

JAZZ ȘI UTOPIE. CĂTRE O INTERPRETARE MEONTOLOGICĂ A ESTETICII LUI THEODOR ADORNO

CORNEL-FLORIN MORARU
Universitatea Națională de Arte din București

Jazz and utopia. Towards a meontological interpretation of Theodor Adorno's Aesthetics. In this study I analyse Adorno's critique to jazz music from a meontological perspective. To understand why the German philosopher found jazz to be a form of pseudo-artistic expression, a simple commodity produced by a music industry that has nothing to do with proper art, one must dig deep into Adorno's "Aesthetic Theory" and "Negative Dialectics" to find out how the German philosopher views art as a whole and what presuppositions does his conception about jazz music, in particular, and pop culture, in general, imply. My main thesis is that Adorno did not resonate with jazz music because his philosophy implies that art is a form of negative dialectics that has to be understood solely through thinking (be it "rational thinking" or "affective thinking"). Jazz music, on the contrary, is a dance music or a "somatic music", which can be understood, not through contemplation or any „pure” act of consciousness, but only by dancing, viewed as a form of „somatic” or „bodily” knowledge. So, Adorno's critique to jazz refers to another meontological conceptual archeology than classical music and other traditional expressions of art, this being the reason why he conceives jazz as a pseudo-artistic form of expression.

Keywords: aesthetics, meontology, music, jazz, Adorno, negative dialectics, utopia.

Ideea de utopie a fost legată de artă și, în special, de ceea ce grecii antici numeau „arte muzicale”, încă din Antichitate. Din momentul în care Platon începe să gândească o cetate ideală din care îi alungă pe poeți, doar pentru a-i primi înapoi sub anumite condiții pe care noi le-am numi „epistemologice”¹, artele au rămas prin excelență utopice, adică „dis-locate”, fără un *topos* propriu de manifestare. Ele nu-și au locul nici în cetatea ideală, nici în afara ei. Această dis-locare poate fi pusă în legătură cu faptul că artele în genere – dar în special cele ce lucrează cu sunetul – acționează oarecum asupra înfățișării pasionale (τὸ θυμοειδής)² a conștiinței noastre și

¹ Condiția pusă de Platon pentru primirea artei în cetatea utopică este aceea ca „poezia și imitația să vorbească cu rațiune în favoarea plăcerii” (*Republica*, 607c). Vedem astfel că, încă din Antichitate, contemplarea estetică este supusă unor condiții epistemologice, poate și din cauza faptului că, în limba greacă, conceptul de τέχνη definea atât arta, cât și o formă de pricepere tehnică, pe care o putem numi „meșteșug” și care, în viziunea lui Platon, trebuie să fie în corespondență cu rezultatele dialecticii filosofice.

² Platon, *Republica*, 441e.

sunt, literalmente, un φάρμακον³, un *farmec* ce poate fi, în același timp, descântec și încântare.

Acest caracter fermecător al artelor pare a produce, în unele cazuri, o mutilare a sufletului (λόβη ἔοικεν εἶναι)⁴ prin încântare, iar în altele, o dezvrăjire provocată de „vederea care se întâlnește cu cele ce sunt”⁵, adică de viziune sau θεωρία. Pe de o parte, ele ne pot stârni pasiunile astfel încât acestea să ia locul decizional al rațiunii. Pe de alta, ele pot oferi *viziune* rațiunii, făcând-o să vadă lucrurile mai clar. În primul caz, avem manifestarea artei ca *post-adevăr* sau ca adevăr determinat pe baze strict afective, pe când, în cel de-al doilea caz, avem *arta* ca *adevăr revelatoriu*, care are puterea de a premerge și ghida activitatea rațională. Această bipolaritate esențială a artei este, în fond, bipolaritatea fundamentală a afectivității umane. În cel mai larg sens, afectivitatea ne poate revela, pe de o parte, ceea ce judecata nu poate surprinde și, pe de alta, ne poate arunca în arbitraritate – fapt ce poate fi numit *ambivalența originară a afectivității*.

Mai mult decât atât, având o strânsă complicitate cu mecanismele afective ale conștiinței noastre, arta ca descântec și încântare întreține niște raporturi intime cu magia sau, mai exact, cu atitudinea magică a conștiinței umane. În acest context, când vorbim despre „atitudine magică” ne referim la tendința predilectă de a stabili o legătură directă, nemediată, între semn și semnificat, între cuvânt și lucru, între operă și ceea ce este reprezentat în operă, uitând că această relație nu poate apărea niciodată decât mediată de sens, conform celebrului „triunghi al semnificației”. Or, uitându-ne la o operă de artă, noi suntem fermecați să privim *prin* materialitatea acesteia, către ceea ce ea întruchipează. Pentru a specula legătura etimologică pe care limba română o face între actul de a (te) uita și uitare ca omitere, putem spune că suntem predispuși ca, atunci când ne uităm la un lucru, să uităm faptul că relația dintre conștiință și lume este întotdeauna mediată de sens. Exact ca vrăjitorul voodoo care, efectuând niște ritualuri magice asupra unei reprezentări a victimei, încearcă să inducă un descântec sau o încântare direct asupra semnificatului, și noi, privind o operă de artă, suntem fermecați să privim, de fapt, *prin ea*, nu *la ea*. Pentru conștiința estetică, opera de artă *este* ceea ce ea reprezintă. Legitim sau nu, arta a fost gândită în istoria omenirii ca o forță magică, cu multe complicități ritualice, care ne aduce în față ceea ce, prin excelență, nu poate fi prezent – divinitatea, trecutul, mitul sau, dacă ne referim la arta contemporană, abstractul, conceptul, *performance*-ul.

Prin urmare, când vorbim despre artă, „magia” sau „farmecul” nu sunt invocate doar ca o figură retorică, ci arta poate „confisca” sufletul, îl poate „prăda” de rațiune, îl poate „jefui”. Vedem astfel cum complicitatea dintre război și magie – vizibilă atât de bine în epopeile homerice – a fost întotdeauna la fel de strânsă ca cea dintre război și artă. Poate tocmai de aceea avem o istorie îndelungată a „războaielor sfinte” care este dublată și narată uneori de o istorie a „artei sacre” în care isprăvile

³ *Ibidem*, 395b.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

de război sunt lăudate. Așa stând lucrurile, nu este de mirare că, la Homer, λῶβη – mutilarea pe care Platon spune că arta o poate face, prin mijloace misterioase, sufletului – este în mod explicit pusă în legătură cu prădarea și jefuirea cetăților de către armatele combatante⁶. Mutilarea (λῶβη) înseamnă pângărire, prădare, jefuire. Ecurile acestei concepții se văd foarte clar în *Republica* lui Platon, unde arta este discutată în contextul educației paznicilor cetății ideale, adică a acelor care au drept menire apărarea cetății, și, dacă este să urmărim metafora platoniană, apărarea sufletului de la orice posibilă prădare. Prin urmare, dacă o reducem la aceste două complicități – cu magia și cu războiul – arta este o forță fermecătoare ce se luptă pentru cucerirea conștiinței noastre, pentru atragerea atenției și confiscarea ei, în timp ce rațiunea dialectică – în sens platonian, dar, după cum vom vedea, și în sens adornian – este o forță contrară, ce se luptă pentru „dezvrăjirea” conștiinței și, implicit, a experienței estetice asociată artei.

