

PUKAĆ I NASŁUCHIWAĆ.  
ADORNO O TRADYCJI,  
SPOŁECZEŃSTWIE I SZTUCE

RAFAŁ CZEKAJ

Współcześni socjologowie jako jedną z cech charakterystycznych dla społeczeństw nowoczesnych wskazują atrofie wiary w stałą moc i niezmienną wartość tradycji. To swoiste wyzwolenie terażniejszości z zawłaszczenia przez historię ma swoją cenę. Tradycji zawsze przypisywano kompetencje legitymizujące aktualny stan. Rzeczywistość, która nie jest już dłużej uzasadniania przez tradycję, ulega – używając znanej Baumanowskiej metafory – upłynnieniu. W takich warunkach jednostki narażone są na poczucie zagrożenia, niepewności i bezprzedmiotowego lęku. Podobnie o nowoczesnym społeczeństwie pisał Adorno. On też twierdził, że rozpad tradycji miał negatywne skutki dla społecznego samopoczucia. Jednak bezpośrednią przyczyną dolegliwości nowoczesnych społeczeństw nie był sam rozpad tradycji, a to, co ów rozpad obnażył. Tradycja bowiem opadła jak zasłona teatralnych kulis, odsłaniając wszystkie tajemnice, po których ujawnieniu nikt już nie może cieszyć się spektaklem. Aby wygłuszyć ten swoisty skandal, kultura wypracowała pewien mechanizm, dzięki któremu aktorzy dalej mogą grać swoje, a widownia udawać, że nic się nie stało. Mam tu na myśli to, co Adorno nazywał „przemysłem kulturalnym”. Możliwa jest bowiem taka interpretacja Adornowskich diagnoz nowoczesnej kultury, w której „przemysł kulturalny” pozornie nabywa legitymizujących kompetencji i przez to niejako wydaje się zastępować tradycję. Jednocześnie staje się siłą konserwującą panujące stosunki, co jest o tyle dramatyczne, o ile ich charakter zostaje rozpoznany jako represyjny. W niniejszym tekście wyjaśniam, w jakim dokładnie sensie „przemysł kulturalny” przejmuje – nawet jeśli tylko pośrednio – legitymizujące funkcje tradycji, i co skandalicznego jej upadek obnażył.

Teza o upadku tradycji nieuchronnie niesie też ze sobą poważne konsekwencje dla statusu dzieł sztuki dawnej. Współcześnie ich wartość powszechnie uznaje się przecież z jej poręki. Dziełom sztuki, które raz kiedyś znalazły się w elitarnym klubie arcydzieł, tradycja nieustannie prolonguje szlachetne członkostwo, bez pytania o to, co dziś w nich jeszcze może być doniosłe. Rozpad tradycji powinien odwieść od takich postaw. Dlaczego tak się nie dzieje? Adorno, z całym swoim projektem teorii estetycznej, w bezrefleksyjnym i czołobitnym stosunku do sztuki dawnej upatruje przyczyn, dla

których sztuka współczesna nie znajduje należnego uznania. Czy istnieje zatem jakaś właściwa postawa, w której więź między sztuką dawną a dzisiejszą nie zostaje zapoznana?

### **Tradycja.**

Żeby odpowiedzieć na te pytania, należy wpieryw zrekonstruować Adornowską historię upadku tradycji. Okazuje się bowiem, że w tej diagnozie Adorno rozumie tradycję chyba w najprostszy z możliwych sposobów. Chodzi mu o tradycję jako skończony zbiór niezmiennych elementów. Te elementy to przede wszystkim wierzenia, uznane wartości i praktyki codziennego życia. Są one przedmiotem międzypokoleniowej transmisji; stanowią dziedzictwo, jakie przejmują kolejne pokolenia od swoich bezpośrednich poprzedników. Adorno używa tu obrazowej figury „z ręki do ręki”<sup>1</sup>. Tak jak w lekkoatletycznej sztafecie – każde pokolenie to kolejny uczestnik biegu, który odbiera z ręki swojego poprzednika sztafetową pałeczkę. Przy czym wszystkim uczestnikom biegu towarzyszy głębokie przekonanie, że przekazywana „z ręki do ręki” pałeczka to spoiwo ich tożsamości, a także niezmienny wzór, dzięki któremu wiadomo, co jest cenne i wiadomo jak żyć. Tradycja uświęca panujący stan, a wartość skumulowanego w jej łonie majątku wydaje się dostatecznym poręczeniem, że żadna rewolucja się nie wydarzy. Na tej gwarancji zasadzają się także jej legitymizujące kompetencje. Tradycja, jako wieczny zbiór niezmiennych elementów nie musi niczego wyjaśniać ani uzasadniać. Wystarczy, że poświadcza aktualny stan mocą własnego autorytetu. Wszystko będzie tak jak było tylko dlatego właśnie, że zawsze tak było.

