

**Zrozumieć**

**Adorna**

**RYSZARD RÓŻANOWSKI**

**W**E WCZESNYM WPROWADZENIU do teorii estetycznej Theodor W. Adorno stwierdza, nie bez nuty melancholii, że pojęcie estetyki filozoficznej tchnie jakąś przestarzałością, podobnie jak pojęcie systemu czy moralności<sup>1</sup>. Autor znanego i szeroko dyskutowanego dzieła, zamykającego epokę wielkiej, „systemowej” tradycji, przywołuje opisany przez Moritza Geigera dylemat znamionujący obecną sytuację estetyki: *Żadna z dyscyplin filozoficznych nie opiera się na tak niepewnych podstawach, jak estetyka. Jak chorągiewka na dachu obraca się za każdym uderzeniem filozoficznego, kulturalnego, teoretyczno-naukowego wiatru, jest uprawiana już to metafizycznie, już to empirycznie, już to normatywnie, już to deskryptywnie, już to z perspektywy artystów, już to odbiorców, jeśli dzień dzisiejszy upatruje centrum tego, co estetyczne, w sztuce, wobec której piękno naturalne jest tylko wstępnym stopniem, to jutro dostrzeże w pięknie sztuki tylko piękno naturalne z drugiej ręki*<sup>2</sup>. Powody tego pluralizmu, kontrowersyjność estetyki, mają swoje źródło przede wszystkim w niemożności dotarcia do sztuki za pomocą systemu kategorii filozoficznych. Według Adorno estetyka współczesna skazana jest na ciągły wybór między „głupią i trywialną ogólnością” a dowolnymi sądami zakorzenionymi w najbardziej konwencjonalnych wyobrażeniach. Trudności powiększa w niemałym stopniu również sam przedmiot. Estetyka milcząco implikuje możliwość sztuki, ale po doświadczeniach awangardy postawa taka stała się wysoce dyskusyjna: *Estetyka nie może nadal wychodzić od faktu sztuki, tak jak niegdyś Kantowska teoria poznania wychodziła od matematycznego przyrodzności. To, że sztuka, która obstaje przy swojej definicji i wzbrania się przed konsumpcją, przechodzi w antysztukę, jej niezadowolnienie z siebie, po realnych katastrofach i w obliczu przyszłych, wobec których jej dalsza egzystencja pozostaje w moralnej dysproporcji, wszystko to udziela się teorii estetycznej*<sup>3</sup>.

W obliczu kryzysu sztuki i związanych z nią kategorii estetycznych poddali transformacji dziedzinę swych zainteresowań, czyniąc centralnym jej pojęciem kategorię „doświadczenia estetycznego”<sup>4</sup>. Zaczęli poszukiwać innych pojęć służących konceptualizacji współczesnej twórczości artystycznej, takich jak „brzydota”<sup>5</sup>,

„nowoczesność”<sup>6</sup> czy „wzniosłość”<sup>7</sup>. Można było podążać również inną drogą, to jest podjąć tradycyjne zobowiązania estetyki i za pomocą jej kategorii próbować odpowiedzieć na wyzwania ekspansywnie rozwijającej się sztuki<sup>8</sup>.

Nie przesądzając w tym miejscu trafności i sensowności jakiegokolwiek z powyższych strategii rozwoju estetyki, należy podkreślić, iż pytaniom o status tej dyscypliny w systemie współczesnej kultury artystycznej musi towarzyszyć ustawiczne wnikliwe przyglądanie się dorobkowi teoretycznemu obdarzonych największym autorytetem estetyków. Wprowadzanie do obiegu nowych idei, połączone bądź z kwestionowaniem zastanych kategorii, obowiązującego jeszcze nie tak dawno paradygmatu estetycznego, bądź z obroną tradycyjnych pojęć, wykazywaniem ich nienaruszalnej i trwałej mocy wyjaśniającej, wymaga odwołania się do określonych koncepcji i ich społeczno-kulturowych sytuacji oraz wymiarów.

Idee Adornowskie należą niewątpliwie do najznacześniejszych dokonań współczesnej myśli estetycznej. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku autor *Dialektyki negatywnej* był najbardziej wpływowym w Niemczech, obok Heideggera i Gadamera, estetykiem i teoretykiem sztuki. Istotnym argumentem przemawiającym na jego korzyść było umiejętne powiązanie perspektywy estetycznej z perspektywą społeczną. Ale właśnie z tego powodu koncepcja Adorna była ostro krytykowana po jego śmierci – z racji normatywnych wstępnych rozstrzygnięć dotyczących określonych form sztuki (P. Bürger, F. Jameson) oraz, co miało chyba większe znaczenie, ze względu na „heteronomiczne” przeformułowanie zjawisk estetycznych za pomocą filozoficznych, kulturowych i społecznych konstrukcji (R. Bubner, H. R. Jauß). W ostatnich latach pojawiły się próby aprobatywnej i krytycznej rekonstrukcji niektórych motywów czy aspektów tej koncepcji, podejmowane przez zarówno zwolenników „niedokończonego projektu moderny”, jak i zdeklarowanych postmodernistów, przekonanych, że bez przestudiowania i przyswojenia poglądów Adorna nie sposób zrozumieć współczesnego stanu radykalnie spluralizowanej kultury (J. F. Lyotard, G. Rault, M. Jay, K. H. Bohrer, R. Bubner, A. Wellmer, H. Paetzold, W. Welsch)<sup>9</sup>.