Motivul pentru care Platon a exilat artiștii din cetatea ideală denotă o oarecare frică de artă, o oarecare tabuizare a artei ce se observă în întreaga cultură occidentală și care, după cum voi încerca să argumentez în paginile acestui studiu, este motivul secret pentru care Adorno respinge atât de categoric valoarea artistică a jazzului, gândindu-l ca simplă „marfă” (ger. *Ware*) și refuzându-i orice înțeles estetic autentic. „Jazzul este o marfă în sensul strict”⁷, motiv pentru care el nu poate oferi decât o falsă plăcere și un fals simț al individualității, o pseudo-individualizare⁸. Pe scurt, esența criticii lui Adorno asupra jazzului este aceea că el constituie un gen muzical ce pozează în hainele avangardei, dar care, în fapt, este un *cal troian* menit să cucerească prin mutilare și prădare conștiința noastră estetică. Altfel spus, jazzul ne confiscă – din perspectiva concepției tabuizante a artei – capacitatea rațională de a discerne între adevăr și fals sau, în alt context, între „vocea rațiunii” și „vocea afectivității”.

Pentru a înțelege motivele pe seama cărora Adorno a reacționat atât de vehement împotriva jazzului, ajungând să sugereze, în limbaj freudian, că această formă de expresie muzicală este o formă de sado-masochism intelectual prin care conștiința noastră ajunge să îndrăgească acel ceva care-i provoacă leziuni și mutilări, trebuie însă să trecem dincolo de critica punctuală a lui Adorno la muzica jazz. Trebuie să privim la teoria sa estetică în genere și chiar să trecem dincolo de aceasta pentru a vedea fenomenul la care gânditorul german se referă în contextul genealogic și archeologic⁹ care-i dă naștere. Cu alte cuvinte, trebuie să gândim, până la capăt,

⁶ Cf. Pierre Ragot, *Chronique d'étymologie grecque*, nr. 7 (CEG 2002), pp. 113–142.

⁷ Theodor W. Adorno, *On Jazz*, traducere de Jamie Owen Daniel în *Discourse*, vol. 12, nr. 1 (1989–90), p. 48.

⁸ Theodor W. Adorno, *Prisms*, translated from the German by Samuel and Shierry Weber, MIT Press, 1997, p. 125.

⁹ În acest context gândim genealogia și archeologia într-un sens diferit de cel vehiculat de obicei în filosofia contemporană pe linia lui Nietzsche și Foucault, anume într-un sens *meontologic*. Analiza acestui sens și relevanța sa pentru estetică am demonstrat-o pe larg în *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty* (Institutul

o meontologie a operei de artă, prefigurată în scrierile lui Adorno, dar niciodată încheiată cum trebuie. Doar astfel îi putem face dreptate atât lui Adorno cât și jazzului, doar astfel putem înțelege aversiunea filosofului față de acest gen muzical și doar astfel putem înțelege ce nu a înțeles Adorno privitor la jazz: faptul că această muzică, din punct de vedere filosofic, aduce o schimbare de paradigmă atât de radicală încât, chiar și astăzi, la aproximativ un secol de la epoca de glorie jazzului din anii '20-'30, încă rămâne să fie înțeleasă cum trebuie la nivel filosofic¹⁰.

1. DIALECTICĂ NEGATIVĂ ȘI LUPTA PERPETUĂ CU IDEOLOGIA

Primul lucru pe care trebuie să-l avem în vedere când ne raportăm la concepția lui Adorno despre jazz este faptul că, pentru el, raportarea omului la opera de artă este unul dintre cele mai bune exemple de *dialectică negativă*, adică, acel tip de dialectică menită să ferească conștiința noastră de căderea în ideologie. Spre deosebire de alte forme de dialectică din filosofia occidentală, cum ar fi cea platoniciană, hegeliană sau marxistă, dialectica negativă nu „își dorește producerea (*herstelle*) unui pozitiv prin intermediul negației”¹¹, ci doar să dezvăluie „conștiința consecventă al non-identității” (*das konsequente Bewußtsein von Nichtidentität*)¹², ideea că celebra figură logică de „negare a negației” nu produce o afirmație, ci doar două negații care nu pot fi reconciliate reciproc și ale căror conținuturi se topesc indistinct în fundalul conștiinței. Cu alte cuvinte, dubla negație nu produce, ca la Hegel, o *Aufhebung* – adică o „suspendare” gândită ca păstrare și integrare a conținuturilor negate la un nivel superior al dialecticii spiritului –, ci o *Liquidation*, (lichidare) sau o *Verflüssigung* (o lichefiere) a ceea ce este negat de ceea ce-l neagă.

Conceptele de „lichidare” și „lichefiere” sunt două concepte fundamentale ale filosofiei lui Adorno, al căror sens ar trebui desfășurat într-un studiu de sine stătător. Pentru miza acestui eseu este însă suficient să spunem că ambele trimit către modul în care negația dialecticii adormiene funcționează. Ele vizează *desființarea* lucrului negat și integrarea lui indistinctă în ceea ce-l neagă. Dacă la Hegel, dialectica sedimenta determinații ale conceptului de Spirit ce constituiau cunoaștere ce ar putea fi

European, 2018) și nu vom mai zăbovi acum asupra ei. Cu toate acestea, vom oferi în paginile următoare niște definiții de lucru ale acestor concepte, rugând cititorul ca în cazul unor neclarități să se raporteze la analizele din lucrarea tocmai citată.

¹⁰ Când vorbesc despre înțelegerea jazzului la nivel filosofic, nu exclud faptul că există deja foarte multe demersuri teoretice în privința acestui gen muzical. Din punct de vedere muzicologic, jazzul a fost studiat foarte riguros de-a lungul timpului și, la ora actuală, este suficient de bine înțeles încât să constituie o „materie de studiu” în universitățile de muzică ale zilelor noastre. Din punct de vedere filosofic însă, muzica jazz este un mister total și, până nu reușim să înțelegem în mod sistematic filosofia din spatele practicilor muzicale ale jazzului, nu avem cum să-i determinăm influența asupra culturii occidentale ca întreg, o influență care este, după cum voi argumenta, capitală pentru a ceea ce astăzi se numește „epoca muzicii de club”.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, p. 7.

¹² *Ibidem*, p. 15.

recuperată, la Adorno aceste determinații sunt pierdute definitiv pentru conștiință odată cu negarea. Spre exemplu, Adorno vorbește despre o *Liquidation* a teoriei prin dogmatism¹³, văzută ca un fel de „faliment” al teoriei în fața prejudecăților și despre o „lichefiere” a reitații unui lucru (*Dinghaftigkeit*) prin gândire¹⁴, văzută ca topire indistinctă a caracterului său de sine stătător în determinațiile de sens ale conceptului.

Așa stând lucrurile, *die Liquidation* (lichidarea), după cum sugerează atât sensul cuvântului românesc, cât și al celui german, este metafora unui proces economic, pe când *Verflüssigung* (lichefierea) este mai degrabă metafora unui proces chimic. Oricum ar fi însă, în termeni hegelieni, dubla negație a în-sinelui nu produce o reconciliere a în-sinelui cu pentru-sinele, gândit ca simplă negație a primului, ci doar o dublă lichidare sau lichefiere care nu poate fi suportul niciunui progres dialectic pozitiv. Cu alte cuvinte, diferența ontologică dintre „în sine” și „pentru sine”, dintre conștiință și ființă nu poate fi depășită pe calea unei gândiri dialectice abstracte, ci doar sugerată în mod inefabil din sumedenia de limite pe care conștiința și le pune sieși prin negație¹⁵.

Așa stând lucrurile, pentru Adorno sensul dialecticii nu mai urmează sensul istoriei. Dialectica negativă nu are un „progres” vizibil, nu țintește către un „scop” pozitiv, ci este pură mișcare a gândirii în lipsa oricărei determinații prejudecate. De aceea, gânditorul german sugerează că mișcarea dialectică poate fi urmărită și „în sens invers” (dacă o astfel de expresie are vreun înțeles atunci când sensul inițial nu este determinat prin progresie). El vorbește despre o necesitate de a re-lichefia sensurile sedimentate de mișcarea gândirii pietrificate¹⁶, adică despre o necesitate de a „fluidiza” continuu prejudecățile noastre prin intermediul gândirii filosofice autentice care, pentru Adorno, este gândirea negativ-dialectică.

