




Rafał Czekaj

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-3214-5602>

Estetyka jako teoria krytyczna Filozofia sztuki Theodora W. Adorna

Aesthetics as Critical Theory Theodor W. Adorno's Philosophy of Art

Abstrakt: W artykule teoria estetyczna Theodora W. Adorna została ukazana jako przykład teorii krytycznej – w znaczeniu, jakie temu terminowi nadała szkoła frankfurcka. Zarysowany został kontekst kształtowania się filozofii sztuki Adorna, na który złożyły się rozpoznania i diagnozy współczesnej cywilizacji i organizacji społecznej stawiane przez frankfurtczyków. Przywołane zostały również te motywy twórczości filozoficznej Adorna, które zdecydowały o konkluzjach jego estetyki – mowa o przedstawionej w *Dialektyce oświecenia* racjonalności instrumentalnej, a także o opisanym w *Dialektyce negatywnej* tak zwanym myśleniu tożsamościowym jako mechanizmach odpowiedzialnych za opresyjny stan rzeczywistości.

Słowa kluczowe: Theodor W. Adorno, estetyka, szkoła frankfurcka, teoria estetyczna, teoria krytyczna

Abstract: In his article, Rafał Czekaj presents Theodor W. Adorno's aesthetic theory as an example of critical theory in the sense given to this term by the Frankfurt School. Czekaj outlines the context of the development of Adorno's philosophy of art, which consisted of the School representatives' insights into and diagnoses of contemporary civilization and social structures. He also names those themes of Adorno's philosophical work which determined the conclusions of his aesthetics, i.e., chiefly the idea of instrumental rationality presented in *Dialectic of Enlightenment* as well as the so-called identity thinking, both being mechanisms responsible for the oppressive state of reality.

Keywords: Theodor W. Adorno, aesthetics, Frankfurt School, aesthetic theory, critical theory

Nieco ponad sto lat temu, bo w 1920 roku, na łamach czasopisma „Die neue Schaubühne” ukazał się debiutancki artykuł zaledwie siedemnastoletniego wówczas Theodora W. Adorna zatytułowany *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit* [Ekspresjonizm i prawda w sztuce] (Adorno, 1920). Tytuł tego tekstu z powodzeniem można dzisiaj odczytywać jako zapowiedź głównego kierunku, w jakim potoczyła się cała późniejsza filozofia sztuki Adorna. Chodzi mianowicie o stawianie zasadniczego pytania o prawdę twórczości artystycznej. Prawda sztuki, powstającej zawsze

w konkretnym momencie historii, ma być jednocześnie prawdą o rzeczywistości społecznej, a jako taka być niezbędna do emancypacyjnej zmiany. Adornowska estetyka miała ukazać dzieła sztuki w ich negatywnej tendencji wobec świata, co decydowało o ich społecznym sensie i funkcjach krytycznych. Nie sposób jednak mówić o tej koncepcji bez ukazania złożonego kontekstu, z którego wyrosła. Na ten kontekst składają się diagnozy i rozpoznania dotyczące społeczeństwa i kultury formułowane przez członków tak zwanej szkoły frankfurckiej, której Adorno po drugiej wojnie światowej stał się jednym z wiodących przedstawicieli. Rozwijana przez frankfurtczyków metoda badawcza, znana w naukach społecznych pod nazwą „teoria krytyczna”, zdecydowała o charakterze, a ostatecznie i o konkluzjach estetyki Adorna.