0	1	0	1	1	0	1	0
0	1	1	1	0	0	1	0
0	1	1	0	1	1	1	1
0	1	1	1	1	0	1	0
0	1	1	1	0	1	0	1
0	1	1	0	1	0	0	1
0	1	1	0	0	1	0	1
1	1	1	0	0	1	1	0
0	0	1	0	0	0	0	0
0	1	0	0	0	0	0	1
0	1	1	0	0	1	0	0
0	1	1	0	1	1	1	1
0	1	1	1	0	0	1	0
0	1	1	0	1	1	1	0
0	1	1	0	0	0	0	1

Zarówno pierwsza książka Adorna, jego rozprawa habilitacyjna *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), jak i wydana pośmiertnie *Teoria estetyczna* (1970), poświęcone były estetyce. Walter Benjamin wyraził trafne, jak się okazało, przypuszczenie, że *późniejsze* [książki – R.R.] *autora zrodzą się z tej właśnie*<sup>10</sup>. Kluczowy dla zrozumienia myśli Adorna wydaje się fakt, iż w ostatnim rozdziale rozprawy określa on jako centralny motyw swoich dociekań estetycznych „dialektykę pozoru”<sup>11</sup>. Spostrzeżenie to, sformułowane przez Christopha Menke, podbudowane jest krótką, ale inspirującą analizą całości estetycznego dorobku frankfurckiego filozofa<sup>12</sup>.

Pozór jest określeniem estetyczności jako obszaru tego, co nierzeczywiste – obrazów. Istotna w koncepcji Adorna jest jego dialektyka polegająca na tym, że w pozorze zawiera się jednocześnie moment prawdy. W takim ujęciu Adorno nawiązuje do koncepcji Kierkegaarda, ale też poza nią wykracza. Podobnie jak duński filozof dystansuje się wobec neutralności, z jaką estetyka zwykle „przygląda się” sztuce, nie pytając o jej prawo do istnienia<sup>13</sup>. Kierkegaard krytykował estetyczność jako domenę pozoru. Estetyka nie może uchylać się przed taką krytyką, ale musi również pytać o rację pozoru estetycznego. W przeciwieństwie do Kierkegaarda, Adorno na to pytanie odpowiada pozytywnie. Zdaniem Adorna, Kierkegaardowska krytyka pozoru estetycznego opiera się na fałszywym rozumieniu, pomijającym jego dialektykę – fakt, że pozór estetyczny kwestionuje sam siebie. A zakwestionowanie estetycznego pozoru jest właśnie dialektycznym osiągnięciem sztuki. Pozór estetyczny to zwarta, całościowa, znacząca „antyrzeczywistość”. Sztuka przyczynia się do jego rozpadu, ponieważ jest „fragmentem”, „zagadką”, „ruiną”, „cezura”, „błędem”, unieważnieniem pozornej estetycznej jedności i zwartości. Wiąże się z tym w Adornowskiej koncepcji dialektyki pozoru dwa aspekty: wewnętrzny, który kwestionuje pozór estetyczny w sztuce, znosi pozór jedności, zwartości i sensu w każdym pojedynczym dziele, i zewnętrzny, przekraczający pozór estetyczny w kierunku prawdy, która właśnie dzięki temu w sztuce dochodzi do głosu. Adorno jest przekonany, że rozpad pozoru estetycznego jest „śladem” prawdy. Nawet więcej – prawda istnieje dla nas nie jako „coś, co jest

pozbawione pozoru”, tylko dzięki jego dialektyce. Na tym polega to, co autor *Dialektyki negatywnej* nazywa *ocaleniem estetyczności w zagładzie*<sup>14</sup>.

Koncepcja „dialektyki pozoru estetycznego” określa teoretyczną perspektywę estetycznych, przede wszystkim muzykologicznych, prac Adorna z lat trzydziestych i czterdziestych. W centrum jego uwagi znajduje się przy tym nie tyle udane dokonanie, ile zburzenie dialektyki pozoru w estetycznych zjawiskach kultury masowej. *Muzyka w administrowanym świecie* – tak brzmi podtytuł tomu *Dissonanzen* (1956) – to muzyka, która jest jedynie pozorem pozbawionym dialektycznego zwrotu ku prawdzie. To muzyka, która łagodnie i „bez złudzeń” dopasowuje się do istniejącego społeczeństwa. Pozór estetyczny jest tu jawny, a to znaczy w ujęciu Adorna – ideologiczny.