O astfel de necesitate răsare din faptul că, fiind „conștiință a non-identității” dintre lucru și concept, gândirea nu poate atinge niciodată identitatea absolută dintre în-sine și pentru-sine fără a se autosuspenda. Prin urmare, pentru a nu cădea în ideologie, gândirea filosofică nu numai că nu ar trebui să plece de la un punct de vedere, pentru a-l justifica în mod pseudo-rațional ulterior, dar nu ar trebui nici să ajungă la un punct de vedere de sine suficient. Ideea unui „sfârșit al gândirii”, pentru Adorno, este o pură iluzie sau utopie care trebuie privită cel mult într-un sens regulativ, ca ideal nerealizabil, mai degrabă decât într-un sens strict și dogmatic, cum se întâmplă la Hegel sau la Marx.

Așa stând lucrurile, ceea ce Hegel numește „spirit”, gândit ca „identitate a non-identicalului cu identicul”¹⁷, este o imposibilitate principială, deoarece se bazează pe o presupuziție riscantă, anume aceea că „individul concret este determinabil de

¹³ *Ibidem*, p. 144.

¹⁴ *Ibidem*, p. 188.

¹⁵ Pentru o interpretare psihanalitică a acestor concepte, v. Gary Zabel, *Adorno on Music: A Reconsideration*, în „The Musical Times”, vol. 130, nr. 1754 (apr. 1989), pp. 199–200.

¹⁶ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, ed. cit., p. 102.

¹⁷ G.W.F. Hegel, Works 4, p. 78, apud Adorno, *Negative Dialektik*, p. 7.

către spirit, deoarece determinarea sa immanentă nu poate fi nimic altceva decât spirit¹⁸. În-sinele este determinabil din punctul de vedere al conștiinței deoarece în-sinele este, la limită, conștiința însăși, văzută într-un moment al său, nu în procesualitatea sa inerentă. Or, acest lucru, observă Adorno, ne-ar duce înapoi la Kant, pentru care mecanismele de constituire transcendente ale conștiinței fac imposibilă comprehensiunea *lucrului în sine*. În mod ciudat, urmărirea până la capăt a gândului hegelian l-ar aduce pe acesta în aceeași poziție pe care voia să o depășească: aceea că reconcilierea în-sinelui cu pentru-sinele este tot un mecanism de tip transcendental – dialectic și istoric de această dată – care reduce filosofia la o simplă emiterie și testare de ipoteze de genul științei¹⁹. Pe scurt, fără supoziția unui pan-spiritualism, filosofia lui Hegel nu ar funcționa, dar cu el nu face decât să repete aporiile kantianismului, ridicându-le de această dată la nivelul istoriei înseși. Tocmai de aceea, după Adorno, gândirea filosofică ar trebui să renunțe la orice pretenție de identitate absolută între concept și lucru, adică la orice pretenție de cunoaștere absolută, și, în schimb, să se rezume la un tip de cunoaștere prin absență, la o cunoaștere apofatică.

Cu alte cuvinte, în mersul său dialectic, gândirea ar trebui să fie mânată, prin propriile sale resorturi interioare, „de inevitabila sa insuficiență, de vina că gândește”²⁰, nu de un mecanism dialectic impus în mod mai mult sau mai puțin arbitrar prin teorie. Conștiința noastră trebuie să realizeze că orice proces de gândire face, într-o măsură mai mică sau mai mare, nedreptate lucrurilor și, prin urmare, poartă o vină perpetuă. Tocmai de aceea, pentru a rămâne fluidă și a nu se pietrifica în ideologie, gândirea trebuie să fie conștientă de imposibilitatea sa de a prinde în concept lucrul cu adecvare absolută. Așadar, ea trebuie să se concentreze asupra unei atitudini critice care, din negație în negație, se arată tot la fel de sceptică față de atingerea adevărului ultim ca și în etapele ei mai timpurii. Ea trebuie să *lichefizeze* orice formă de împietrire conceptuală și să urmeze un drum fără niciun fel de pre-determinare și reper.

O astfel de conștiință critică și fluidă, ce lichefiază și lichidează toate conceptele cu care se întâlnește, ne poate oferi un anumit tip de cunoaștere, însă nu o cunoaștere de tip judicativ. Ea poate da naștere unei *consimțiri* a inefabilului, unei ciudate conștiințe a caracterului meontologic și pre-judicativ al obiectelor sale ultime. Pe scurt, cunoașterea dialectic-negativă este o cunoaștere de tip pre-judicativ ce se concentrează mai degrabă pe sedimentarea la nivel afectiv și pre-teoretic a sentimentului non-identității gândirii cu lucrurile, sentiment ce este „motorul” întregii filosofii, decât pe determinarea pozitivă a obiectelor sale intenționale.

Acesta este și motivul pentru care dialectica negativă este echivalată de Adorno cu gândirea filosofică în genere. Ea este o „ontologie a stării greșite”²¹, un apofatism al propriei noastre cunoașteri, conștientă însă atât de inadecvarea gândului

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 20.

tradiției, cât și de propria-i inadecvare. Similitudinile acestei gândiri adorniene cu teologia apofatică creștină sunt, prin urmare, foarte accentuate. În coordonate creștine, tradiția areopagitică arată că cunoașterea Dumnezeirii în mod pozitiv și absolut adecvat este imposibilă, fiind mai adecvat „să le negăm pe toate, ca să cunoaștem în mod neînvăluit acea necunoaștere care este învăluită în toate cele existente de toate cele ce sunt cunoscute”²². Această idee este, în esența ei, desacralizată și radicalizată de Adorno, care spune că *orice cunoaștere pozitivă absolut adecvată* este o utopie și că suntem nevoiți să ne mulțumim cu o cunoaștere prin negație. Dialectica negativă nu ar fi, din acest punct de vedere, altceva decât un *apofatism non-teologic*, promisiunea unei utopii desacralizate.

Gândită astfel, filosofia este chiar „posibilitatea concretă a utopiei”²³ ca utopie, adică a utopiei gândite, în același timp, ca posibilitate irealizabilă și ca realizare posibilă. „Ceea ce se autoconsideră drept utopie rămâne negație a existentului și totodată dependent de el”²⁴, motiv pentru care dialectica negativă își recunoaște propriul obiect ca utopic și încearcă să-l mențină astfel, fără pretenția de a-l determina fără rest prin „cunoaștere absolută”. De aceea, fenomenul numit de Adorno „*die Verwirklichung des Utopie*” (actualizarea utopiei) ar trebui gândit, pentru a nu pune în spatele filosofului niște contradicții și aporii imposibil de reconciliat, altfel decât ca o realizare în concret a acesteia. După cum vom argumenta în cazul artei, actualizarea utopiei trebuie înțeleasă ca simultaneitate în conștiință a două tendințe contradictorii – a dorinței de a materializa utopia și a conștiinței imposibilității unui astfel de demers, a dorinței cunoașterii absolute a sensului operei de artă și a conștiinței imposibilității atingerii acestei ținte. Numai astfel, ținând piept unei aporii insurmontabile, raportarea conștiinței la utopie poate cataliza procesul dialectic-negativ și poate pune gândirea filosofică în mișcare.