Taki obraz tradycji mógł być wiarygodny jedynie dla społeczeństw sprzed ery industrialnej. Umownym granicznym punktem jest tu oczywiście wynalazek Jamesa Watta – maszyna parowa, która umożliwiła przejście od produkcji manufakturowej do produkcji fabrycznej na dużą skalę. Wynalazek ten pociągnął za sobą zmiany nie tylko w sferze gospodarki. Procesy, które zostały wtedy uruchomione, odmieniły diametralnie rzeczywistość społeczną. Na czym dokładnie te procesy polegają i w jaki sposób przekładają się na stosunek do tradycji – innymi słowy, co dokładnie odpowiada za różnice

w stosunku do tradycji między społeczeństwem sprzed ery przemysłowej a społeczeństwami późniejszymi?

Jako przykład społeczeństwa sprzed ery przemysłowej niech posłuży nam formacja właściwa dla europejskiego feudalizmu z czasów średniowiecza. Członkowie tamtego społeczeństwa byli głęboko przekonani, że to, co transmituje tradycja, to, co jest w jej ramach przekazywane, jest niezmiennie wysoce wartościowe. Mogą w to wierzyć bez żadnych wątpliwości, bowiem społeczne stosunki, w jakich funkcjonują, system wartości, jaki wyznają, a także praktyki codziennego życia dokładnie pokrywają się z treściami tradycji – i na odwrót – elementy tradycji są odzwierciedlone w realnym życiu – a przynajmniej wydają się być odzwierciedlone. Członkom społeczeństwa feudalnego towarzyszyło także przekonanie o trwałości i niezmienności elementów tradycji. Tylko wtedy, kiedy warunki życia wnuków nie różnią się od warunków życia dziadków, materiał tradycji może być brany za wiecznie niezmienny. Oczywiście z perspektywy wielu pokoleń widać, że treść tradycji zawsze ulegała przekształceniom, pewne jej elementy samorzutnie przewartościowywano, a niektóre wymieniano na zupełnie nowe. Perspektywa ta jest już jednak punktem zewnętrznym – umieszczonym poza odcinkiem historii, której się przyglądamy. Natomiast tym, którzy znajdują się wewnątrz, tradycja musi wydawać się trwała i niezmienna.

Z zupełnie nową sytuacją mamy do czynienia w warunkach społeczeństwa nowoczesnego; tzn. wykształconego w toku procesów zapoczątkowanych przez rewolucję przemysłową. Takie społeczeństwo nieuchronnie staje się coraz bardziej pluralistyczne i to pod każdym względem. Jeśli wcześniej istniał jakiś uświęcony przez tradycję wzorzec organizujący życie społeczne, a także indywidualne, to nowoczesne społeczeństwo ma do czynienia z wielością takich wzorców i to wzorców zupełnie nowych. Przy czym, żaden nie jest wyróżniony. Sprawia to, że tradycja, jako zbiór niezmiennych i stale wartościowych elementów staje się podejrzana i niewiarygodna. Jeśli nawet nadal w społecznej świadomości obraz takiej tradycji się utrzymuje, to jest to obraz fałszywy i nieautentyczny.

Jeśli te spostrzeżenia są słuszne, to wynika z nich, że industrializacja i gwałtowny wzrost produkcji są, po pierwsze, zabójcze dla tradycji, a po drugie, są źródłem mnogości nowych wzorców i modeli życia. Ten ekonomiczno-gospodarczy rodzaj pluralizacji społecznego życia i korozji tradycji można zobrazować w bardzo prosty sposób. Przedstawmy sobie pewne rolnicze narzędzie – chociażby pług. W niemal niezmiennionej formie był podstawowym narzędziem rolniczym na przestrzeni przeszło 5500 lat. A więc zarówno sumeryjski wieśniak z międzyrzecza Tygrysu i Eufratu, jak i iracki ubogi chłop z XX wieku używali niemal tego samego narzędzia. Z powodzeniem więc możemy mówić, że pług jest tradycyjnym narzędziem rolniczym<sup>2</sup>. Natomiast o niewielu współcześnie będących w powszechnym użytku urządzeniach można powiedzieć, że są to urządzenia tradycyjne. Współczesny pięćdziesięciolatek, jeśli jest melomanem, to na przestrzeni zaledwie ostatnich trzech dekad miał do dyspozycji co najmniej kilka istotnie różnych odtwarzaczy muzyki – od magnetofonu szpulowego, poprzez tzw. „kasetowce”, do czytników zapisów różnych formatów cyfrowych. A każdy kolejny odtwarzacz nie jest po prostu udoskonaleniem poprzedniego. Jest to już produkt zupełnie nowej technologii.