Adorno pisze o tym najpierw w dwóch opublikowanych w piśmie „Zeitschrift für Sozialforschung” artykułach: *Über Jazz* (1937) oraz *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania* (1938). Obydwa skierowane są przeciwko interpretacji kultury masowej, jaką sformułował Benjamin na podstawie filmu<sup>15</sup>. Benjamin mówił o „dekoncentracji” i „receptji w stanie rozproszonej uwagi” jako swoistej odmianie postawy społecznej wobec filmu, dopatrując się w niej pozytywnego potencjału wynikającego z upadku tradycyjnej „aury” estetycznej. W przeciwieństwie do niego Adorno traktuje tę przemianę receptji jako „regresję”, utratę zdolności, bez których sztuka nie może w ogóle istnieć. Również zjawiska estetyczne kultury masowej opisuje inaczej niż autor *Twórcy jako wytwórcy*. Dostrzega wprawdzie dekoncentrację w „zatomizowanym” słuchaniu muzyki jazzowej, nastawionym na pojedyncze, nie związane z sobą „bodźce kolorystyczne i poszczególne triki”, niezależne od całości, ale erupcja tych pojedynczych momentów jest tylko pozornie zmysłową przyjemnością. W muzyce jazzowej pozostaje związana „żelazną dyscypliną”: *jazz za jednym zamachem załatwia normowanie i indywidualizację*<sup>16</sup>.

W rozdziale zatytułowanym *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo* napisanej wspólnie z Maxem Horkheimerem *Dialektyki oświecenia* (1947) Adorno włącza tę analizę w ogólniejsze ramy teoretyczne. Nawiazuje do Marksa

i Lukácsa, a także Schopenhauera i Nietzschego, w pewnym sensie radykalizując ich myśli, zarysowuje obraz społeczeństwa z totalnie uprzedmiotowionymi stosunkami społecznymi; społeczeństwa, w którym na wszystkich płaszczyznach – społecznej i indywidualnej, w sferze poznania i w dziedzinie moralności – zasada wymuszonej, zewnętrznej jedności („tożsamości”) panuje nad momentami jakościowej odrębności (później Adorno będzie mówił o tym, co „nietożsame”<sup>17</sup>). Na tym historyczno-filozoficznym i krytycznym gruncie formułuje tezę o zagubieniu estetycznej prawdy w przemyśle kulturalnym. Administrowane w nim formy sztuki są nieprawdziwe, gdyż jedynie odtwarzają istniejące zhierarchizowane stosunki społeczne, ustanawiają „absolut imitacji”<sup>18</sup>. Prawdziwą natomiast nazywa Adorno sztukę, która stosunki społeczne rozpoznaje jako negatywne, wyobcowane i urzeczowione. Możliwe jest to tylko tam, gdzie sztuka wykracza poza istniejącą społeczną rzeczywistość: *ów moment w dziele sztuki, dzięki któremu wykracza ono poza rzeczywistość [...] nie polega na osiągniętej harmonii, na problematycznej jedności formy i treści, strony wewnętrznej i zewnętrznej, jednostki i społeczeństwa, ale na tym, co ukazuje rozdarcie*<sup>19</sup>. *Niepotrzebne i kruche piękno [...] protestuje przeciw skostniałemu, urzeczowionemu społeczeństwu*<sup>20</sup>. Tę siłę protestu sztuka w przemyśle kulturalnym utraciła.

Adornowska krytyka przemysłu kulturalnego nie jest wolna, jak wielokrotnie podkreślano, od elitarnych pychy, a nawet pewnej arogancji wobec sztuki popularnej. Wpisana jest wszakże w zarysowany w rozprawie o Kierkegaardzie ogólniejszy program konfrontacji zjawisk estetycznych z pytaniem o ich „prawo”, ich „prawdę”. W pracy *Versuch über Wagner* (1939/52) oraz w *Filozofii nowej muzyki* (1940/48) Adorno ponownie formułuje to pytanie, tym razem w perspektywie społecznej, w odniesieniu zarówno do przemysłu kulturalnego i kultury masowej, jak i do sztuki „poważnej”. W obu książkach Adorno pragnie pokazać, że technika muzyczna się zmienia – antycypując estetyczną regresję przemysłu kulturalnego (w przypadku Wagnera) albo jej towarzysząc (w przypadku Strawińskiego). Modelem, z którego wyprowadza swoją krytykę, jest *konstrukcja pełnej muzycznej jedności w różnorodności*<sup>21</sup>. Autor *Dialektyki negatywnej* przejmuje ów model z wiedeńskiego

klasycyzmu, przede wszystkim od Beethovena. Model ów ulega u Wagnera i Strawińskiego rozbiciu wskutek usamodzielnienia poszczególnych momentów kosztem konstruktywnych, syntetyzujących rysów muzyki. Podobnie jak w przypadku jazzu, Adorno traktuje to jako regresję. Jednocześnie wskazuje jednak – na przykładzie twórczości obu kompozytorów – na konsekwencję, a nawet na prawomocność tego usamodzielnienia wobec jedności: oznacza ono uwolnienie od fałszywej, represyjnej jedności.