2. ARTĂ, UTOPIE ȘI DESACRALIZARE

Conceptul de „utopie” este unul foarte greu de prins în cuvinte, tocmai din cauza aporiei enunțate mai sus. A gândi utopia ca utopie înseamnă a o concepe, în mod paradoxal, ca un ideal realizabil ce nu poate fi niciodată atins. Dacă mi se permite comparația, *utopia* are la Adorno un rol funcțional similar cu cel al *lucrului în sine* la Kant. Așa cum lucrul în sine face posibilă cunoașterea, dar nu poate fi cunoscut, și *utopia* pune în mișcare gândirea dialectică fără a putea fi niciodată realizată.

Lucrurile stau astfel, deoarece încercarea de *realizare concretă* a utopiei nu duce la adevărarea sa, ci doar la „lichidarea” sau „lichefierea” sa în determinațiile realului. O utopie realizată nu mai este utopie, ci realitate. Ea se topește în opusul

²² Dionisie Areopagitul, *Teologia mistică*, cap. II.

²³ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 20.

²⁴ Idem, *Teoria Estetică*, p. 50.

său, este negată și, astfel, gândirea trece mai departe lichefiind ceea ce, mai înainte, era privit ca utopie. Tocmai de aceea, spune Adorno, Hegel „a trădat utopia, construind existentul ca și cum ar fi utopie, cu alte cuvinte Ideea Absolută”²⁵. Chiar și în domeniul gândirii, utopia determinată conceptual și plasată într-un *topos* al conștiinței devine simplă „topică” în sensul logicii aristotelice. Ea devine „loc comun” sau, altfel spus, ideologie. Pentru a nu cădea în dogmatism, *utopia* trebuie să indice doar către posibilitatea perpetuă a unei dis-locări, către sentimentul inefabil al inadecvării gândului la lucru, către dispoziția afectivă a tristeții gândită dispoziție privilegiată a creației artistice²⁶. Din perspectiva gândirii, utopia este tocmai ideea unei ridicări „deasupra identității și deasupra neidentității”²⁷ sau, altfel spus, ideea unei „comuniuni a celor diferite”²⁸ – visul metafizicii dintotdeauna, care însă niciodată nu a fost realizat tocmai deoarece, pentru ca metafizica să rămână metafizică, acest vis trebuia să rămână nerealizat. Altfel, prin realizare, prin asumarea unei conceptualizări totale a conceptelor ultime, metafizica devine fizică. Ea devine știință a ceva concret, fie acel ceva concret chiar și Dumnezeu, gândit în limitele minții noastre.

Arta însă, după cum spuneam, este prin excelență *utopică*. Ea nu-și găsește locul și rostul pe această lume și „doar prin negativitatea ei absolută arta poate exprima inexprimabilul, utopia”²⁹. În alte cuvinte, „prin simplul fapt că există, operele de artă postulează existența unei realități inexistente”³⁰. Ele au un caracter *meontologic*. Ele *nu sunt*, ci se ipostiază, apar în ceea ce Adorno numește o „constelație” conceptuală care le face imposibil de privit din perspectiva unui unic concept închis și bine definit al artei. „În fiecare operă de artă apare ceva ce nu există”³¹, în fiecare operă de artă apare nimicul, în ipostaza sa de ne-ființă, motiv pentru care arta este predispusă prin excelență la o dialectică negativă, de vreme ce-și conține propria negație.

Vedem acest lucru când privim un tablou și încercăm să-i surprindem sensul, să-l înțelegem. Oricât de multă teorie și istorie a artei am ști, nu putem niciodată spune, cu mâna pe inimă, că l-am înțeles fără rest. Întotdeauna există un presentiment al neadecvării, al faptului că procesul înțelegerii este încă deschis și că trebuie să trecem dincolo de înțelesul actualizat în mintea noastră, să-l lichefiem și să deschidem noi piste pentru mersul gândirii. Arta e imposibil de înțeles până la capăt, dar nu din cauza finitudinii gândirii noastre, ci tocmai din cauza infinitudinii ei. Nimicul ce stă în esența operei de artă ne dă infinit de gândit tocmai pentru că el este, din perspectivă filosofică, un ἀρχή, adică nedeterminarea ultimă ce nu poate fi

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ „Sensul este inerent negației sensului. Faptul că aparența i se asociază ori de câte ori acesta se manifestă în opera de artă îi conferă artei, în întregul ei, tristețea” (*Ibidem*, p. 50).

²⁷ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 150.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria Estetică*, ed. cit., p. 51.

³⁰ *Ibidem*, p. 87.

³¹ *Ibidem*.

niciodată determinată fără rest. Tocmai de aceea, arta exprimă inexprimabilul, însă îl exprimă ca utopie – ca efort paradoxal al minții de a realiza un sens ultim, în condițiile în care este conștientă că o astfel de sarcină este o miză imposibil de cucerit, un drum înfundat, o aporie.

Tocmai acesta este și motivul pentru care Adorno susține că există o complicitate imposibil de eliminat între artă și magie. Artă este un fel de magie profană, care a păstrat în comun cu practicile magice tocmai momentul *farmecului*, momentul în care are loc o „substituție de mundaneitate” ce transfigurează pe loc lumea cotidiană în altceva, o impregnează cu o atmosferă aparte și sobră care, pentru Adorno, este tocmai „atmosfera dialectică în care arta evoluează (chiar și, *n.n.*) în vremurile noastre”³². Desigur, gânditorul german se referă la conceptul lui Walter Benjamin de *aură* a operei de artă³³, *aură* care este tocmai această atmosferă ce dă artei aerul de sacralitate într-o lume desacralizată. Comportamentul nostru față de artă poartă amprenta sacralului – o privim de la distanță, nu o atingem, o învăluim în mister, o tabuizăm. Opera de artă în sens tradițional este făcută să fie contemplată solemn – aproape ca o icoană – și nu este destinată „uzului” cotidian.

Prin această atitudine magică pe care o avem față de ea – și care se împletește, cum arătam altădată, cu atitudinea estetică³⁴ –, „arta pune realitatea empirică în paranteze”³⁵, ne seduce să o scoatem din centrul atenției noastre și să o profilăm undeva pe un fundal vag și imperceptibil al conștiinței. Lucrurile stau astfel, deoarece, pentru Adorno, *magia nu este nimic altceva decât „apariția negativă a utopiei”*³⁶. Farmecul artei nu este nimic altceva decât apariția în lumea cotidiană a unei lumi utopice pe care o numim, oarecum incorect, *lumea artei*. Spun „oarecum incorect”, deoarece utopismul lumii artei nu este altceva decât faptul că, deși arta nu se încadrează riguros în niciun *topos* de înțelegere, ea poate fi înțeleasă de fiecare dintre noi.

Prin urmare, lumea artei nu este o „lume de dincolo” care întreține cu „lumea de aici” un raport de adversitate. Din contră, lumea artei este *impregnarea cu utopie* a lumii de aici datorită *aurei* operei de artă. În experiența artistică, lumea cotidiană este lichefiată și se con-topește cu lumea artei. Privind un tablou sau ascultând o melodie, conștiința fiecăruia dintre noi „topește” lumea cotidiană și o impregnează cu un element inefabil, enigmatic și imposibil de raționalizat, care

³² *Ibidem*, p. 86.

³³ La Walter Benjamin, conceptul de „aură” denotă o „apariție unică a unei depărtări, indiferent cât de apropiată e ea altminteri” sau „îmbinare stranie de timp și spațiu” care se manifestă în jurul unei opere de artă și care face ca „atmosfera” galeriilor, muzeelor și altor instituții ale lumii artei să fie una aparte față de atmosfera lumii cotidiene. (Cf. Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Broll și Jessica Nitsche, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015).

³⁴ Cornel-Florin Moraru, *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty*, Iași, Institutul European, 2018, p. 79 *sqq.*

³⁵ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 192.