Szkoła frankfurcka to nieformalna nazwa kręgu badaczy skupionych wokół Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie nad Menem. Instytut powstał we wczesnych latach dwudziestych ubiegłego wieku. Jego naukową i światopoglądową tożsamość wyznaczała teoria krytyczna, będąca stanowiskiem metodologiczno-filozoficznym zrodzonym z głębokiego przeświadczenia o konieczności pracy na rzecz zmiany stosunków społecznych i demontażu mechanizmów organizujących ówczesny świat. Recept na odwrócenie losów świata poszukiwano w narzędziach socjologii, ekonomii, psychologii i filozofii (Heller, 2002). Oczywiście to nie na zaprzęgnięciu tych dyscyplin do pracy na rzecz ulepszenia świata polegało nowatorstwo szkoły frankfurckiej. Co prawda socjologia, ekonomia i psychologia to relatywnie nadal młode dziedziny wiedzy, ale już wtedy mocno były osadzone w panoramie nauk, a z ich efektów czerpano garściami. Z kolei filozofia, mająca najdłuższą tradycję, przez wieki pozostawała tylko teorią, a próby powiązania jej z praktyką podjął dopiero Karol Marks. W opinii frankfurtczyków uprawianie tych dyscyplin wedle tradycyjnego paradygmatu nie przynosiło ludzkości wyzwolenia od coraz bardziej – wedle ich rozpoznań – represyjnego systemu społecznego, wręcz przeciwnie. Postępująca „racjonalizacja” życia tylko pogłębiała procesy alienacji i wpędzała ludzkość w egzystencjalną pustkę (Czekaj, 2013, s. 31).

Nauka uprawiana wedle tradycyjnego wzorca oskarżana była przez frankfurtczyków o to, że jest nadmiernie scjentystyczna i sprowadza przedmiot badań do abstrakcyjnej symboliki (Horkheimer, 1987, s. 138). Ideał ścisłego formalizmu miał zdominować nauki nie tylko przyrodnicze, lecz także społeczne. Ich rzeczywisty przedmiot został zastąpiony symboliczną reprezentacją, wobec której nauka czuje się zwolniona z jakichkolwiek zobowiązań. Taka nauka nie potrafiła również formułować sądów wartościujących, a bez tego wyznaczanie właściwych celów jest niemożliwie. Rozum podmiotu poznającego został zredukowany do aparatu zaledwie rejestrującego i porządkującego dane

(Kořakowski, 2001, s. 406–408). Dramatyzmu sytuacji dodawała diagnoza niejawnego i nieuřwiadomionego podlegořci nauki logice kapitalizmu, którego jedynymi wartořciami są efektywnořć i wydajnořć. Nauka w tradycyjnym wydaniu, pozorujca wlasn autonomi, udaje tylko niezaleźnořć od procesów społecznych i nieuřwiadomie reprodukuje społeczne *status quo* (Rasmussen, 1996, s. 18). Őwiat przyrodniczy i społeczny został przez naukę w jej tradycyjnym wydaniu zinstrumentalizowany i zaprzęgnięty do działania w mechanizmie, nad którym nikt juź nie sprawował kontroli. Ludzkořć wtłoczona w kapitalistyczny model pracy odtwarza tylko tę rzeczywistořć, która tak naprawdę ludzi zniewala, a szczęcie indywidualnego człowieka zniknęło z horyzontu jego moźliwořci (Szahaj, 2008, s. 20–21).

Środkiem zaradczym mającym zapobiec negatywnym skutkom uprawiania nauki wedle tradycyjnego wzorca miała być teoria krytyczna. Poddając krytyce ten model racjonalnořci, który zdominował teori tradycyjną, miała umoźliwić prawdziwie rozumne ułoźenie stosunków społecznych. Krytyczny teoretyk to badacz mający Őwiadomořć społecznego uwikłania swoich badań, a tym samym mogący skuteczniej przeciwstawiać się plyncym stąd determinantom. Zanurzony w praktyk społeczną nie ukrywa, że bierze udział w jej wspotworzeniu i dzięki temu moźe pracować na rzecz emancypacji – uwolnienia człowieka od eksploatujących go mechanizmów i działania pod ich dyktando. Teoria krytyczna miała stać się „narzędziem rozumu, który o ile wlařciwie zostanie ulokowany w historii, moźe przynieřć społeczną zmianę”¹ (Rasmussen, 1996, s. 11).