*Versuch über Wagner i Filozofia nowej muzyki* oznaczają nowy krok w estetyce Adorna, nadają bowiem konkretny i twórczy muzyczno-estetyczny wymiar jednej z najważniejszych kategorii *Dialektyki oświecenia* – „subiektywności”. Horkheimer i Adorno nazywają „dialektyką oświecenia” proces, w którym nastawione na emancypację podmiotu oświecenie mocą swoich tendencji rozwojowych przekształca się we własne przeciwieństwo, społeczne urzeczowienie. Swój cel oświecenie może urzeczywistnić jedynie jako panowanie, opanowanie przyrody. Ale w nich właśnie emancypacja podmiotu staje się urzeczowieniem.

Korzystając z pojęcia „subiektywności”, Adorno rozpatruje wzajemny związek sztuki i społeczeństwa. Związek ten określa nie tyle treść dzieła sztuki, ile jego „technikę”, przy czym techniczna struktura dzieła sztuki ustalana jest oczywiście przez tworzący je podmiot. Na przykładzie muzyki Wagnera Adorno przedstawia kompozytora jako zredukowaną do prywatnego indywiduum mieszczańską jednostkę, która *rezygnuje z suwerenności, pasywnie poddaje się archaicznym instynktom*<sup>22</sup>. Regresja podmiotu estetycznego w czystą naturalność pozbawioną mocy formowania odpowiada przeznaczeniu podmiotu społecznego – utracie jego autonomii.

W podobny, aczkolwiek o wiele bardziej zdecydowany pod względem metodycznym sposób ujmuje Adorno w *Filozofii nowej muzyki* twórczość Strawińskiego: jako *majstersztyk regresji*, który potwierdza *likwidację osobowości*<sup>23</sup>. Powtarza tu jednocześnie krytykę estetycznej depersonalizacji. W pierwszej części, poświęconej w całości Schönbergowi i technice dwunastotonowej, przedstawia przeciwstawną jej, choć właśnie dzięki temu przeciwstawieniu dopełniającą ją formę estetycznej subiektywności.



Podmiot estetyczny muzyki dwunastotonowej nie daje się zredukować, jak u Wagnera czy Strawińskiego, do mieszczańskiej jednostki. Raczej próbuje raz jeszcze z pomocą rozmaitych środków technicznych urzeczywistnić *marzenia wczesnodziejowego mieszczaństwa o opanowaniu materii w muzyce*<sup>24</sup>. Program „technicznego arcydzieła”, stworzenia „totalnej organizacji” z pomocą „totalnej racjonalności”, musi jednak ponieść porażkę: *Integralne dzieło sztuki jest to dzieło sztuki absolutnie bezsensowne*<sup>25</sup>. Estetyczna subiektywność rozpada się w związku z tym na dwa ekstrema: naturalny, amorficzny wyraz i racjonalną dyspozycję. Oba ekstrema, również każde z nich z osobna, określa Adorno w perspektywie społecznej jako wyraz zgubnej dialektyki, która z koniecznością kończy proces emancypacji jednostki w „świecie administrowanym”: *Łączy je wiedza o bezradności i bezsilności podmiotu*<sup>26</sup>. Żadna z obu tych form estetycznej subiektywności nie jest w stanie wydać z siebie sztuki, która mogłaby jeszcze domagać się prawdy, tzn. krytycznej rozprawy ze społeczeństwem: *Krytyka kultury stoi przed ostatnim etapem dialektyki kultury i barbarzyństwa: pisanie wierszy po Oświęcimiu jest barbarzyńskie*<sup>27</sup>.

Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych do Frankfurtu w 1949 roku Adorno w większym stopniu zajmował się literaturą. Prace powstałe w tym czasie opublikował w trzytomowym zbiorze *Noten zur Literatur* (1958-65). Pierwszy tekst w pierwszym z tych tomów nosi programowy tytuł *Esej jako forma*. Adorno podkreśla w nim „antysystemowy impuls” eseju<sup>28</sup>. Ten gatunek nie wynika z tradycyjnie rozumianej metody, nie podlega regułom ani prawom zorganizowanej nauki i teorii, nie zmierza do budowy zamkniętej, dedukcyjnej lub indukcyjnej, jest wyrazem otwartego duchowego doświadczenia, które ostatecznie dokonuje się podczas czytania.

Dlatego też nie można zebranych w literackich esejach poglądów i rozważań Adorna sprowadzić do wspólnego mianownika. W centrum uwagi autora pozostaje doświadczenie kwestionowania i likwidacji estetycznego sensu, zrodzone przez literaturę współczesną. Estetyczne doświadczenie likwidacji sensu jest wewnętrznie zróżnicowaną, a jednocześnie wspólną treścią analizowanych przez niego autorów oraz dzieł – od Hölderlina

i Eichendorffa, przez lirykę Georgego, Borchardta i Valéry'ego, do alegorycznej prozy Kafki i dramatów Becketta.