³⁶ *Ibidem*, p. 186.

însă poate apărea cu claritate maximă afectivității noastre. Ceea ce este reprezentat în artă oferă o reprezentare în sens aproape teatral – se încarnează în lumea cotidiană și joacă rolul unui punct de atracție pentru privitor. *Ca entitate meontologică, opera de artă este însuși nimicul care se ipostaziază în fața ochilor noștri.*

3. IPOSTAZIERE ȘI CONSTELAȚIE

Nu trebuie însă să uităm faptul că nimicul, în orice ipostază a sa – ne-ființă, ne-ființare, incognoscibil, inefabil, absolut etc. –, nu se poate însă ipostazia prin propriile-i puteri, ci întotdeauna are nevoie de un *context de ipostaziere* sau o *genealogie*. Această genealogie este contextul mental în care orice lucru poate prinde sens. Spre exemplu, neființa, ca negație a ființei, este modul în care nimicul se ipostaziază în context ontologic. Fără un astfel de context, nu putem gândi nimicul deoarece el nu există niciodată ca „lucru în sine”. Nimicul nu este lucru și, mai ales, nu este „în sine”, ci, ca ἀρχή, este originea lumii, perpetuu ascunsă în spatele ansamblurilor de sens pe care le originează și în care se ipostaziază. Tocmai de aceea, discuția despre nimic se leagă întotdeauna cu ceea ce Adorno numește *constelație*.

Constelația reprezintă fenomenul prin care sensul și esența unui anumit lucru este „donat” de o aglomerare de concepte din jurul căreia lucrul respectiv gravitează în interiorul conștiinței noastre. Relațiile reciproce dintre aceste concepte creează un fel de „țesătură de sens” în care lucrul este prins și pornind de la care îl putem defini. Lucrul însuși, fiind la limită inefabil, el este „umplut cu sens” de constelația conceptuală în care este pus în fiecare moment al determinării sale de către gândire. „Prin strângerea în jurul lucrului recunoscut, conceptele determină în mod potențial interiorul său, ajungând prin gândire la ceea ce gândirea situează cu necesitate în afara sa”³⁷. Întorcându-ne la artă, putem spune că, în afara oricărei constelații care să-i determine sensul, opera este pur și simplu absurdă. Fiind o apariție a nimicului, opera de artă nu „are” sens, ci sensul îi este oarecum determinat de contextul prin care ea intră în spațiul conștiinței.

Să vedem, așadar, care este constelația conceptuală în care Adorno plasează arta ca utopie, deoarece doar astfel putem strânge laolaltă gândul său despre artă în genere și avea o viziune exactă a contextului teoretic în conformitate cu care Adorno judecă muzica jazz. Din acest punct de vedere, „constelația Fiindului și Nefiindului este figura utopică a artei”³⁸. Artă este „îvirea unui Nefiind ca și cum ar fi”³⁹, definiție ce-l face pe Adorno unul dintre cei mai fini meontologi ai artei din istoria filosofiei. El și-a dat seama de mecanismele ipostazierii nimicului într-un anumit context dat, dar a și definit, la nivel meontologic, arta ca împletire a ființei și neființei, ca straniu obiect care, deși are ființă, își suspendă ființa pentru a prezenta

³⁷ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 162–163.

³⁸ Theodor W. Adorno, *Teoria Estetică*, 332.

³⁹ *Ibidem*.

privirilor noastre ceva ce nu este, nu *mai* este sau poate că nu va fi niciodată. Orice roman, de exemplu, ne introduce într-o lume care, propriu-zis, nu este și, prin constituția sa meontologică, ne face să „vedem neființa”, lucru care se întâmplă în cazul oricărei opere de artă ce-și merită acest nume. Tocmai de aceea, arta și filosofia ar trebui gândite ca discipline profund înrudite – una îndeplinește la nivel ontic ceea ce cea din urmă îndeplinește la nivel ontologic.

În aceste condiții, gândind opera de artă ca ivire a unui nefiind și identificând corect constelația de ipostaziere a acestui nefiind, Adorno ar fi fost în imposibilitatea de a critica jazzul, deoarece, în esență, critica lui, privită din perspectiva meontologică tocmai enunțată, s-ar reduce la faptul că *jazzul este o falsă ipostaziere*. Toate criticile sale se reduc la ideea că jazzul este o „muzică falsă”, care se dorește originală, dar este reprodusă mecanic. Jazzul aduce o falsă noutate, construită pe o falsă improvizație, care exprimă un fals sentiment de tristețe și, în fine, încurajează individul către o falsă conștiință de sine. Pentru Adorno, orice este legat de jazz este fals, iar asta face ca jazzul însuși să fie o pseudo-artă. El este „falsa lichidare a artei: în loc ca utopia să se actualizeze, ea dispăre din imagine”⁴⁰. În loc să facă oamenii conștienți de inadecvarea lor la lumea în care trăiesc, jazzul, prin faptul că este o muzică de dans, maschează tocmai posibilitatea unei conștiințe filosofice. El promite fericirea terestră aici și acum prin dans, în loc de a da de înțeles că „fericire nu există”⁴¹, cel puțin nu în această lume, ci într-o lume utopică ce nu poate fi nicicând materializată.

Lucrurile stau astfel deoarece, în concepția lui Adorno, „arta care refuză fericirea amestecului pestriț ce maschează oamenilor realitatea și refuză, în același timp, orice urmă sensibilă a sensului, este arta cea mai spiritualizată”⁴². Jazzul este, însă, definiția amestecului pestriț și, prin urmare, este complet lipsit de spirit, este o simplă reproducere mecanică. În articolele sale despre jazz, Adorno vede acest tip de muzică în coordonatele unui amestec de muzică de salon și marș militar⁴³, care pur și simplu *mutilează* conștiința omului⁴⁴. În mod interesant, ne întoarcem, din nou, la analiza lui Platon privitoare la artă din *Republica*. Farmecul artei în genere și al jazzului în speță *mutilează* conștiința noastră individuală, ne asaltează personalitatea în stil militar și, în ultimă instanță, o manipulează. De la Platon la Adorno, nimic esențial nou nu pare să fi apărut în ceea ce privește critica artei ca *imitație rea*.

Dar, la o privire mai atentă, în condițiile în care contează doar constelația de ipostaziere și nu avem nici un criteriu al „corectitudinii” acestei ipostazieri, Adorno însuși nu are nici un criteriu filosofic, interior propriului său sistem dialectic, pentru a critica jazzul. Și, într-adevăr, când vorbește despre jazz, el vorbește cu cuvintele

⁴⁰ „Jazz ist die falsche Liquidation der Kunst: anstatt dass die Utope sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde.” (Theodor W. Adorno, ‘Zeitlose Mode. Zum Jazz’, *Gesammelte Schriften* 10(1), Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 137).

⁴¹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, p. 186.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Theodor W. Adorno, *On Jazz*, ed. cit., p. 60.

⁴⁴ Idem, *Perennial Fashion – Jazz*, în *Prisms*, ed. cit., p. 126.

altor filosofi, în special ale lui Marx și Freud. La o analiză mai atentă, argumentele lui Adorno pentru falsitatea jazzului sunt mai degrabă economice, sociologice, muzicologice, însă foarte rar filosofice. Singurul argument filosofic, derivat direct din sistemul său dialectic, este acela că jazzul, în loc să exprime *tristețea* non-identității între individ și lumea în care trăiește, creează o atmosferă ce șterge orice posibilitate a acestei tristeți și, prin urmare, orice posibilitate a conștiinței autentice individualizante.