Dořwiadczenia członków szkoły frankfurckiej z okresu działalnořci emigracyjnej rozwiały ich nadzieje pokładane w tej wczesnej wersji teorii krytycznej. Zaraz po dořciui Hitlera do wladzy Instytut Badań Społecznych we Frankfurcie został zamknięty, a związani z nim intelektualiřci ostatecznie znaleźli schronienie w Stanach Zjednoczonych, gdzie przy Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku otworzono emigracyjną siedzibę Instytutu. Zauwaźmy, że na Europ trawioną poźog wojenną i barbarzyństwem faszyzmu przyszło im patrzeć zza Atlantyku. Wojna i Holocaust drastycznie kontrastowały z tym, czego bezpořrednimi Őwiadcami byli frankfurtczycy w Ameryce – z nieustannym festiwalem rozkwitającej wlařnie wtedy popkultury. Siła przemysłu kulturowego, którego zaawansowaną form zaobserwowali wlařnie tam, utwierdziła ich tylko w przekonaniu o głębokim zniewoleniu ówczesnego społeczeństwa i oddalającej si perspektywie jego emancypacji. To przekonanie połoźyło się cieniem na uprawianej przez członków szkoły teorii – „moźliwořć

1 Jeźeli nie podano inaczej, przekłd fragmentów z języka angielskiego i niemieckiego – R.C.

radikalnej zmiany społecznej została zmieciona przez dwa ciosy: obozy koncentracyjne i telewizję dla mas” (Craib, 1992, s. 209).

To podczas pobytu w Ameryce Theodor W. Adorno razem z Maxem Horkheimerem rozpoczęli prace nad głośną i wpływową rozprawą *Dialektyką oświecenia* (Horkheimer, Adorno, 1994), która po raz pierwszy ukazała się drukiem już po wojnie. Jest to bodaj najgłośniejsza i najważniejsza książka powstała w kręgu szkoły frankfurckiej, znana szerszemu gronu niż tylko specjalistom. W latach sześćdziesiątych XX wieku urosła do rangi biblii rodzącego się ówczesnie ruchu kontrkulturowego (Siemek, 1994, s. 284). Zachodnia cywilizacja i dominujący model racjonalności zostały przez Adorna i Horkheimera ukazane jako efekt tytułowej dialektyki. Pod pojęciem oświecenia autorzy rozumieli wszelką racjonalną i sensotwórczą aktywność, zmierzającą do wyzwolenia człowieka z okowów mitu i zależności od nierozpoznanych sił natury. Mocą własnej dialektyki demitologizacja wytworzyła jednak nowe mitologie, a wyzwolenie przyniosło nowe formy zniewolenia (Siemek, 2002, s. 285). *Dialektykę oświecenia* można czytać jak krytykę tak zwanego rozumu instrumentalnego, czyli rozumu o spłaszczonej – w pewnym sensie – perspektywie, która ogranicza się jedynie do łańcucha środków i celów. Taki rozum zna odpowiedź na pytanie, jak coś zrobić, ale w jego horyzoncie nie mieszczą się odpowiedzi na pytania „po co?” ani „dlaczego?”. Taki rozum działa jedynie w trybie inteligencji operacyjnej, technicznej. Dla frankfurczyków rozum instrumentalny to tak naprawdę półrozum albo rozum okaleczony (Adorno, 1990, s. 50) – okaleczony, pozbawiony perspektywy sensu i wartości, skrajnie pragmatyczny. Wedle racjonalności instrumentalnej ludzie, tak jak każdy przedmiot, traktowani są jak zasoby i narzędzia. Świat, w którym rządzi rozum instrumentalny, to świat, w którym człowiek nie ma niczego dla siebie, bo wszystko służy czemuś innemu; nic nie jest wartościowe samo przez się, a jedynie o tyle tylko, o ile może być do czegoś wykorzystane, potraktowane instrumentalnie. Taki pragmatyczny instrumentalizm miał doprowadzić do dehumanizacji świata. To rozpoznanie dało frankfurczykom podstawę do postawienia negatywnych diagnoz zachodniej cywilizacji i kultury. Do opisu powojennej konfiguracji społecznej członkowie tej szkoły używali terminu „świat administrowany”, którego charakterystyczną cechą była kontrola wszystkich sfer życia – nauki, moralności, kultury i sztuki (cechę tę tak zwana liberalna demokracja dzieli z faszyzmem i stalinowskim komunizmem). Totalitaryzm miał być wpisany w figurę oświecenia (Czekaj, 2013, s. 28–32).