Nowością w Adornowskim krytycznoliterackim przedstawieniu likwidacji estetycznego sensu jest jednak nie ona sama, lecz jej interpretacja. *Noten zur Literatur* nawiązują do systematyki *Dialektyki oświecenia*, będącej fundamentem analizy estetycznej subiektywności w *Filozofii nowej muzyki*. W dalszym ciągu Adorno odnosi estetyczną likwidację jedności do społecznej dialektyki pozwalającej na ujęcie procesu subiektywizacji w perspektywie urzeczowienia. Mocniej niż dotąd podkreśla jednak dwa momenty. Po pierwsze, estetyczny rozpad sensu rozumie już nie tylko jako skutek albo wyraz społecznego przeznaczenia podmiotu. Sztuka jest – przykładem może tu być esej o Beckettcie – odzwierciedleniem sytuacji społecznej. Przedstawia „wszechobecną regresję”, poddaje krytyce i „zapisuje” ją, aby później przeciw niej zaprotestować: *Rozsadzenie sensu metafizycznego, który jako jedyny mógłby gwarantować estetyczną jedność i spójność sensu, nakazuje rozkruszenie jej z taką koniecznością i surowością, która w niczym nie ustępuje surowości tradycyjnego kanonu dramaturgii [...]. Taka konstrukcja tego, co bezsensowne, nie zatrzymuje się przed molekułami językowymi: gdyby miałyby one, oraz ich połączenia, racjonalny sens, w dramacie zsyntetyzowałyby się nieuchronnie w ów kompleksowy sens całości, negowany przez całość. Interpretacja Końcówki nie może zatem uganiać się za chimerą możliwości wypowiedzenia jej sensu za pośrednictwem filozofii. Rozumieć ją, może znaczyć tylko jedno: zrozumieć jej niezrozumiałość, zrekonstruować sens tego, że nie ma ona żadnego<sup>29</sup>.*

Po drugie, eseje literackie Adorna poddają osądowi rozpad estetycznego sensu już nie z perspektywy normatywnego pojęcia dzieła „integralnego”, wyprowadzonego z klasycznej sztuki mieszczańskiej. Autor *Dialektyki negatywnej* dostrzega w swoich interpretacjach poezji Eichendorffa, Georgego i Borchardta pozytywne aspekty estetycznej likwidacji sensu. Łączy w tym motyw emancypacji, usamodzielnienia języka w głośnym „poszumie”, w którym, uwolniony od naoczności i zjawisk zmysłowych, mógłby przemawiać sam z siebie, z rozbięciem jedności Ja w nieregresywnym doświadczeniu „wymazywania siebie”: *To jemu służy wymazywanie*

siebie przez podmiot [...]. Podmiot sam siebie przemienia w szum – w język – i trwa tylko tak, jak trwa język – wybrzmiewając<sup>30</sup>. „Fragmentaryzacja” i „depersonalizacja”, przedstawiane dotychczas przede wszystkim w negatywnym świetle, jawią się teraz jako pozytywne estetyczne osiągnięcie. Adorno dostrzega ich podstawę w immanentnej logice dzieła sztuki: jako „logikę rozpadu” skończonego, zamkniętego sensu i panującego nad sobą podmiotu.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Adorno nadal zajmował się literaturą, ale wiele prac poświęcił także muzyce. Podjął w nich interesującą go wcześniej kwestię obu pozytywnych aspektów likwidacji estetycznego sensu. Szczególne znaczenie ma w tym względzie monografia *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), której centralnym zagadnieniem jest krytyka pozorów jedności dzieła sztuki. Muzyczna zwięzłość polega nie na „zdetronizowaniu wielości” przez jej integrację w jedność, lecz na odmowie tej jedności w uwydatnieniu nie w pełni dających się zasymilować, nie dających się zebrać nieznanymi cech muzycznego materiału. Głównym osiągnięciem muzyki Mahlera było według Adorna to, że przedkładała momenty ponad estetyczną jedność, materiał ponad zasadę organizacji artystycznej.

Adorno dostrzega w tym dwojaki sens społeczny: krytyki i ocalenia. Zakwestionowanie estetycznej jedności i estetycznego sensu ma charakter krytyczny, ponieważ odmawia ono złudnego pojednania i odzwierciedla „rozdzźwięk pomiędzy podmiotem a przedmiotem”. Przede wszystkim jednak dzięki zakwestionowaniu estetycznej jedności i estetycznego sensu możliwe jest ocalenie niewspółmierności. W tym „geście” zawarta jest „obietnica” muzyki.

