדבר על הרגרסיה לחפציות גרידא. לעתים קרובות, זוכים חפצים יומיומיים המוצגים בתצוגות ובמוזיאונים למשמעותם מכוח הצגתם זו ותו לא. כשהם מוצגים מחוץ להקשרים המוסדיים של תצוגות ומוזיאונים ההופכים אותם ליצירות אמנות, הם חוזרים לחפציות, או מוטב: מסתבר שאין הם אלא חפצים.

כבר במכתבו המפורט לבנימין שעסק ביצירת האמנות בעידן השיעווק הטכני, השיג אדורנו על קיצוניותה של ביקורת אמנות ההילה. באותו מכתב הוא טוען "שזה שנים רבות, ניצב נשוא 'חסול האמנות' בבסיס הניסויים האסתטיים [שלו]".¹¹ בפיתרון אותו ניסח בסופו של דבר בחיאוריה האסתטית יש דחייה ברורה של "ההתקוממות נגד מראית-העין" של האוונגרדיסטים. "האלרגיה כלפי ההילה, שאף אמנות אינה יכולה להשתחרר ממנה כיום, אינה נבדלת מאי-האנשיות המתפרצת. ראיפיקציה חדשה מעין זו, הרגרסיה של יצירות האמנות אל המילוליות הברברית, בכל מה שנוגע לאסתטי, והאשמה הפנטסמגורית שזורות זו בזו לאין הפרד. כשיצירת האמנות נתקפת קנאות לטוהרה עד כדי כך שהטוהר משבש עליה את דעתה והופכת על פיו את מה שלא עוד יכול להיות אמנות (בר הציור או חומרי-גלם קוליים צרופים), היא נהיית לאויב של עצמה, לממשיכה ישירה וכזבת של רציונליות תכליתית. מגמה זו הגיעה לטיומה בהפנינג. ואולם היסוד הלגיטימי בהתקוממות נגד מראית-העין כאשליה ונגד האשלייתי המגולם בה - כלומר, התקווה שמראית-העין האסתטית מסוגלת לחלץ את עצמה מן הביצה בציצית ראשה - מעורבים זה בזה" (AT, 151).

אצל בנימין היתה ביקורת ההילה חלק מן הניסיון לוותר על מושגים כגאוניות, ערך-נצח ומיסטורין בחיאוריית האמנות, מכיוון שאלה שימשו את מדיניות התרבות הפאשיסטית. ביקורת-העל של אדורנו על "האלרגיה כלפי ההילה" היא איפוא כבדת משקל ביותר, שכן הוא מאשים אותה בכך שהיא מתנוונת לכדי אותו הדבר שנגדו היא יוצאת. אדורנו מכיר אמנם, כאז כן עתה, בתקופתה של ההתקוממות נגד מראית-העין כאשליה, אבל רק בתנאי שזו לא תחבל בשום אופן בקו-הגבול המפריד בין חיי המעשה לאמנות. החומרה שבה אדורנו דוחה כאן את ביקורת ההילה ("אינה נבדלת מאי-האנשיות המתפרצת") נעשית מובנת רק משאנחנו מכירים בכך שהוא רואה בה עתה מתקפה על אנשיות האסתטיקה שלו עצמו. לדידו, האמנות קיימת רק באוטונומיה קיצונית או שאינה קיימת כלל. כדי להבטיח את המעמד האוטונומי של האמנות הוא זקוק לקטיגוריה של מראית-העין, שבהצלתה הוא רואה את "מוקד האסתטיקה" (AT, 151). האלרגיה שמעורר באדורנו כל ניסיון לקרוא תיגר על האוטונומיה של האמנות באה אולי לביטוייה הברור ביותר בפרשו את כוונותיהן של תנועות האוונגרד ככוונת אסתטיציסטיות. ההפנינג אינו נובע מן השאיפה לטוהר אסתטי, אלא מן הניסיון להותירו מאחורי גו.