Dziś nie trzeba wielu pokoleń, aby zauważyć, że warunki materialne, rzeczy codziennego użytku ulegają wielokrotnym zmianom. Liczba coraz to nowych towarów stale rośnie, a czas ich przydatności do użycia stale maleje. W takich warunkach zjawisko inflacji jest nieuchronne i skutecznie ruguje ze społecznej świadomości pojęcie nieziennej wartości. Nie tylko w warstwie materialnych warunków życia stałość i niezmiennosc zostały zdemaskowane jako pozorne. Ciągły ruch ogarnął całość społecznej rzeczywistości. Mieszkańska europejska rodzina z XIX wieku ma niewiele wspólnego z rodziną dzisiejszą. Zmieniło się jej pojęcie i zmieniły się jej społeczne funkcje. Zmiany w zakresach dotyczą pojęć, wydawałoby się, niewzruszonych. Weźmy chociażby takie pojęcie jak „małżeństwo”, które dziś jeszcze większość ludzi rozumie m.in. jako sformalizowany związek kobiety i mężczyzny. Ale to nieuchronnie się zmienia na naszych oczach. Nie chodzi tu o krytykę tych procesów, a jedynie o to, że w warunkach tego

swoistego wariabilizmu rzeczy, wartości i pojęć, tradycja rozumiana jako zbiór niezmiennych elementów, przestaje być wiarygodna i ulega dezintegracji.

### **Spółeczeństwo.**

Tylko tradycja rozumiana jako zamknięty zbiór niezmiennych wartości i wzorców posiada kompetencje legitymizujące aktualny stan. Taka tradycja nie musi niczego wyjaśniać. Wystarczy, że uświęca panujące stosunki własnym autorytetem. Jeśli jednak okazuje się tradycją fałszywą, to traci tym samym legitymizujące funkcje. Adorno twierdzi, że rozpad tradycji jest dotkliwy zwłaszcza w warunkach społeczeństwa nowoczesnego – mającego rodowód w europejskiej rewolucji przemysłowej. Jakim to stygmatem naznaczone są te społeczeństwa i dlaczego rozpad tradycji musi się dotkliwie na ich samopoczuciu odcisnąć?

Nikt nie może czuć się komfortowo, jeśli odkrywa, że warunki, w jakich funkcjonuje, zasady, jakim musi być podległy, nie są zasadami, z których przestrzegania można być dumnym. A naczelną zasadą rządzącą nowoczesnym społeczeństwem jest zasada racjonalności celów. Główne jej zło polega na tym, że brakuje w niej rozumu. Racjonalność celów orientuje nas jedynie ku temu, co ma instrumentalną użyteczność, każe cenić rzeczy jedynie jako kolejne punkty w nieskończonym łańcuchu celów. Taka racjonalność postępuje trybem tzw. inteligencji operacyjnej, czy też inteligencji technicznej. Dzięki niej wiemy jak coś zrobić, ale milczy ona na temat sensu i prawdziwej wartości tego czegoś robienia. Adorno pisze, że rozum, kierujący się taką zasadą, to tak naprawdę pół-rozum<sup>3</sup>.

Żeby przybliżyć te intuicje, można powołać się na – najczęściej chyba przywoływany w tego typu dyskusjach – przykład pewnego nazistowskiego urzędnika. Chodzi o Adolfa Eichmanna – podobno niezwykle sprawnego logistyka, który dzięki swoim talentom organizacyjnym, a te wymagają przecież pewnego minimum inteligencji, sprawił, że kolejowe transporty ludności wywożonej z gett trafiały bezbłędnie i bezkolizyjnie do wyznaczonego celu. Dzięki temu można było unicestwić w możliwie najkrótszym czasie jak największą

liczbę ludzkich istnień. Nie można Eichmannowi odmówić inteligencji, ale nikt przecież nie powie, że w jego działaniu objawiła się pełnia rozumu.