Przytoczone socjologiczno-filozoficzne diagnozy zaważyły na treści doktryny estetycznej Adorna. Uważam, że w interpretacji jego tekstów z dziedziny filozofii sztuki kluczową rolę odgrywa jeszcze jeden motyw. Chodzi mianowicie o tak zwane myślenie

tożsamościowe, któremu poświęcił swoją *Dialektykę negatywną* (Adorno, 1986). Otóż zachodnia racjonalność przeforsowała przeświadczenie o tożsamości wszelkiego przedmiotu samego z sobą. Innymi słowy, myślimy o rzeczach, że są tylko tym, czym są, i niczym więcej – czyli są z sobą tożsame. Wedle Adorna jednak owa tożsamość nie przynależy im samym, a jest niejako narzucana w trybie myślenia pojęciowego. To, co usiłujemy ująć myślą, zostaje zastąpione treścią pojęć, a te są negatywne w tym sensie, że nie ma w nich tego, do czego się odnoszą. Proces poznania w opinii Adorna „obciążony jest subiektywną nadwyżką myślenia, którą wnosi podmiot poznania poprzez własne, zawsze niewspółmierne w stosunku do treści struktury pojęciowe” (Wawrzynowicz, 2001, s. 32). Natomiast od filozofii Adorno oczekiwali, że będzie ona przekraczała pojęciowe zasięgi w drodze do istoty rzeczy. Oczywiście to stanowisko opiera się na założeniu, że poza granicami dyskursywności istnieje jakaś niedyskursywna reszta i jest ona na tyle cenna, że należy podjąć wysiłek, aby do niej dotrzeć. To kolejny punkt, w którym filozofia Adorna spotyka się z jego diagnozami socjologicznymi. Myślenie tożsamościowe jest bowiem instrumentem administrowanego świata. Identyfikować to lokalizować, etykietować, oznaczać, porządkować, a ostatecznie kontrolować.

Jedynie sztuka może być, zdaniem Adorna, orężem walki z tym, co filozof nazywał myśleniem tożsamościowym, racjonalnością instrumentalną, światem administrowanym. W piśmiennictwie Adorna sztuka urasta do rangi ostatniego bastionu oporu przeciwko tym mechanizmom, które rządzą rzeczywistością społeczną i doprowadziły świat do katastrofy; Holocaust był tylko jednym z jej najbardziej spektakularnych przejawów. Adorno należy przy tym do tej generacji myślicieli, którzy pozostawali pod przemożnym wpływem doświadczenia, jakie historia zafundowała żyjącym wówczas ludziom. Było ono druzgoczące i stanowiło coś więcej niż tylko kontekst uprawiania jakiegokolwiek teorii. W myśli Adorna wyraźnie przełożyło się to na filozofię, a także na motywy, jakie legły u podstaw jego teorii estetycznej i ostatecznie zdecydowały o jej treści. Widać to w jednej z bodaj najsłynniejszych fraz Adorna, w której mowa o pisaniu poezji po Holocauście:

Pisać poezję po Auschwitz jest barbarzyństwem [...], pisanie poezji stało się dziś niemożliwe (Adorno, 1983, s. 34).