מתקפתן של תנועות האוונגרד על המעמד האוטונומי של האמנות שימשה את בנימין כנקודת-מוצא היסטורית לחיזה שלו על אובדן ההילה. לטענת אדורנו מתקפה זו יכולה להיות רק ניטרול כוזב של מראית-העין האסתטית, ולעולם לא נקודת-המהפך ההיסטורית, שממנה אפשר לתפוש את סתירות האמנות בחברה הבורגנית. זהו לבו של האנטי-אוונגרדיזם של אדורנו. כדי שאותו "הגבול" המקיף את תחומי האמנות "לא ייפגע", ניצב אדורנו על המשמר מפני המגמות הדוגלות בפירוק האמנות

10. Th.W. Adorno, *In Search of Wagner* (London 1981) פרק 20.

11. מכתבו של אדורנו מן ה-18.3.1936 נדפס ב:

Th.W. Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt 1970), עמ' 126 ואילך.

באמצעות פעולה (ראדאיזם), הבעה (אקספרסיוניזם) ומהפכה בחיי היומיום (סוריאליזם) (AT, 162). אדורנו אינו יכול לתפוש את הניסיון להחזיר את האמנות אל חיי המעשה בתור שלב הכרחי בהתפתחותה של האמנות בחברה הבורגנית, אלא רק בתור הידרדרות לברבריות. כיוון שכך, סופה של ביקורתו על קטיגוריות האסתטיקה האידיאליסטית שהיא מצילה אותן. דבר זה נכון גם לגבי הקטיגוריה של מראית-העין. בתיאוריה האסתטית הוא משלב אמנם רעיונות מביקורת הפנטסמגוריה שלו (AT, 159), אך אלה אינם משתקפים בהצלחתו של מושג מראית-העין. "מראית-עין [...] אינה מסוגלת להפוך יצירות אמנות למעשה התגלות פשוטו כמשמעו, ואין זה משנה עד כמה קשה לנו להאמין במסגרת חווייה אסתטית אמיתית [המתחוללת] למול יצירות אמנות אותנטיות בכך שהמוחלט אינו נוכח בהן. מטבעה של אמנות גדולה שהיא מעוררת את האמונה הזאת" (AT, 152). למרות הניסוח הזהיר, ברור שאדורנו משיב כאן על כנה את הקביעה האידיאליסטית עליה מתח ביקורת בספרו על ואגנר – הקביעה שהאמנות היא מציאות בפני עצמה, כלומר, הופעת המוחלט.

IV. ביקורתו של אדורנו על שיטות האונגרד

בפרק על סטרווינסקי בפילוסופיה של המוסיקה החדשה ניסח אדורנו בחדות מיוחדת את גבולות האונגרד. ניסוחו זה לא מכוון רק נגד סטרווינסקי הניאורקלסי, אלא בעיקר נגד יצירתו המוקדמת, שאותה ממקם אדורנו, בצדק, לצד הראדאיזם והסוריאליזם.¹² באופן מפתיע, פרק זה קרוב לאסתטיקה של לוקאץ.¹³ השניים שותפים לא רק לביקורת נוקבת על אמנות האונגרד ולגיטימיות כאמנות המחקה התנהגות נברוטית, אלא גם לגישה נורמטיבית ביחס למושג האורגני של היצירה באסתטיקה האידיאליסטית: "מעשה בחייל (L'Histoire du Soldat) מטמיע במצח נחושה אופני התנהגות פסיכוטית בתבניות מוסיקליות. האחדות האורגנית-אסתטית מנותקת. [...] ההיבט הלא-אורגני מונע כל אמפטיה והזדהות" (PhmM, 174). אדורנו טוען כאן נגד הנורמות של האסתטיקה המסורתית ובראש ובראשונה, הנורמה של מושג האחדות האורגנית של השלם וחלקיו. הוא אפילו אינו נרתע מקטיגוריות מפקקות, שבהזדמנויות אחרות נהג לחשוף אותן כקלישאות, כשהוא מציב ללא-היסוס את האמפטיה כאופן הקליטה ההולם בה"א הידיעה, או כשהוא מבקר את המחסור ב"פרופורציות האיזון המקובלות" (שם).