Według Adorna, a także i Horkheimera, w podobny sposób wytrzebiona z rozumu jest ta racjonalność, która odpowiada za kształt współczesnego świata i która rządzi jego procesami – z równą mocą w gospodarce, jak i kulturze<sup>4</sup>. Świadomość braku rozumu w urzędzeniu społecznej rzeczywistości jest przyczyną psychicznego dyskomfortu, który trawi społeczne samopoczucie. Ma to coś wspólnego ze wstydliwą przypadłością. Choruje na nią społeczeństwo, lecz nie chce o niej słyszeć. Społeczeństwo nie przyznaje się samo przed sobą, że jest produktem i zarazem elementem ustroju rządzonego zasadą, która, jeśli byłaby jawna, nie zostałaby zaakceptowana. Owa przypadłość byłaby może mniej wstydliva, gdyby legitymizowała ją tradycja. Bowiem nawet jeśli oceniamy dany stan jako niepożądany, to łatwiej nam się z nim pogodzić, jeśli stan ten jawi się nam jako konieczny. Ale w sytuacji upadłej tradycji psychiczny dyskomfort może się tylko nasilać.

Samo społeczeństwo nie do końca uświadamia sobie przyczynę owego dyskomfortu. I wszystko toczy się tak, aby nieświadomiona ona pozostała. Uruchomiony został bowiem swoisty mechanizm kompensacji: przyczynę samoniezadowolenia wypchnięto ze świadomości, a pociechy szuka się w doznaniach doraźnych. Głównym dostawcą owych doznań jest „przemysł kulturalny”. Termin „Kulturindustrie” pojawił się po raz pierwszy w *Dialektyce oświecenia*. W pierwszych szkicach autorzy używali terminu „kultura masowa”. Ostatecznie jednak zdecydowali się na „przemysł kulturalny”, chcąc tym samym zapobiec skojarzeniom z kulturą spontanicznie powstającą z samych mas – przybierającą często postać sztuki ludowej. Zaletą terminu „przemysł kulturalny” jest to, że wywołuje trafne skojarzenia z fabryczną produkcją na masową skalę. Rynek sztuki zalewany jest nieprzebraną pstrokacizną przedmiotów trywialnie estetycznych. Trywialność ta polega przede wszystkim na destylacji sztuki z pozaestetycznych sensów. Trywialna estetyczność jest dla Adorna jakby zasłoną, za którą ginie wszystko to, co nie jest natury estetycznej. A więc zasadność i sensowność świata przestaje być problematyzowana, bo jest po prostu niewidoczna.

W próbie zastąpienia tradycji produktami „przemysłu kulturalnego” chodzi jednak przede wszystkim nie o literalne zastąpienie tradycji, a o przyćmienie owego samoniezadowolenia. Chodzi tu o ucieczkę w samą estetyczność – w poszukiwaniu ulgi i chwilowego pocieszenia w sytuacji osierocenia przez pełnię rozumu. Jeśli jednak „przemysł kulturalny” leczy z tęsknoty za rozumem, to tylko w drodze oszustwa. Świadczy on bowiem swoją trywialnością na rzecz spójnej, wygładzonej rzeczywistości, pozbawionej konfliktów i pęknięć. Społeczeństwo utraciło autentyczną satysfakcję z panującego ustroju społecznego, ale tę utratę kompensuje sobie wizją, co prawda trywialnej, ale harmonijnej i zestetyzowanej rzeczywistości, a w takiej problem braku rozumu się nie uwidacznia.

Konsekwencją takiego stanu rzeczy musi być ucieczka sztuki od wartości estetycznych. Można zaryzykować twierdzenie, że jeśli sztuka chce być krytyczna wobec zastanego świata – nie chce być jego afirmacją – to *estetyczność* jest tym, czego sztuka zdecydowanie powinna się wystrzegać. To wysoki kunszt i precyzja materiałowych rozwiązań najsilniej przykuwają uwagę widza, a ostrze krytyczne tępi się najskuteczniej na tym właśnie, co jest estetycznie doniosłe; ukojone zmysły wygaszają żądanie tego, co w autentycznej sztuce, zdaniem Adorna, winno zajmować plan pierwszy.