Wielu autorów wskazuje, że „poezja” w tym cytacie to synonim wszelkiej sztuki. Zdanie to nie oznacza jednak, że artystyczna wypowiedź nie jest możliwa. W kontekście całościowo ujętej estetyki Adorna można tę frazę odczytywać jako zakaz obcowania ze sztuką w trybie zmysłowej kontemplacji (Czekaj, 2013, s. 84). Wydaje

się, że tę samą myśl wypowiedział Bertold Brecht w wierszu *An die Nachgeborenen* [Dla urodzonych później]: „Cóż to za czasy, w których/ rozmowa o drzewach to niemal przestępstwo/ bowiem jest przemilczeniem tylu zbrodni!” (Brecht, 1939). Obaj autorzy czynią estetyczną satysfakcję moralnie podejrzaną w obliczu nieszczęścia i krzywd, jakich ludzkość nie tylko doznała, ale jakich stale jest ofiarą w warunkach administrowanego świata. Odmawiają prawa do zmysłowego piękna, ale bynajmniej nie do sztuki, o ile tylko nie będzie ona doświadczana w trybie rozrywki. W eseju *Czy sztuka jest zabawą?* Adorno udzielił jednoznacznej odpowiedzi na tytułowe pytanie: sztuka zabawą nie jest, bo dłużej już być nie może. Jako rozrywka staje się narzędziem przemysłu kulturowego, w którego obiegu odgrywa rolę fasady skrywającej trudną do zaakceptowania prawdę o rzeczywistości społecznej, pełni też funkcje anestezjologiczne. Tak jak dla Marksa religia była narkotykiem dla mas, tak dla Adorna przemysł kulturowy i serwowana w jego ramach rozrywka miały pacyfikować społeczne nastroje (Adorno, 1990, s. 287–294). Autor *Dialektyki negatywnej* zdawał sobie przy tym doskonale sprawę, że w warunkach zaawansowanego kapitalizmu nie ma takiej formy sztuki, którą dałoby się uchronić przed wchłonięciem w obieg przemysłu kulturowego. Czy zatem sztuka może stawiać opór wobec wszechwładzy rozumu instrumentalnego, przymusu tożsamości i wszystkich negatywnych mechanizmów wynikających z dialektyki oświecenia, które sprawiają, że żyjemy w administrowanym świecie, a jakiś nowy Holocaust jest ciągle możliwy? Innymi słowy: czy może pełnić funkcje krytyczne i na czym właściwie zasadza się emancypacyjny potencjał sztuki?

Korpus pism estetycznych, jakie pozostawił po sobie Adorno, jest imponujący. Składa się głównie z pism krytyczno-teoretycznych dotyczących muzyki i esejów o literaturze. W tekstach tych konkretne utwory poddane zostały analizie i interpretacji. Nawet jeśli Adorno wydobywał z nich znaczenia lokujące się poza pierwszoplanową treścią, to przecież wyrażał je w języku pojęć. Tym samym ściągał na siebie, przynajmniej po części, te zarzuty, które sam sformułował w *Dialektyce negatywnej*. Interpretując, zawsze przecież lokalizujemy i identyfikujemy pewne znaczenia, a tym samym nadajemy im pozór tożsamości. Unieruchamiamy wtedy zawartość sztuki w negatywności pojęć. W ten sposób utwór kosztnieje i zostaje uprzedmiotowiony – staje się rzeczą pośród innych rzeczy wydanych na łup przemysłu kulturowego.

Dopiero w liczącej blisko 700 stron wydanej pośmiertnie *Teorii estetycznej*, uchodzącej za Adornowski estetyczny testament, otwiera się perspektywa dla sztuki wolnej od przymusu tożsamości (Adorno, 1994). Sztuka, jak możemy przeczytać w tym dziele, nabiera emancypacyjnego rysu dopiero w ujęciu właściwej teorii, tj. spełniającej kryterium krytyczności. Taka teoria

nie może ograniczać się do opisu, ten bowiem nie przekracza fa-
sady faktyczności i przez to jest reakcyjny. Teoretyk krytyczny
ma działać ze świadomością i z intencją współtworzenia swojego
przedmiotu, a ta intencja ma być zorientowana na wyekspono-
wanie tych aspektów dzieła sztuki, które można zinterpretować
społecznie. Estetyka krytyczna ma odsłonić w dziele sztuki to,
co w tradycyjnym ujęciu pozostawało niewidoczne – ma ukazać,
że sztuka stanowi antytezę rzeczywistości zewnętrznej (Czekaj,
2013, s. 16).