Prin urmare, în critica sa, el trebuie să se bazeze pe o prejudecată, pe o supoziție ascunsă, deoarece arta este ipostaziere a nimicului, iar ipostazierea nu poate fi „greșită” decât atunci când contrazice un „principiu de ipostaziere”, o arheologie. Adorno nu tematizează acest principiu de ipostaziere a muzicii noi nicăieri și, după toate probabilitățile, nu pare să-l fi gândit vreodată. Aceeași arbitraritate a criticii, bazată pe argumente împrumutate din marxism și psihanaliză, se găsește și în ceea ce privește alte zone ale așa-numitei „pop culture”. Radioul, televiziunea, filmul, societatea de consum, toate sunt criticate de Adorno cu aceleași argumente ca și muzica jazz – ele sunt *false fenomene* supuse regulilor societății de consum, care vor să alieneze omul de la conștiința de sine autentică. Pentru a ieși din această arbitraritate, trebuie să explicităm *arheologia* muzicii jazz, astfel încât să vedem unde drumul gândirii lui Adorno și practica muzicii jazz s-au despărțit.

4. MUZICA PENTRU MINTE ȘI MUZICA PENTRU CORP. ARCHEOLOGIA MUZICII JAZZ

Oricât de fascinantă este teoria estetică a lui Adorno, oricât de mult se potrivește ea viziunii meontologice asupra artei și oricât de fine sunt observațiile lui privitoare la utopia artei, aceste lucruri nu anulează faptul că Adorno lucrează, în ceea ce privește formarea constelațiilor conceptuale, fără teme. În orice ipostaziere, trebuie să existe un anumit *principiu* al ipostazierii, un concept central care ordonează constelațiile astfel încât ele să „prindă” nimicul în plasa lor. Acest principiu oferă structura și sensul global al ipostazierii, motiv pentru care principii diferite de ipostaziere pot da naștere – chiar și în cadrele aceleiași constelații – la sensuri diferite ale nimicului ipostaziat.

Să luăm, de exemplu, ideea de inconștient, care este ipostaziată de Freud într-un context biologic⁴⁵, după principiul conștiinței ca fenomen psihic. Același concept de inconștient este însă ipostaziat și în neuroștiințele actuale, tot într-un context biologic, dar după principiul conștiinței ca fenomen emergent din activitatea

⁴⁵ „Pentru a explica nevoile sexuale la om și la animal, în biologie se utilizează ipoteza existenței unei pulsioni sexuale. La fel cum, pentru a explica foamea, se presupune existența pulsionii de nutriție. Cu toate acestea, din limbajul popular este absent un cuvânt corespunzător celui de „foame». Știința folosește pentru asta termenul de Libido” (trad. ns. – Cf. Sigmund Freud, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, traducere de Nicolae Anghel, Editura „Măiastra”, București, 1991, p. 7).

neuronală, ca fenomen non-psihic. În primul caz inconștientul este ca un fel de rezervor de conținuturi conștiente refulate, în celălalt caz, inconștientul este activitatea mecanică a creierului nostru care dă naștere conștiinței. Între cele două ipostazieri există o diferență ca de la cer la pământ, deși sunt gândite în același context genealogic, anume acela al biologiei. Acesta este și motivul pentru care interpretarea neurologilor și a celor ce lucrează în domeniul neuroștiințelor la Freud este câteodată tocmai contrară principiului de ipostaziere al gândirii freudiene, însă fidelă principiului de ipostaziere a neuroștiințelor⁴⁶.

Dintr-o confuzie similară celei de mai sus răsare și critica lui Adorno la muzica jazz. Mai exact, el vede în întreaga istorie a filosofiei o singură *archeologie meontologică*, un singur principiu de ipostaziere, care este cel al rațiunii, al gândirii, fie această rațiune și una dialectică, nu neapărat constitutivă în sens tare. Această scăpare face ca Adorno să vorbească, adesea, ca și cum el însuși și cititorii săi ar fi conștiințe pure și destrupate. Fenomenul corporalității este fie ignorat, fie lichefiat de forța gândirii și transformat în gândire pur dialectică. Tocmai de aceea, pentru Adorno, singurul tip de muzică ce poate exista este o muzică pentru minte – o muzică ce trebuie ascultată, o muzică al cărui sens se profilează la nivel intelectual, o muzică ale cărei fraze *au sens* pentru gândire. Jazzul nu este o astfel de muzică decât accidental, atunci când oamenii țin cu tot dinadinsul să-și exercite cunoștințele teoretice asupra ei. Dar intenționalitatea din spatele jazzului este alta, complet străină de teoria muzicii și de teorie în genere⁴⁷. Cum îi spune și categoria în care era îndeobște încadrată în vremea lui Adorno, ea este o muzică *de dans*, nu neapărat *de ascultat*. Faptul că poate oferi și delectare estetică distantă nu anulează în niciun fel intenționalitatea sa principală – aceea de a mișca corpurile noastre mai degrabă decât mințile noastre.

Prin urmare, Adorno a ratat întâlnirea cu jazzul tocmai pentru că l-a tratat în aceeași cheie în care a tratat muzica cultă, apolinică⁴⁸, a culturii occidentale,

⁴⁶ Antonio Damasio, când vorbește despre cum înțelege el, ca neurolog, conceptul de inconștient la Freud, următoarea propoziție care trădează în mod clar un alt principiu de ipostaziere: „Mintea este rezultatul foarte firesc al evoluției, un rezultat în mare măsură neconștient, intern și ascuns. Mintea ajunge să fie cunoscută grație deschiderii limitate a conștiinței.” (Antonio Damasio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, traducere din limba engleză de Doina Lică, București, Humanitas, 2016, p. 201).

⁴⁷ Să nu uităm faptul că muzica jazz nu s-a născut ca „muzică cultă”, compusă de oameni cu cunoștințe serioase de muzicologie și istorie a muzicii, ci s-a născut în tavernele din New Orleans și a fost inițial cântată de oameni fără pregătire muzicală formală, dar cu o bună virtuozitate tehnică. E drept că, cu timpul, raporturile jazzului cu teoria muzicii s-au schimbat, asta însă nu ne legitimează în niciun fel să o considerăm, fără o argumentare solidă, „muzică cultă”.

⁴⁸ Folosesc acești termeni care fac trimitere directă la Nietzsche și la *Nașterea tragediei* doar în sensul unei indicări formale. Din păcate, o folosire riguroasă a conceptelor de „apolinic” și „dionisiac” în contextul de față ar necesita o reconsiderare a gândirii lui Nietzsche și o interpretare a ei din perspectivă meontologică, interpretare ce nu poate fi făcută în contextul de față. Tocmai de aceea, rog cititorul să atribuie „apolinului” sensul aproximativ de „contemplativ” și „dionisiacului” sensul de extatic.

o muzică a cărei istorie se întinde de la muzica de liră din Grecia antică până la dodecafoniismul secolului XX. Acest tip de muzică este unul făcut pentru contemplarea estetică detașată. Chiar și locurile în care se desfășoară aceste concerte indică acest lucru. În Atenee și Opere, oamenii stau nemișcați, eventual și cu ochii închiși, pentru a elimina cât mai mult din somatismul care interferează cu audiția. Chiar și în genurile muzicii culte care incorporează dansul, acest dans este un dans raționalizat – există anumiți pași de dans, un anumit ritual care nu trebuie încălcat, anumite mișcări permise sau interzise.

Nimic din aceste lucruri nu se întâmplă în cazul muzicii jazz. Ea a apărut în tavernele în care oamenii fac orice altceva decât a sta cu ochii închiși și a contempla muzica. Acest lucru schimbă complet modul în care jazzul și restul genurilor muzicii numite astăzi „de club”, trebuie înțelese. Pentru muzica la care se gândește Adorno, adică pentru muzica cultă, dansul este o expresie corporală a gândirii, pe când, în cazul muzicii de club, dansul este o gândire corporală. Muzica cultă *are un sens* pentru ascultător înainte de a fi dansată, pe când muzica de dans *face sens* pentru ascultător doar prin dans.