### **Sztuka.**

W ramach „przemysłu kulturalnego” funkcjonują nie tylko produkty współczesnej twórczości artystycznej. W jego działanie włączona została także sztuka dawna. Arcydzieła prawdziwych mistrzów epok minionych są masowo reprodukowane i z niesłabnącym powodzeniem funkcjonują w masowym obiegu. Jeśli jednak teza Adorna o rozpadzie tradycji jest prawdziwa, to jak wytłumaczyć zjawisko popularności sztuki minionej? Kontrowersja ta nieco się zmniejszy, jeśli przyjrzymy się na czym dokładnie polega owa popularność dzieł sztuki dawnej. Wydawać by się mogło, że arcydzieła funkcjonujące dziś w obiegu „przemysłu kulturalnego” zawdzięczają swoją wysoką pozycję kunsztowi i artyzmowi wykonania czy też po prostu geniuszowi swoich twórców. Jest to jednak myląca intuicja. I część prawdy o tym zawiera pewna, nieco żartobliwa, definicja literatury klasycznej. Mark Twain

zapytany kiedyś o to, czym jest literatura klasyczna, odpowiedział, że jest to to, co wszyscy chcieliby mieć przeczytane, ale nikt nie chce tego czytać. Nawet jeśli dzieła sztuki dawnej posiadają walory estetyczne, to niezwykle rzadko są one przedmiotem doświadczenia czy źródłem przeżyć estetycznych. Ich funkcja ogranicza się do zaspokojenia chęci nabywania i posiadania – wystarczy mieć album Caravaggia na półce, a może nawet reprodukcje Rembrandta na ścianie, wiersze Goethego na stoliku do herbaty, a do obiadu słuchać fortepianowych sonat Schuberta. Przeważnie na tym polega ich współczesna obecność, ale w ten sposób funkcjonują jako puste artefakty i czcze ornamenty.

Znajdziemy jednak i takich miłośników sztuki, którzy wysoko cenią płótna, powiedzmy Velasqueza, ze względu na ich walory estetyczne; obcując z tymi dziełami czerpią autentyczną satysfakcję i doznają autentycznych przeżyć estetycznych. Ale nawet i takie postawy, poparte własnym doświadczeniem estetycznym, okazują się nieuprawnione, a nade wszystko niepożądane – wręcz szkodliwe. Szkodliwość estetycznego kontemplowania sztuki, zdaniem Adorna, polega na nieprawdzie, choć zdaje się ono świadczyć o czymś przeciwnym. Estetyczność maskuje opresyjny i bezrozumny charakter społecznej rzeczywistości i przez to pozwala się z nim pogodzić, tłumi poczucie dyskomfortu i samoniezadowolenia, a tym samym gasi gotowość podjęcia działań zmierzających ku zmianie. Nawet wybitne dzieła sztuki wyrodnieją w składniki ideologii, jeśli publiczność modli się do nich jak do relikwii – pisał Adorno<sup>5</sup>. Estetyzm jest dla niego tym, czym dla Marksa była religia – katalizatorem konformistycznych postaw. Natomiast postawy estetyczne są, według niego, nieuprawnione w tym sensie, że koncentrują się na wartościach, czy też sięgają po wartości tego co minione, tego co nieaktualne. Jeśli w zbiorze sztuki dawnej zawarty jest jakiś „majątek”, to nie jest on – mówiąc metaforycznie – przeliczalny na żadną walutę będącą dziś w obiegu. Jeśli to, co powstało w przeszłości ma mieć znaczenie w dniu dzisiejszym, to nie może zostać po prostu *wyjęte* z historii i postawione dziś na postumencie. Zdaniem Adorna, byłaby to nieuprawniona próba żerowania na przeszłości. Bezrefleksyjne sięganie po to, co już kiedyś raz historia oceniła

wysoko, jest „grzebaniem w fałszywym bogactwie”. Fałszywym, bo dziś nieaktualnym. Nieaktualnym, bo nie zwaloryzowanym.