Teorię estetyczną można czytać jak książkę o rysowaniu na nowo
horyzontu tego, co estetyczne, bez którego zerwanie z nawy-
kami tradycyjnej estetyki, traktującej dzieła sztuki jak automaty
do dostarczania estetycznej satysfakcji, byłoby niemożliwe.

Jeśli sztukę traktuje się czysto estetycznie, to jest to trak-
towanie niewłaściwe z punktu widzenia estetyki (Adorno,
1994, s. 13).

Czytelnikowi nastrojonemu analitycznie zdanie to może wydawać
się dość irytujące z powodu zawartej w nim ekwiwokacji. Umiesz-
czone jednak w kontekście *Teorii estetycznej* może być odczytane
następująco: traktować czysto estetycznie to koncentrować się
zaledwie na zmysłowych walorach, a to niewłaściwe z punktu wi-
dzenia estetyki, ale tylko takiej, która powinna się orientować ku
czemuś innemu (Czekaj, 2013, s. 126).

Właściwy kierunek określonej tutaj normatywnie estetyki wy-
znaczony został we fragmentach *Teorii estetycznej* poświęconych
zagadnieniom źródeł sztuki (Adorno, 1994, s. 589–601). Autor
przywołuje tam najstarsze znane przykłady prehistorycznego
malarstwa jaskiniowego i paleolitycznej rzeźby. Zwraca uwagę na
te ich aspekty, które współczesnemu widzowi mogą się jawić jako
niedoskonałości wynikające z braku perspektywy czy też wręcz
manualnej nieporadności ówczesnych twórców. Stara się dowieść
jednak, że owe rzekome uchybienia są zamierzonymi elemen-
tami stylizacyjnymi i wyrazem usiłowania wykroczenia poza
to, co dane w codziennym doświadczeniu. Jeśli zasadnie możemy
prehistoryczne wytwory rąk ludzkich nazwać sztuką, to jest ona
realizacją potrzeby bycia wolnym od funkcjonujących i obowiąz-
ujących struktur zarówno percepcyjnych, jak i społecznych. Adorno
powołuje się tu na powinowactwo pierwotnej sztuki z prakty-
kami magicznymi. Twierdzi, że u podstaw wszelkiej aktywności
artystycznej leży coś, co sam nazywa „zachowaniem mimetycz-
nym”. Przy czym *mimesis* nie oznacza tutaj kopiowania zewnętrz-
nej rzeczywistości, a jest dyspozycją zupełnie innego rodzaju.
W *Teorii estetycznej* „zachowanie mimetyczne” występuje jako sy-
nonim „zachowania estetycznego” i Adorno używał tych określeń
wymiennie. O zachowaniu estetycznym pisał następująco:

Zachowanie estetyczne jest zdolnością do dostrzegania w rzeczach czegoś więcej, niż one stanowią [...]. To, co w zachowaniu estetycznym wydziera się ku światłu, wyrывa z zakłętego kręgu [...]. Zachowanie estetyczne jest nieosłabioną korektywą urzeczowionej świadomości, która niekiedy napusza się, udając totalność. [...] należałoby zachowanie estetyczne definiować jako zdolność do reagowania na coś dreszczem [...]. Świadomość bez dreszczu grozy jest świadomością urzeczowioną. Ten dreszcz [...] powstaje pod dotknięciem tego, co inne (Adorno, 1994, s. 598–601).

Znamienne jest to, że autentyczne doświadczenie estetyczne Adorno określił greckim terminem *apparition*, oznaczającym coś ulotnego, nieokreślonego, niedyskursywnego. Sam wyjaśnia to pojęcie obrazowo – porównuje do wybuchu fajerwerków, które rozbłyskują nagle i zaraz gasną, nie dając się pochwycić (Adorno, 1994, s. 149–150). Rozbłyskujące w dziele *apparition* ujawnia coś pojęciowo nieuchwytnego, a tym samym niezlokalizowanego i dzięki temu wolnego od podległości pragmatycznej zasadzie wymiany.