לאמיתו של דבר, כשאדורנו מפנה את ביקורתו לתכונות האונגרדיסטיות המצויות במוסיקה המוקדמת של סטרווינסקי, ברור שהוא מזהה בה את התכונות העיקריות של יצירת אמנות אונגרדיסטית. הוא מגנה את "העדר-הארגון", למרות שהוא מכיר בכך שהעדר-ארגון הוא העיקרון המארגן של היצירה, וכמובן את השתחררות האפקטים, את "עצמאותם ממשמעותו של השלם" (PhmM, 180-184). למעשה, בכך הוא נוקב בשמם של גורמים חשובים בשיטה שעליה מבוסס עקרון המונטז'ו. הוא משווה את השפה המוסיקלית של מעשה בחייל עם "המונטז'ים ההוויים שהסטוריאליסטים יצרו ממשקעי היומיום" (PhmM, 183) ומעריך אותה כרגסיבית למרות קרבתה הברורה לג'ויס: "לפי הפסיכולוגיה, מפגינה 'האישיות הסמכותנית' יחס של שניות כלפי הסמכות. כך מנגחת המוסיקה של סטרווינסקי את המוסיקה של אבותינו" (PhmM, 183-184). זוהי יותר מהתנצחות עם סטרווינסקי; אדורנו שולל כאן את תנועות האונגרד, מפני שקראו תיגר על מוסד האמנות. הוא מבקר את מחאתן הקיצונית בתור קבעון-סמכות ובה בעת נוגע בסוג של יצירת אמנות שאינו נאמן עוד לעקרונות השלימות האורגנית. יחד עם המונטז'ו מתנוון גם האמצעי האמנותי של הקיטוע הביקורתי הכרוך במונטז'ו: "הקומפוזיציה אינה מתממשת באמצעות התפתחות אלא מתוך הבקיעים החרושים בה לאורכה ולרוחבה" (PhmM, 187). לא מדובר כאן בתיאור גרידא, אלא בהערכה. אדורנו מעמת באופן מפורש את "מושג הצורה המוסיקלית הדינמית השולט במוסיקה המערבית מאז אסכולת מנהיים ועד האסכולה הווינאית בת-ימינו" (PhmM, 163) עם ויתורו של סטרווינסקי על התפתחות בבחינת רגרסיה.¹⁴ הוא גם מגנה את קטיגוריית הקליטה האסתטית

12. Th.W. Adorno, *Philosophy of Modern Music* (New York 1980), עמ' 135-219. בהמשך יופיע הקיצור PhmM.

13. ר' (1962) G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, עמ' 174.

14. בשום אופן אסור להתעלם מכך שבפילוסופיה של המוסיקה החדשה מצויים ניסוחים, שבהם תופש אדורנו את פירוק האחדות של השלם וחלקיו כמי שנושא את חתימתו של הייצור האמנותי המודרני. אבל גם ניסוחים אלה, כפי שאפשר להוכיח באמצעות ניתוח קונטקסטואלי, כרוכים כמעט תמיד ברעיון היצירה הסגורה ומתוככים באמצעות התפוררותה: "רק ביצירה מקוטעת המחציה עצמה, משתחרר התוכן הביקורתי. ואולם רק בהתנוונותה של היצירה הסגורה ולא בבליב הלא-מובחן של הלכה ודימוי שהכילו יצירות האמנות הארכאיות" (PhmM, 125-126).

המרכזית של האונגרד, היא קטיגוריית ההלם. "כך נתונה מוסיקת ההלם של סטריווינסקי ללחץ של חזרה" (176, PhmM). גם האסכולה הווינאית, מבאר אדורנו, הכירה בהשתנת של תודעת הזמן, אבל "בתוך המבנה הפנימי של המוסיקה"; ההלם, לעומת זאת, בוקע מן ההמשכיות ומשווה רק מבחוץ את הזמן המוסיקלי למרחב. לא מן הנמנע, כי בהערכתו השלילית את ההלם, אדורנו ממשיך את הוויכוח שלו עם בנימין, שכידוע, פיתח את משמעות ההלם כאפקט מכונן של האמנות האונגרדיסטית ואפילו ניסה לגלותו במודרניזם המוקדם של בודליר.