Aici nu doresc barbarizarea inutilă a limbii române, ci o distincție între două tipuri de constituire a sensului în interiorul conștiinței noastre. Avem un mod „cognitiv” de constituire care, la nivel muzical, se exprimă prin decelarea cu ajutorul conștiinței a sensurilor inerente frazelor muzicale, folosind un limbaj tehnic, cum este cel al muzicologiei, de exemplu. Această operațiune este una pe care am putea-o numi intelectuală și nu are legătură deloc cu corporalitatea. Din contră, poate că am putea să o îndeplinim mai bine dacă n-am avea deloc un corp care să ne abată atenția de la miza gândirii. Tocmai de aceea, în cheie cognitivă de înțelegere, muzica *exprima* sentimente și sensuri abstracte, care se profilează în mintea și imaginarul nostru, dar care nu sunt simțite visceral decât printr-o somatizare multiplu mediată. Rolul principal îl are intelectul, care prinde sensul „avut” de muzică și, ulterior, îl transpune în emoții care, la rândul lor, au anumite efecte somatice.

Nimic din toate acestea nu se întâmplă în muzica „de dans” sau „de club”, în frunte cu jazzul care constituie preistoria muzicii de club în sensul actual al cuvântului. Muzica de club este înțeleasă doar dacă este dansată, doar dacă este ascultată la un volum suficient de mare încât să intre efectiv în toate cotloanele corpului nostru, să se încarneze, să ne miște doar prin puterea ei, nu prin puterea intelectului nostru. Muzica de club nu „are” niciodată sens, ci sensul ei este produs de jos în sus, dinspre corp spre minte. Încarnarea muzicii în propriul nostru corp ne face să dansăm, dansul provoacă anumite efecte somatice care, pentru conștiință, sunt ceea ce Merleau-Ponty numește „sensuri mute”, iar aceste sensuri mute, în fine, sunt sedimentate la nivelul afectivității. De aici, ele pot fi preluate de conștiință și integrate la nivel de intelect. De aceea, muzica de club nu *are sens*, ea *face sens* prin dans.

Asta arată că avem de-a face cu un alt principiu de ipostaziere a nimicului. Dacă ipostazierea dialectic-negativă are loc la nivelul gândirii, ipostazierea

specifică muzicii de dans este una *corporală*. Ea se adresează țesuturilor noastre vii, nu minții noastre. Dacă o putem înțelege, acest lucru se întâmplă deoarece, la nivel preteoretic, întregul nostru corp este traversat de un fel de *gândire tăcută*, care face ca gesturile noastre inconștiente și reflexele noastre de comportament să aibă, într-un fel ciudat, sensul lor, deși acest sens nu este intenționat de nimeni prin nimic. Tocmai de aceea putem spune că muzica jazz este adresată părții pre-teoretice a omului, gândirii noastre somatice care parazitează gândirea pură și o face imposibil de realizat la modul absolut.

Prin urmare, pentru că a gândit exclusiv într-o arheologie a rațiunii, Adorno a ratat întâlnirea cu jazzul încă dinainte de a avea contact cu el. Și asta nu din rea voință sau din înclinație subiectivă, ci din cauza faptului că bagajul teoretic cu care s-a apropiat de jazz nu îi permitea, din principiu, o înțelegere corectă a fenomenului. Filosofia sa, o filosofie care ignoră corporalitatea sau o transformă, prin dialectică, în gândire, nu putea, principial vorbind, să cuprindă în sine muzica jazz. Prin urmare, având în vedere presupuzițiile gândirii adorniene, ar trebui să-i dăm dreptate și să spunem că, într-adevăr, din perspectiva unei arheologii raționale, jazzul este o pseudo-muzică deoarece ea nu se adresează defel rațiunii. Din acest punct de vedere, Adorno are fără îndoială dreptate, chiar și dincolo de analizele muzicologice care-și propun să raționalizeze jazzul!

Putem însă face un pas în spate și vedea prejudecata centrală pusă în joc de întreaga concepție dialecticii-negative, prejudecată prin care ea se înrudește cu toate dialecticile dezvoltate în istorie – anume centralitatea unei anumite forme de gândire. Mai mult decât atât, putem face încă un pas în spate pentru a vedea că avem și alte instrumente, în afară de gândire, pentru a înțelege lucrurile sau, mai bine spus, să observăm faptul că gândirea nu este niciodată pură, ci este întotdeauna întretesută cu corpul și împrumută sensuri din sensurile mute ale acestuia. Tocmai de aceea, corpul ne șoptește sensuri la care gândirea noastră trebuie – într-un fel sau altul – să răspundă. Aici, în întreșeserea dintre corporalitate și gândire se găsește concepția filosofică despre in-conștient, care este radical diferită de cea psihanalitică și de cea neuroștiințifică despre care am vorbit mai devreme. In-conștientul în filosofie este sensul corporal, cogito-ul tacit care, în timpul dansului, derulează în fața minții noastre gânduri și sentimente care par că nu sunt ale noastre. În acest in-conștient zace posibilitatea extazului dionisiac și al entuziasmului, în acest in-conștient zace sensul muzicii jazz și al muzicii de club în genere.

Vedem astfel că muzica jazz, departe de a fi un o pseudo-muzică, a constituit din punct de vedere filosofic o schimbare de paradigmă în istoria meontologică a artei: ea a făcut trecerea de la o arheologie a conștiinței gânditoare, la o arheologie a corporalității. Ca pasaj de trecere între două arheologii, muzica jazz nu este tocmai ceea ce numim „muzică de club” în sensul actual, dar ea este precursorul acesteia. Lucrurile stau astfel din mai multe motive.

În primul rând, ea a fost primul tip de muzică adoptat de DJ-ii de radio și printre primele tipuri de muzică înregistrate pe suport fizic la nivel de producție

în masă. Asta a dus la o schimbare generală a atitudinii față de muzică, care a făcut posibilă apariția DJing-ului de club. Astfel s-a pus în mișcare un întreg mecanism de evoluție a muzicii, în care piesa înregistrată nu este nimic altceva decât o „materie primă” ce poate fi re-mixată, re-creată, re-contextualizată. Piesa muzicală nu mai este un *performance*, ci *materia primă pentru un posibil performance*. Tocmai de aceea, la ora actuală, avem remixuri care sunt mai apreciate decât piesele originale, trupe care angajează DJ-i pentru a le remixa piesele și a le face cunoscute publicului larg, precum și o întreagă industrie a muzicii de dans în care muzicienii în sens tradițional își găsesc din ce în ce mai greu locul.

Din toate aceste motive, jazzul este din punct de vedere filosofic una dintre cele mai interesante apariții în lumea muzicii de la muzica antică greacă încoace. Și asta pentru că, după cum am văzut, genealogia și archeologia înțelegerii muzicii au rămas intacte de la Platon la Adorno, doar pentru ca apariția jazzului să facă brusc trecerea la o archeologie corporală. Asta nu înseamnă însă că jazzul este prima formă de muzică corporală. O simplă privire în istoria muzicii ne arată că, încă din Grecia Antică, exista un tip de muzică extatică, cântată în special în timpul ritualurilor dionisiace, anume ditirambul. Această muzică însă, la fel ca și alte muzici dionisiace din istorie, au fost fenomene relativ marginale care nu au reușit să cucerească culturi întregi. Jazzul a fost prima care a reușit să schimbe radical mersul muzicii, tocmai pentru că a apărut într-un context istoric și cultural cum nu se putea mai potrivit – un context în care tehnologia permitea înregistrarea, în care radioul și televiziunea au democratizat accesul la muzică, în care societatea în genere devenise conștientă de nevoia unei schimbări de paradigmă.