Jeśli spojrzeć na inne prace muzykologiczne Adorna z tego okresu, na przykład *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (1968), staje się jasne, w jakiej mierze normatywne pojęcia z czasu *Filozofii nowej muzyki* uległy przemianie. Adorno określa teraz pomyślnie uzyskaną jedność jako jej niepowodzenie, to znaczy nie jako bezpośrednio-naiwne, lecz jako ukształtowane i zwięzłe zakwestionowanie oraz porzucenie estetycznej jedności. Dzięki takiemu estetycznemu przewartościowaniu zmienia się również społeczne znaczenie sztuki. Już nie ujawnia ona społecznego

rozdźwięku między podmiotem a przedmiotem, tylko rozwija pojęcie tego, co z powodzeniem osiągnięte poza utopią niezłomnej jedności podmiotu i przedmiotu.

W *Teorii estetycznej* ponownie podejmuje wszystkie istotne kwestie związane z rozwijaną przez siebie koncepcją sztuki i estetyki. Wcześniej, wzorując się na takich autorach, jak Schlegel, Nietzsche czy Benjamin, poddawał interpretacji wyłącznie pojedyncze, odosobnione zjawiska artystyczne – kompozycje oraz utwory literackie. Można było z tych analiz wyprowadzać teoretyczne uogólnienia, ale nie można ich było od nich oddzielić. W *Teorii* znaczącą rolę odgrywa rozważanie stosunku teoretycznych uogólnień do analiz konkretnych zjawisk artystycznych. Odniesienie do nich pozostaje w sferze rozpoznawalności, głównym celem jest jednakże teoria. Chodzi wciąż o dwa aspekty „dialektyki pozoru”, zarysowane w rozprawie o Kierkegaardzie, a stanowiące również jeden z centralnych problemów ostatniej pracy – likwidację pozoru w sztuce oraz dokonującą się w niej przemianę pozoru w prawdę.

*Teoria estetyczna* jest więc, po pierwsze, próbą zapowiadanej w powojennej krytyce literackiej i muzycznej Adorna systematycznej rekonstrukcji rozkładu pozoru estetycznego w obrębie sztuki. Pozór ów ujawnia się w dwóch przeciwstawnych sobie formach: jako pozór integralnej jedności dzieła i jako pozór bezpośredniości jego momentów. Przeciwko pozorowi integralnej jedności dzieła Adorno mobilizuje modernistyczne doświadczenie konstytutywnego pęknięcia, rozpadu wszelkich estetycznych związków. Poszczególne momenty dzieła usamodzielniają się wobec ich jedności. Nie znaczy to, że posiadają „dosłownie”, w swojej bezpośredniości, estetyczne znaczenie. Momenty są zapośredniczone przez ich jedność. Dialektyczny ruch pomiędzy biegunami, usamodzielnienie i zapośredniczenie momentów, określa właściwą procesualność dzieła sztuki. W *Teorii* odnajdujemy cały szereg par pojęciowych pozwalających przedstawiać z wciąż nowego punktu widzenia cały ten ruch: totalność i moment, konstrukcja i mimesis, sens i dosłowność, duch i materia, świadomość i nieświadomość, to, co nieistniejące, i to, co istniejące, procesualność i obiektywność. Tylko takie pełne napięcia pary pojęć dialektycznego ujęcia dzieła sztuki miały dla Adorna rację bytu. I jeszcze jedno: nie ma jakiegś

jednej uprzywilejowanej pary pojęć, wystarczającej do analizy dzieła. Wymaga ona bowiem konstelacji różnych par. Adorno zdaje z tego sprawę w korespondencji: *Interesujące jest, że u mnie z treści myśli narzucają się pewne konsekwencje dla formy, których od dawna się spodziewałem, a które mimo to mnie zaskakują. Chodzi całkiem po prostu o to, że z mojego teorematu, iż nie ma niczego takiego, co byłoby filozoficznie „pierwsze”, wynika również to, że nie można zbudować ciągu argumentacji o zwykłej kolejności stopni, ale że trzeba całość montować z szeregu częściowych kompleksów, które niejako są równoważnościowe i uporządkowane koncentrycznie, na tym samym stopniu; ich konstelacja, a nie następstwo musi wyłonić ideę.* W innym liście pisze o przeszkodach, jakie napotkał prezentując swoją koncepcję w *Teorii estetycznej*: *Polegają one [...] na tym, że niemal nieodzowne w książce następstwo „najpierw” i „potem” okazuje się tak niemożliwe do pogodzenia z samą rzeczą, że dyspozycji w sensie tradycyjnym, według której dotychczas jeszcze postępowałem, nie sposób zrealizować. Książka musi być pisana koncentrycznie, równoważnymi, koncentrycznymi częściami, porządkującymi się wokół jakiegoś ośrodka, który wyrażają one same swoją konstelacją*<sup>31</sup>. Wydawcy dzieła – Gretel Adorno i Rolf Tiedemann – zwracają uwagę na fakt, że problemy parataktycznej formy prezentacji zarysowanej w nim koncepcji są uwarunkowane obiektywnie: jako wyraz stanowiska wobec obiektywności.