Wiąże się ono [*apparition* – R.C.] z tworzeniem się szczególności, reprezentuje to, co niepoddające się subsumpcji, stanowiąc wyzwanie dla dominującej zasady realności, zasady niezamienialności. To, co się przejawia, nie jest zamienialne [...], nie jest pustą ogólnością [...]. W świecie, gdzie wszystko jest dla czegoś innego [...], sztuka daje obrazy [...] wolne od schematów narzucanej identyfikacji (Adorno, 1994, s. 153).

W tym ulotnym momencie dzieła sztuki Adorno widział rebelię przeciwko mechanizmom administrowanego świata. Czyniąc *apparition* warunkiem *sine qua non* sztuki autentycznej, nie przez przypadek pozbawił ją dyskursywnej treści:

Dzisiaj palącą przyczyną społecznej nieskuteczności dzieł sztuki, które nie idą na ustępstwa wobec prymitywnej propagandy, jest to, że one, by stawić opór wszechwładnemu systemowi komunikacji, muszą rezygnować z tych środków komunikowania, które mogłyby je zbliżać do ludzi. Praktyczne oddziaływanie sztuki polega wszakże na trudno uchwytnej przemianie świadomości, a nie na uroczystej gadaninie. [...] sztuka jest praktyką jako kształtowanie świadomości; ale staje się nim jedynie wtedy, gdy niczego nie wmawia (Adorno, 1994, s. 441).

To między innymi dlatego uznanie Adorna wzbudzała twórczość Arnolda Schönberga czy Samuela Becketta; w atonalności kompozycji Schönberga filozof widział zerwanie z komunikacyjnym językiem muzyki, a w tekstach Becketta – zerwanie z komunikacyjnymi formami narracyjnej prozy. Oczywiście taka sztuka jest pozbawiona możliwości prowadzenia dialogu na konkretne tematy. Chroni to sztukę przed grzechem dydaktyzmu, ale jednocześnie uniemożliwia wyrażenie jakiegokolwiek pozytywnego programu. Ten jednak nie wydaje się konieczny. Sztuka kształtuje świadomość poprzez swój antytetyczny stosunek do rzeczywistości zewnętrznej, ale nie zawiera się on w wypowiedzianych komunikatach czy zajmowanych stanowiskach. Sztuka wystawia świat, ale jest to inny świat:

Nie ma niczego w sztuce [...], co by nie pochodziło ze świata; niczego też, co by pozostało niezmienione. [...] kategorie estetyczne należy określać w tej samej mierze poprzez ich odniesienie do świata, co i przez wyrzeczenie się go (Adorno, 1994, s. 253).

Owo wyrzeczenie się świata dokonuje się w drodze modyfikacji bądź zawieszenia tego, co funkcjonujące i funkcjonalne w rzeczywistości zewnętrznej. Na przykład czas, który w rzeczywistości empirycznej biegnie liniowo i nieubłagane wyznacza porządek zdarzeń, w sztuce może ulegać dowolnym modyfikacjom. W świecie realnym czas, przestrzeń i przyczynowość występują jako coś nieuchronnego i nieodwoływalnego. Organizują życie i w tym sensie są formami panowania. Oddane we władanie specyficznej logice sztuki tracą swój apodyktyczny charakter i przestają być tym, czym były w świecie zewnętrznym. Dzieła sztuki są obrazami świata powtórzonego, ale zawsze w jakiś sposób przetworzonego, i to w tym przejawia się ich negatywna tendencja wobec tego, czego są powtórzeniem (Czekaj, 2013, s. 140).