Na czym zatem miałyby polegać owa waloryzacja, która uchroniłaby przed kurzem historii dzieła dawnych mistrzów? Niektórzy twierdzą, że dzieła sztuki przeszłej w ogóle nie istnieją. Istnieją jedynie ich trwałe artefakty. Jeśli to, co kiedyś było sztuką, ma sztuką być i dziś, to nie może nią raz na zawsze po prostu pozostać. Ma stawać się sztuką za każdym razem na nowo, na każdym etapie rozwoju społecznej świadomości. Ortega y Gasset pisał, że postęp w sztuce nie polega na gromadzeniu nowych rzeczy i idei, a na rosnącej intensywności postrzegania ciągle tego samego, na coraz wnikliwszym postrzeganiu zaledwie kilku „pierwotnych tajemnic”<sup>6</sup>. To tak, jakby każdą epokę charakteryzowała szczególna wrażliwość na każdy z istotnych dla człowieka tematów i problemów – tajemnicy istnienia, moralności, powinności, krzywdy, sprawiedliwości. Kiedy jeden z nich jest w sztuce eksponowany z właściwą danej epoce wrażliwością, to inne pozostają nietknięte lub ledwie sygnalizowane. W podobnym duchu wypowiada się Joseph Margolis, dla którego to co w sztuce nowe, to po prostu to co stare, lecz zaniedbane<sup>7</sup>. Aktualna zawartość każdego dzieła uzależniona byłaby zatem od epokowej, ale także i od indywidualnej wrażliwości widza – wrażliwości jako pewnej świadomości warunkującej zdolność do uchwycenia i podjęcia na nowo pewnych sensów.

Są to intuicje bliskie Adornowskiemu. Pisze on o dziełach, z których opadają kolejne „warstwy”, a każda kolejna nowa warstwa „rzuca światło” na to, co aktualne. Tym, co aktualne jest oczywiście dzisiejsza społeczna rzeczywistość, a światło nowo odsłoniętych warstw dzieła sztuki rozprasza te zakamarki społecznej rzeczywistości, które były dotąd schowane w cieniu. Dzieła sztuki są rzeczami pośród innych rzeczy, a dla Adorna każda rzecz zawiera w sobie ślady własnej historyczności. To co historyczne w rzeczach, to „ślady minionego cierpienia”<sup>8</sup>. Stąd też m.in. postawa kontemplacyjna, czysta sytuacja „tu i teraz”, która koncentruje się na estetyczności rzeczy (tu: dzieła sztuki) musi wydawać się Adornowi wręcz niemoralna. On sam nazywa taką postawę „upadkiem w barbarzyństwo”. W postawie estetycznej widz pozostaje bowiem ślepy na historyczność rzeczy,

a tym samym na zawarte w nich ślady cierpienia. Nie chodzi tu nawet o to, że grzeszy się w ten sposób wobec pamięci ofiar, które to na swoim koncie ma każde cierpienie, ale chodzi tu przede wszystkim o to, że ślady cierpienia gasną wtedy bez szans na wyleczenie. Leczyć znaczy tu: wyzwalać od represji. Ślady cierpienia są bowiem zawsze symptomami tego, co represyjne w kulturze i społecznej rzeczywistości. Wyłaniające się spod warstw dzieła sztuki minionej „ślady cierpienia” rzucają światło na aktualną rzeczywistość społeczną. Pozwalają dostrzec takie elementy społecznej rzeczywistości, które mogą być dziś zdemaskowane jako obskurancka skamielina, jako krępujący i opresyjny gorset.

### **Nowa tradycja.**

Kiedy Adorno mówił o upadku tradycji, to miał na myśli upadek tylko pewnego jej obrazu. Chodziło mu o to, że niemożliwa stała się jej pewna figura – obrazowana jako zamknięty niezmienny zbiór. Jaką zatem tradycję Adorno postuluje? Tradycja powinna być rozumiana i respektowana jako pewna ciągłość podejmowania wątków – przede wszystkim emancypacyjnych. Sama tradycja powinna być podejmowaniem i stopniowym rozwijaniem tych wątków. Oczywiście na tyle, na ile pozwalają aktualne warunki. To, co dziś żywe w tradycji nie może po prostu zawierać się w zapasie dzieł, jaki zalega w galeriach, muzeach, a ostatecznie w magazynach. To, co żywe w tradycji, to tematy, które zaniedbano lub zgubiono, albo rozwijano tylko szczątkowo. To te tematy, bez których podjęcia emancypacyjny ruch jest niemożliwy. Sztukę minioną należy więc stale wertować i czytać, dzieła należy opukiwać i nasłuchiwać tego, co w nich ma jeszcze się nośną. I tylko tak dzieło może bronić się przed przestarzałością. Nie chodzi tu o szukanie w dziełach uniwersaliów, na które to zazwyczaj powołujemy się mówiąc o aktualności tego, czy tamtego dzieła<sup>9</sup>. Chodzi o podjęcie tropów, które nie mogły być widoczne dla ówczesnego widza, a tym bardziej nie mogły zostać podjęte.