באופן טבעי עולה כאן השאלה, האם גם התיאוריה האסתטית של אדורנו מוטבעת בחותם האנטי-אונגרדיזם? התשובה לכך בשום אופן אינה פשוטה, ולו רק משום שבכתביו המאוחרים טרח אדורנו לתקן את השיפוטיות המוטעית השיטתיים המופיעים בעבודותיו המוקדמות. כך, למשל, קרה בהצלת-כבודו הלא-דיאלקטית של גיאורגה (Stefan George) בהרצאתו על "שירה וחברה", שלה הנגיד במאמר מאוחר יותר את ההוכחה לגורמים הריאקציוניים בשירת גיאורגה.¹⁵ הדבר נכון גם לגבי ניסיונו להבדיל את פולמוסו נגד האמנות המגויסת¹⁶ מ"היבבה נגד מגמה ומגויסות" (AT, 350). ולבסוף, זה גם מה שקרה להתבטאויותיו על המונטז' וההלם בתיאוריה האסתטית, התבטאויות ששייכות למיטב שנאמר בנושא זה (AT, 222-225). אדורנו צריך היה רק להרחיק את ההערכה השלילית שביטא ביחס לתנועות האונגרד בפילוסופיה של המוסיקה החדשה, כדי לחשוף את כוח ההארה של הניתוח הדיאלקטי.

ואף-על-פי-כן, אין בכך כדי לפתור את הבעיה המגולמת במושג האנטי-אונגרדיזם. הדברים הבאים מלמדים שגם בתיאוריה האסתטית הוסיף אדורנו לדבוק במושג היצירה המסורתית ורק ויתר על פירושו הצר יתר על המידה. העובדה ש"ניתן להשיג משהו כאובייקטיביות של צורה" (AT, 256), אינה מוטלת לידו בספק, שהרי בכך קשורים "סיכויי ההישרדות" של היצירות (AT, 254). מאחורי הרישה הקלטיציסטית לכאורה לאובייקטיביות של הצורה, אפשר להבחין בתקווה של האמן המודרני להבטיח את הישרדותו באמצעות יצירתו. דבר זה מסביר מדוע אדורנו מנסה לפשר בין עקרון הקיטוע האונגרדיסטי לבין עקרון ההרמוניה: "יצירת האמנות המממשת את הדיאלקטיקה האימננטית שלה, היא בה בעת משלה ומעמידה פנים כאילו במימוש זה יושבה הדיאלקטיקה: זהו הכוב האסתטי בעיקרון האסתטי" (AT, 251). כך מרוממת ההרמוניה לכלל עיקרון אסתטי (גם אם מדובר בעיקרון בעייתי); מאידך גיסא, מכילה התיאוריה האסתטית ביקורת על אידיאל ההרמוניה בתור אידיאל של "התרועעות עם העולם המנוהל" (AT, 227). אדורנו מבקש לבטל את האנטינומיה על-ידי כך שהוא מבקר אמנם את הניסיון ליחס שלימות (הרמונית) ליצירה, אך בה בעת מצהיר על תמיכתו ב"הישרדות מושג ההרמוניה כגורם" (AT, 226). עד כאן האנטי-אונגרדיזם של אדורנו אינו מוטל בספק, אלא מרחיב את גבולות המותר. אין להתעלם מכך, שידו האחת של אדורנו שבה ונוטלת את מה שנתנה האחרת. בפרק על המונטז' ניתנה ל"חורבות האמפיריות" רשות כניסה ליצירת האמנות (AT, 222), וזו מבוטלת מחדש כאשר במקום אחר נאמר על יצירת האמנות שהיא אינה מותרת "ולו כתמון אחד בלתי-מעוצב" (AT, 253). אפשר אם כן להגדיר את אמנות האונגרד, כסוג של אמנות המכניסה לתוכה את חסרי-הצורה באמצעות הסובייקט ובמסגרתה החומר הגשמי הופך לגורם הבעתי.