Drugim ważnym problemem *Teorii* jest „zewnątrzny” aspekt dialektyki estetycznego pozoru: jego zwrot ku prawdzie. Prawdę sztuki Adorno ponownie ujmuje w jej związku z istniejącym, urzeczowionym społeczeństwem: sztuka jest „faktem społecznym”, prawdziwa jest jednak tylko wówczas, gdy jednocześnie jest czymś więcej niż „to, co inne” wobec społeczeństwa. Tę inność wobec społecznego urzeczowienia sztuka zawdzięcza rozkładowi estetycznego pozoru. Dzięki temu sztuka może rozsadzić fałszywe, społecznie zadane formy jedności, sensu i subiektywności. Otwiera się tu doświadczenie pojedynczych momentów jako zapośredniczone i jednocześnie autonomiczne, jako szczególne albo „nieidentyczne”. Jeśli w *Teorii estetycznej* sztuka traktowana jest jako medium prawdy, to praca ta wyraźnie odzwierciedla zarazem trudności jej estetycznie związłego sformułowania. Mówienie o prawdzie sztuki

nie powinno (i nie może) według Adorna oznaczać redukcji dzieł sztuki do dającej się ująć za pomocą pojęć „prawdziwej treści”. Chodzi raczej o odrzucenie dającej się ująć za pomocą pojęć treści w „zagadkowym charakterze” sztuki, dzięki któremu okazuje się ona „prawdziwa”. Pytanie jednak, na ile można jeszcze mówić tutaj o „prawdzie” sztuki. *To, co prawdziwe, jest nie osłonięte w poznaniu dyskursywnym, ale za to ono go nie ma; poznanie, którym jest sztuka, ma je, ale jako coś, co jest z nim niewspółmierne*<sup>32</sup>.

<sup>1</sup> Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, tłum. Krzemieniowa K., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 605.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 617.

<sup>4</sup> Por. Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, tłum. Krzemieniowa K., Oficyna Naukowa, Warszawa 2005. *Estetyka* – stwierdza autor – *jeśli ma być możliwa, musi ustanowić równowagę teoretycznej skromności i zarazem śmiałości – równowagę, jakiej wymaga analiza doświadczenia estetycznego. Jeśli nawet prawdziwych treści sztuki nigdy nie będzie można sprowadzić do definitywnego pojęcia, to w przypadku dzieła sztuki zmysłowość jako punkt wyjścia pobudza do szukania totalności w detalach i wywołuje refleksję, która nigdy nie dochodzi kresu i jak gdyby również nie może poprzestać na samej sobie. W procesie takiego doświadczenia konstryuuje się coś, co nazywamy jednością dzieła* (s. 76-77).

<sup>5</sup> Próby waloryzacji kategorii „brzydoty” pojawiły się już u Friedricha Schlegla, dzieło heglisty Karla Rosenkranza nosi tytuł *Estetyka brzydoty*. Naturalizm drugiej połowy XIX wieku uwypuklił pojęcie „brzydoty”, detronizując piękno

w obszarze sztuki. Jednak dopiero moderna uczyniła z brzydoty istotny element praktyki artystycznej (A. Rimbaud, Ch. Baudelaire, G. Benn, S. Beckett). *Na ogół sztuka nowoczesna* – pisał Guillaume Apollinaire – *odrzuca większość sposobów podobańia się, wypracowanych przez wielkich twórców dawnych czasów* (Apollinaire G., *Rozważania estetyczne*, tłum. Szczepański J. J., w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Grabska E. i Morawska H. (wyb. i opr.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 115).

<sup>6</sup> Jak zauważa Adorno, kategoria „nowoczesności” stała się pojęciem centralnym od połowy XIX wieku – od pełnego rozwoju kapitalizmu (por. Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, s. 38). Ślusnie jednak dodaje, że pojęcie to, jako *abstrakcyjna negacja kategorii tego, co trwałe, koincyduje z nią* (s. 494) – nowoczesność z reguły określała się wobec dawnego piękna.

<sup>7</sup> Nowoczesną dyskusję na temat wzniosłości w estetyce zapoczątkowali: N. Boileau, E. Burke, M. Mendelssohn, I. Kant, F. W. J. Schelling i G. W. F. Hegel. Do współczesnej filozofii sztuki idea