Żeby nieco ukonkretnić tę ideę podejmowania tropów, opukiwania dzieł i poszukiwania w nich śladów cierpienia, należałby podać pewne przykłady. Chcę zaproponować dwa. Pierwszy przykład –

to powstały na przełomie XVI/XVII wieku obraz Caravaggia znany pod tytułem: *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę*. Oczywiście śladem cierpienia, o jaki nam tu chodzi, nie jest widoczny na obrazie pogryziony palec – byłoby to nazbyt trywialne. Znaczący jest tu gest, w który układają się palce ugryzionej dłoni. Był to tajny znak rozpoznawczy ówczesnych rzymskich homoseksualistów. Nie mogli otwarcie się porozumiewać ani demonstrować swojej orientacji seksualnej. Przyjęli więc pewien sekretny gest znany tylko wtajemniczonym. I przez stulecia był on obecny na obrazie tylko dla wtajemniczonych. Pełne prawo do obecności zyskiwał stopniowo wśród szeptów i rumieńców. Jego początkowa skrytość to jawny „ślad cierpienia”, które dopiero dziś usiłuje się koić, to symptom represji, z którą dopiero dziś usiłuje się walczyć. Mówiąc „dziś” mam na myśli warunki polskie. Bowiem dopiero od niedawna jest u nas możliwe, aby powieść, taka jak *Lubiewo* Witkowskiego, mogła bez skandalu funkcjonować w kulturowym obiegu, nieco szerszym niż tylko sami „zainteresowani”. Do tego, aby książka mogła znaleźć heteroseksualnych czytelników, którzy nie krzywiliby się przy lekturze w grymasie zgorznienia, trzeba było pewnej społecznej dojrzałości. Sukces i szeroka recepcja *Lubiewa* jest swoistym papierkiem lakmusowym świadczącym o zaawansowaniu społecznej świadomości na tyle, że staje się ona stopniowo zdolna do uznania społecznego niebytu mniejszości seksualnych za arbitralną i krzywdzącą restrykcję.

To, co Adorno nazywa historycznością dzieła, czyli tropami będącymi śladami cierpienia, nie musi być zawarte w dziele efektywnie. Mam tu na myśli drugi przykład: dzieło, które może nie jest dziełem sztuki w sensie ścisłym – o ile taki ścisły sens istnieje – ale które stale z powodzeniem od czterdziestu już lat funkcjonuje w obiegu kulturowym. Chodzi tu o film Mike’a Nicholasa *Absolwent* z 1967 roku. Część akcji filmu dzieje się na uniwersyteckim kampusie w Berkeley w końcówce lat 60. Jest to niemal sielski obrazek: studenci spacerują na skwerkach, przesiadują w cichych czytelniach, oddając się zadanej lekturze. W rzeczywistości jednak w tamtym czasie i w tamtym miejscu aż wrzało od kontr-kulturowych i anty-wojennych nastrojów. Ani jeden szczegół nie zdradza tej atmosfery. Jest ona jednak tam obecna w takim samym stopniu, w jakim została przemilczana. Jest to przykład

wymownej nieobecności – nieobecności, która mówi dostatecznie dużo o tym, czego tam brakuje. Aby jednak otworzyć się na tę wymowę, trzeba uwolnić się od uwodzicielskiej estetyki filmu, od fabuły prowadzonej narracji i zwolnić nieco pola świadomości, na którym można skonfrontować to co przedstawione, z tym, co powinno się tam znaleźć. To, czego w filmie zabrakło, jest owym „śladem cierpienia” w tym sensie, że przemilczenie miało pośrednio służyć pacyfikacji ówczesnych nastrojów społecznego buntu i wzburzenia.

Pierwszy z zaproponowanych przykładów jest próba uchwycenia tego, co Adorno nazywa „tradycją jako *correspondance*”<sup>10</sup>. W myśl tego między przywołanym tu obrazem Caravaggia i książką Witkowskiego istnieje pewna komunikacyjna relacja, spojona wspólnym wątkiem. W tej relacji uczestniczy wszystko to i wszyscy ci, którzy ten wątek kiedykolwiek i jakkolwiek podejmowali. Natomiast drugi z zaproponowanych przykładów ma świadczyć na rzecz tego, że nawet produkty „przemysłu kulturalnego” mogą pośrednio służyć sprawie emancypacji. Należyte opukanie i osłuchanie dzieła demaskuje zawarte w nim opresyjne tendencje. Dzięki temu ujawnieniu świadomość ich obecności tylko się umacnia, a to pierwszy krok ku wyzwoleniu.