Din păcate însă, o filosofie riguroasă a jazzului încă așteaptă să fie scrisă. În acest scop, trebuie dezvoltată, mai întâi, o metodă de a gândi arta în genere în mod radical meontologic. Doar astfel putem face legătura, de exemplu, între artele vizuale contemporane care pun accentul pe o „experiență estetică imersivă” și muzica de club care își propune tocmai imersia totală a spectatorului în sunet prin dans. La o analiză mai atentă, s-ar putea arăta că, într-adevăr, artele postmoderne din orice domeniu au în comun o anumită experiență meontologică, o anumită predilecție spre corporalitate, o anumită imersie a conștiinței în artă la nivel corporal. Dar dansul trimite mai degrabă la joc decât la război. El trimite mai degrabă la extaz decât la tristețe, la entuziasm mai degrabă decât la religiozitate distantă și smerită. Aceleași elemente esențiale ale artei – farmecul, seducția, afectivitatea – sunt prezente în jazz și, în genere, în muzica de club. Doar că ele sunt, de această dată, gândite în altă archeologie meontologică, sunt altfel ipostaziate și, prin urmare, necesită un alt tip de analiză filosofică decât cea făcută de Adorno. În final, este posibil să găsim jazzul a fi mai mult decât o dispariție prin realizare a utopiei ce caracterizează orice artă, fiind mai degrabă o consolidare a acestei utopii la nivel corporal.

Este ceva în libertatea și lejeritatea nereflectată a mișcărilor de dans pe ritmul muzicii care promite o experiență estetică corporală a utopiei înseși, fără o realizare *in concreto* a ei. Dansând extatic, trăiești utopia fără a o realiza. Să nu uităm că

ideea lui Platon de utopie se referea la dibuirea în mod dialectic a raporturilor dintre membrii unei cetăți, astfel încât, pornind de la acel model, să găsim armonia și ritmul propriei noastre conștiințe. Ei bine, dansul nu e nimic altceva decât armonizarea conștiinței noastre cu trupul pe ritmul muzicii. Este, literalmente, încarnarea utopiei platonice fără o realizare concretă a ei. Platon însuși a lăsat deschisă o astfel de posibilitate atunci când vorbește în *Legile* despre cum ar trebui să fie legiferate petrecerile și spune că „întregul *dans* (*χορεία*) este pentru noi un întreg proces de educare (*παιδείσις*)”⁴⁹ și asta deoarece muzica pe care se dansează este *πρὸς ἀρετὴν παιδείας*, concepută în vederea educației virtuții⁵⁰, unde virtutea este gândită ca un „comportament potrivit” situației.

Aici se adevăresc prejudecățile noastre privitoare atât la educație, cât și la virtute. Gândim educația strict cognitiv și virtutea strict ascetic. De aceea, nu ne dăm seama cum un petrecăreț ar putea fi virtuos și cum ar putea fi dansul o formă de cunoaștere. Platon însă nu vedea nicio diferență între dans, ca adecvare la ritmul și armonia unei situații muzicale, și educație, ca adecvare la ritmul și armonia societății. Peste două milenii și jumătate, profeția lui Platon încă a rămas neinterpretată: există, undeva în adâncul corpului nostru, ceva ce se poate educa prin muzică și dans. Este un simț inefabil al adecvării la situație, un simț al eleganței mișcării și al ușurătății gesturilor pe care un călugăr scolastic ce-și petrece viața într-un *scriptorium* nu le are. Există o cunoaștere pre-teoretică și nereflectată care determină cunoașterea teoretică și o face posibilă. Jazzul și muzica de dans, în genere, trimit la acea rădăcină ultimă a ființei noastre în care conștiința și trupul se contopesc. Jazzul nu este, cum crede Adorno, o „falsă lichidare a utopiei”, este doar o lichidare a utopiei într-o altă ordine, într-o ordine corporală, care face ca gândirea însăși, pentru câteva clipe, să se dizolve, prin ritm și armonie, în situația existențială în care individul se află, doar pentru a dobândi o adevărată conștiință a inefabilului loc (a se citi „rost”) pe care fiecare dintre noi îl avem în societate.

BIBLIOGRAFIE

- Adorno Theodor W., (1) *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966; (2) *Negative dialectics*, translated by E.B. Ashton, New York, Continuum, 2007.
- Adorno, Theodor W., *On Jazz*, traducere de Jamie Owen Daniel, în *Discourse*, vol. 12, nr. 1. (1989–90).
- Adorno, Theodor W., (1) *Zeitlose Mode. Zum Jazz*, în *Gesammelte Schriften* 10(1), Frankfurt, Suhrkamp, 1977; (2) *Perrenial Fashion – Jazz*, în vol. *Prisms*, translated from the German by Samuel and Shierry Weber, MIT Press, 1997.
- Adorno, Theodor W., (1) *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Pitești, 2005; (2) *Aesthetic Theory*, Gretel Adorno and Rolf Tiedemann (Eds.), Newly translated, edited, and with a translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, New York, Continuum, 2002.

⁴⁹ Platon, *Legile*, 672e.

⁵⁰ *Ibidem*, 673a.

- Benjamin, Walter, (1) *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Broll și Jessica Nitsche, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015; (2) *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Damasio, Antonio, *Sinele. Construirea creierului conștient*, traducere din limba engleză de Doina Lică, București, Humanitas, 2016.
- Dionisie, Areopagitul, (1) *De mystica theologia*, ed. G. Heil and A.M. Ritter, *Corpus Dionysiacum II: PseudoDionysius Areopagita. De Coelesti Hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia, epistulae*, Berlin, De Gruyter, 1991; (2) *Teologia mistică în Sfântul Dionisie Areopagitul, Opere complete și scoliile Sfântului Maxim Mărturisorul*, traducere, introducere și note de Pr. Dumitru Stăniloae, Ediția îngrijită de Constanța Costea, București, Paideia, 1996.
- Freud, Sigmund, *Trei eseuri privind teoria sexualității*, traducere de Nicolae Anghel, Editura „Măiastra”, București, 1991.
- Moraru, Cornel-Florin, *Atitudinea estetică în filosofia artei. Aplicații asupra esteticii lui Lucian Blaga și Maurice Merleau-Ponty*, Iași, Institutul European, 2018.
- Moraru, Cornel-Florin, *Lumea și nimicul. Coordonatele unei gândiri meontologice*, București, Editura Universității din București, 20017.
- Nietzsche, Friedrich, (1) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, în *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Berlin, De Gruyter, 1988; (2) *Nașterea tragediei*, în *Opere complete*, vol. 2, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Hestia, 1998.
- Platon, (1) *Leges*, ed. J. Burnet, în *Platonis opera*, vol. 5, Oxford, Clarendon Press, 1907; (2) *Legile*, traducere de E. Bezdechi, Introducere și traducerea Cărții a XIII-a de Șt. Bezdechi, București, Univers Enciclopedic Gold, 2010.
- Platon, (1) *Respublica*, în *Platonis opera*, vol. IV, ed. J. Burnet, Clarendon Press, Oxford, 1968; (2) *Republica*, în Platon, *Opere*, vol. V, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Cuvânt preventor de Constantin Noica, Traducere, interpretare și lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- Ragot, Pierre (Ed.), *Chronique d'étymologie grecque*, nr. 7, 2002 (CEG 2002).
- Zabel, Gary, Adorno on Music: A Reconsideration in „The Musical Times”, vol. 130, nr. 1754 (apr. 1989).