- wzniosłości została wprowadzona jako kluczowe pojęcie przez Th. W. Adorna i J.-F. Lyotarda.
- <sup>8</sup> Por. Zeidler-Janiszewska A., *Collage – forma, która „pomieści bałagan”?* w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki”, Z. 13, red. Jamroziakowa A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Poznań 1993, s. 190.
- <sup>9</sup> Por. Zeidler-Janiszewska A., *Adorno dzisiaj*, w: *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, Zeidler-Janiszewska A. (red.), Fundacja dla Instytutu Kultury, Warszawa – Poznań 1991, s. 6.
- <sup>10</sup> Benjamin W., Kierkegaard. *Das Ende des philosophischen Idealismus*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, Tiedemann R., Schweppenhäuser H. (red.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980, t. 3, s. 381.
- <sup>11</sup> Por. Adorno Th. W., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, w: idem, *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bänden*, Tiedemann R. (red.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997, t. 2, s. 193.
- <sup>12</sup> Por. Menke Ch., *Theodor Wiesengrund Adorno*, w: *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Nida-Rümelin J. (red.), Betzler M., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1998, s. 5 i n.
- <sup>13</sup> Również w *Teorii estetycznej* Adorno stwierdza: *Estetyka wydaje się milcząco implikować w ogóle możliwość sztuki, z góry nastawia się bardziej na „jak” niż na „że”*. Tego rodzaju postawa stała się niepewna (Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, s. 617).
- <sup>14</sup> Adorno Th. W., *Kierkegaard*, s. 189.
- <sup>15</sup> Por. Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. Sikorski J., w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Orłowski H. (wyb. i opr.), Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201-239.
- <sup>16</sup> Adorno Th. W., *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania*, w: Adorno Th. W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krzemień-Ojak K., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 119, 115.
- <sup>17</sup> Np. w eseju o Beckettie: *Nietożsamość jest [...] historycznym rozpadem jedności podmiotu i wyłonieniem się tego, co samo nie jest podmiotem* (Adorno Th. W., *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, w: idem, *Sztuka i sztuki*, s. 262).
- <sup>18</sup> Por. Horkheimer M., Adorno Th. W., *Dialektyka oświecenia*, tłum. Łukasiewicz M., Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 149. *Przedmiotem nowej ideologii jest świat jako taki* (s. 168).
- <sup>19</sup> Ibidem, s. 149.
- <sup>20</sup> Adorno Th. W., *Die gegängelte Musik*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 14, s. 53.
- <sup>21</sup> Adorno Th. W., *Versuch über Wagner*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 13, s. 42.
- <sup>22</sup> Ibidem, s. 60.
- <sup>23</sup> Adorno Th. W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Wayda F., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 196.
- <sup>24</sup> Ibidem s. 104.
- <sup>25</sup> Ibidem, s. 110.
- <sup>26</sup> Ibidem, s. 110.
- <sup>27</sup> Adorno Th. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, t. 10, s. 30.
- <sup>28</sup> Por. Adorno Th. W., *Esej jako forma*, w: idem, *Sztuka i sztuki*, s. 88.
- <sup>29</sup> Adorno Th. W., *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, w: idem, *Sztuka i sztuki*, s. 252-253.
- <sup>30</sup> Adorno Th. W., *Eichendorffowi ku pamięci*, w: Adorno Th. W., *O literaturze. Wybór esejów*, tłum. Wołkowicz A., Czytelnik, Warszawa 2005, s. 112.
- <sup>31</sup> Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, s. 664-665. Parataktyczna forma prezentacji, jaką Adorno zastosował w *Teorii*, wydaje się istotna również w innych jego pracach, co słusznie uwypukliła w swym wprowadzeniu do dialektyki negatywnej Beata Borowicz, czyniąc z owej formy zasadę

metodologiczną własnej monografii: *Konstrukcja całości pracy ma charakter spiralny. Oznacza to, iż kolejne rozdziały, podejmujące nowe kwestie, są z konieczności nawrotem i rozwinięciem spraw już wcześniej sygnalizowanych. Manierę tę narzuca przemożnie sam przedmiot pracy* (Borowicz B., *Prolegomena do filozofii krytycznej. Wokół negatywnej dialektyki Th. W. Adorno*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1991, s. 7). Także Hermann Mörchen podkreśla, że *niewiele daje [...] wyróżnianie w jego [Adorna – R.R.] twórczości okresów chronologicznych* (Mörchen H., *Władza i panowanie u Heideggera i Adorna*, tłum. Herer M., Marszałek R., Oficyna

Naukowa, Warszawa 1999, s. 141). Friedemann Grenz mówi *o monolitycznej strukturze dzieła Adorna*, która pozwala *cytować bez żadnej różnicy dowolne z jego zdań* (Grenz F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975, s. 14). Zdaniem Martina Jaya ani on, ani jego przyjaciele nie przeszli „kryzysu tożsamości” (por. Jay M., *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923-1950*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1976, s. 340).<sup>32</sup> Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, s. 231.

Ryszard Różanowski

## TO UNDERSTAND ADORNO

Art and theories of art of the past few decades should be analyzed in the context of new ideas, on-going re-evaluation and/or defense of traditional categories. The theories by most influential authorities on aesthetics should be considered in the context of contemporary social and cultural contexts. Theodor W. Adorno's aesthetics is difficult to analyze. His 'dialectic of pretence' seems to be one of the most important categories. He described the idea in *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* and in *Aesthetic Theory* (edited post-mortem). He considered aesthetics as the sphere of fusion between real and unreal. Based on 'the dialectic of pretence', he used different pairs of ideas in order to analyze the phenomena of popular culture in totally subjugated and administered society. Also, he analyzed 'serious art', the destruction of artists' personality in their natural and/or rational environment, the destruction of aesthetic sense, and the relationship between generalization and different artistic phenomena. In his writing, he 'revealed the secrets of art'.