### **Zakończenie.**

Tradycja, która jest ujęta jako konglomerat niezmiennych wzorców, jest czymś, co konserwuje społeczny stan. Sprawia, że wszystko zostało raz już ustalone i wszelka zmiana jest niezwykle trudna. Taka tradycja afirmuje aktualną rzeczywistość i jest to niepożądane wtedy, kiedy rzeczywistość społeczna daleka jest od stanu ogólnej szczęśliwości. Natomiast tradycja autentyczna to, zdaniem Adorna, zawsze zbiór tropów i zarazem dokument aktualnego stopnia ich rozwinięcia. W sztuce tradycja występuje w roli swoistego łącznika między wczoraj a dziś. Jest nie tylko konceptualizacją owej ciągłości, ale jest samą ciągłością. Tylko za jej pośrednictwem możliwa jest inspiracja sztuki nowej sztuką minioną. Z kolei wartość sztuki dawnej wspiera się na zdolności do ujawniania tego, co dotąd nie było jawne, co jawne być nie mogło. To, co ujawniane, to „ślady cierpienia” – a mówiąc mniej metaforycznie – to symptomy represyjnych elementów obecnych w społecznej rzeczywistości. Jednak, aby móc odnajdywać

zarówno w rzeczywistości, jak i w sztuce owe ślady i symptomy, trzeba zedrzyć z oczu zasłonę tego co estetyczne.

To co aktualne i to, nad czym praca może przynieść owoce w postaci postępu, ogniskuje się tylko w twórczości współczesnej. Dlatego sztuka dawna może być przedmiotem sensownej refleksji tylko jako swoisty rodowód tego, co dzisiejsze. W oderwaniu od dziś, w otoczeniu samej siebie, może być źródłem ukojenia, ale tylko idiosynkratycznych ciągów zgrzybiałego antykwariusza, lub lubieżnego estety. Powstaje tu następująca alternatywa: pocieszenie albo walka o zmianę, o poprawę urządzenia społecznej rzeczywistości. Jeśli to drugie, to tradycja odgrywa w niej kluczową rolę – jest nieodzowna dla społecznej emancypacji. To ona gromadzi, umożliwia i udostępnia to, co można rozwinąć, poprawić, ulepszyć czy wreszcie uleczyć. Tylko taka tradycja może z jednej strony stymulować dalszy marsz, a z drugiej powstrzymać przed kroczeniem wstecz. I tylko tak dorobek minionych pokoleń można uchronić przed pożarciem przez inflację historii.

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Warszawa 1990, s. 49.

<sup>2</sup> Pierwszy rysunek pługa pochodzi sprzed 5500 lat i znaleziony został na terenie starożytnego miasta Ur w dzisiejszym Iranie. Na przestrzeni tego czasu narzędzie to przeszło parę modyfikacji, które okazały się prawdziwymi rewolucjami w rolnictwie, ale nie wpłynęły znacząco na samą jego formę.

<sup>3</sup> T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, ibidem., s. 50.

<sup>4</sup> Jest to jeden z motywów słynnej *Dialektyki oświecenia*, którą Adorno napisał razem z Horkheimerem (polskie wydanie Warszawa 1994). Patrz także: M. Horkheimer, *Krytyka instrumentalnego rozumu*, Warszawa 2007.

<sup>5</sup> T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, ibidem., s. 50.

<sup>6</sup> J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996, s. 65.

<sup>7</sup> J. Margolis, *Czym w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki?*, Kraków 2004, s. 28.

<sup>8</sup> T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, ibidem., s. 53.

<sup>9</sup> [...] *myślenie o dziele sztuki jest uprawnione i zobowiązane do tego, by konkretnie pytać o treści społeczne i nie zadowalać się niejasnym przeczuciem czegoś ogólnego i ogarniającego* – T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, ibidem., s. 153.

<sup>10</sup> T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, ibidem., s. 54.

Rafał Czekaj

*To Knock and to Listen. Adorno on Tradition, Society and Art*

Rafał Czekaj analyzes Th. W. Adorno's philosophy in the context of the relationship between tradition, society and art. He starts from Adorno's idea of the disintegrating tradition, he shows the origin of the phenomenon, and its consequences in the context of social mood. In the environment without tradition, there is a need to re-create the status of classical art. Classical art is currently a part of 'cultural industry' and its role is limited to trivial entertainment. Adorno believes that we need a new definition of tradition, which would include its emancipating element. Art should be free of other, repressive elements of social environment.