בעוד שאדורנו ממשיך לקיים את הקטיגוריה המסורתית של "היצירה"¹⁷ הוא מותח ביקורת קולעת על רעיון האמן כגאון. נקודת-המוצא שלו נעוצה בתובנה שבמושג הגאון בקטיגוריה אידיאולוגית שזורות זו בזו האמת ואי-האמת. על כן, ביקורתו הדיאלקטית מכוונת להפרדתם של שני הגורמים הללו. שעה שבאמצעות מושג הגאון נעשה ניסיון "לאשר ליחיד באורח בלתי-מתווך את היכולת לבטא אותנטיות גורפת בתחום המיוחד של האמנות" (AT, 244), מזהה אדורנו את אי-האמת בהתעלמות מפעולת התיווך. לשון אחרת: האסתטיקה של הגאון מעלימה את גורם העשייה של יצירות האמנות וכך על-פי הנטייה הלא-רציונלית הן יכולות להיחשב למוצרים של פעולת יצירה בלתי-מודעת. בהתייחסות אל האמן כגאון יוצר, אדורנו מזהה את ביוזיה של יצירת האמנות המצויה במרכז האסתטיקה שלו. במקום שבו העיון הסוגד מכונן קודם-כול לאישיותו של האמן (כמו בפולחן גיתתה), מופיעה יצירת האמנות אך ורק כביטוי לחייו.

15. ר' הרצאת "George" מ-1967, עמ' 45-62, ב: Th.W. Adorno, *Noten zur Literatur IV* (Frankfurt 1974).

16. ר' החיבור "Engagement" (1962), עמ' 109-135, ב: Th.W. Adorno, *Noten zur Literatur III* (Frankfurt 1965).

17. מכל מקום, יש לזכור שני ראת הסב את תשומת ליבנו לכך שבדוקטור פאוסטוס של תומאס מאן, מפיסטו-אדורנו מופיע כששן עוין-היצירה (N. Rath, *Adornos kritische Theorie etc.*) [Paderbor] 1982, עמ' 80 ואילך).

אף-על-פי-כן, אדורנו אינו רוצה לוותר לחלוטין על מושג הגאון, כיוון שאתו אובדת הספונטניות שמבלעדיה עלול הייצור האמנותי להידרדר לכדי "אומנות". ברוח העדפת האסתטיקה שלו את הקטיגוריה "יצירה", הוא מבקש לכרוך את מושג הגאונות עם יצירת האמנות ולא עם היוצר. "הגאון הוא פקעת דיאלקטית שאליה מתלווים הבלתי-ניתן-לשכפול, הבלתי-ניתן-לחזרה והמשוחרר ובה במידה, תחושה של ההכרחיות" (AT, 246). וכאן, דומני, ניצב אדורנו בפני הסכנה שיהא עליו להחזיר למושג הגאון את אותם גורמים שהוא עצמו ביקר. יצירת האמנות כסינתיזה בין חופש והכרחיות מניחה את האמן הגאון כיוצר שלה: לוקאץ' המוקדם צדק בצינו זאת.¹⁸

המצב שונה כשאדורנו מנסה להציל את התוכן האוטופי של מושג הגאון: "אחרי ככלות הכול, שעה שמושג הגאון נעשה אופנתי בשלהי המאה ה-18, הוא בשום אופן לא היה כריזמטי; בהתאם לתפישת אותה התקופה יכול היה להיות גאון כל מי שהתבטא באורח לא מקובל בתור חלק מן הטבע" (AT, 245). השאלה כאן איננה האם אפשר לאשש את קביעתו של אדורנו באמצעות מחקרים היסטוריים; אך המחשבה האוטופית המייחסת ספונטניות בכוח לכל בני האדם מספקת ללא-ספק מוצא מתוך הפיכת היחיד הגאון לטמל קונקרטי. האוטופיה לפיה כל אחד זכאי ליצור בלי גבולות, אוטופיה ששבה ונעשתה אקטואלית בהקשר של תנועות האוונגרד, אינה זוכה לפיתוח נוסף אצל אדורנו, כיוון שהאסתטיקה שלו מתמקדת במושג של יצירת האמנות הדגולה המבטיחה לאמן חיי נצח.

18. "קיבלנו את היצירה בתור עובדה ועתה דיגענו אל הגאון בתור הנחת-מוצא הכרחית לקיומה" [Darmstadt/Neuwied 1974] 1912-1914 G. Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst*. כרך ט"ז ביצירות לוקאץ', עמ' 76.