Kompetencja do wirtualnej modyfikacji praw i reguł rządzących światem zewnętrznym otwiera przed sztuką przestrzeń dla jej autonomii. Tymczasem niezależnie od swoich form sztuka podlega przecież determinantom zewnętrznym. Chociażby w tym sensie, że należy do rzeczywistości, w której wszelkie relacje określane są według zasad ekonomii zysku – sztuka jest produkowana, dystrybuowana i konsumowana tak jak każdy inny towar. Z historii wiemy, jak łatwo sztuka – ideał sztuki czyściej, *art pour l'art* – ulega fetyszyzacji. Sztuka jest autonomiczna nie w swojej urzeczowionej postaci, a w zawartości. Dzieło sztuki tworzy pozór enklawy wolnej od reguł i zasad, jakie rządzą realnym światem. Dzięki temu może zachować pewnego rodzaju czystość – dzieło sztuki w swojej konstytucji i treści pozostaje niezależne od tego, co poza nim:

Im bardziej [sztuka – R.C.] własną spójnością przypomina budowlę logiczną, tym wyraźniej różnica między tą logicznością i tą, która panuje na zewnątrz, staje się jej parodią; im dzieło jest rozumniejsze w swej konstytucji formalnej, tym jest bardziej niedorzeczne według miary rozumu w rzeczywistości. Jego niedorzeczność jest jednak po trosze sądem nad ową rzeczywistością; nad tym, że stawszy się w praktyce społecznej celem dla siebie samej, przekształca się w coś irracjonalnego (Adorno, 1994, s. 218).

Jest to jedna z tez, na której Adorno ufundował krytyczną funkcję sztuki. W ambiwalencji między zależnością i niezależnością, heteronomią i autonomią widział pęknięte ogniwo racjonalności instrumentalnej. Oto bowiem okazuje się, że w świecie, w którym wszystko jest dla czegoś, istnieje coś, co jest samo dla siebie. W warunkach panowania racjonalności instrumentalnej dzieło sztuki jest niczym wyspa irracjonalności na oceanie zrjonalizowanego świata (Czekaj, 2013, s. 161).

Stendhalowską *promesse du bonheur* – obietnicę szczęścia, jaką niesie z sobą piękno – w *Teorii estetycznej* niesie sztuka. Obietnicę tę sztuka łamie jednak w tym samym momencie, w którym ją składa. Wystawia inny świat, ale nie ma przecież mocy, aby go do rzeczywistości przywołać. Stefan Morawski zauważył, że w koncepcji Adorna sztuka jedynie otwiera horyzont nowego świata, ale nie ma nawet wizji, czym można by go wypełnić (Morawski, 1992, s. 98). Z całą pewnością mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju eschatologią estetyczną, a zawarty w niej projekt emancypacyjny ma charakter zdecydowanie utopijny. Obarczony jest jednak zasadniczą negatywnością – nie podaje żadnych warunków swojej możliwości. Dzięki Adornowi możemy co najwyżej zyskać wiedzę, od czego sztuka może nas wyzwolić, ale nie dowiemy się, ku czemu ma nas prowadzić. Z jego teorii wyłania się obraz sztuki, która od rzeczywistości raczej ucieka, niż chce się z nią mocować. Ambicje teorii krytycznej Adorna do zmieniania świata kończą się na estetycznym geście protestu, który niejako programowo pozbawiony jest sprawczości.

Ponieważ [...] dla sztuki jej utopia, to, co jeszcze nie istnieje, znajduje się za czarną zasłoną, pozostaje ona na wskroś przez wszelkie zapośredniczenie przypomnieniem, przypomnieniem tego, co możliwe, przeciwko temu, co rzeczywiste i co owo możliwe wypiera, czymś w rodzaju imaginyjnej rekompensaty katastrofy historii powszechnej, wolnością, która pod działaniem zaklętej siły konieczności nie nastąpiła i o której nie wiadomo na pewno, czy nastąpi (Adorno, 1994, s. 248).

Wedle Adornowskiej teorii nie możemy zatem spodziewać się po sztuce skuteczności w wyzwaniu nas od podległości temu, przez co jesteśmy eksploatowani. Autorytet sztuki zasadza się tylko – i aż – na tym, że prowokuje ona do refleksji. Wystawiając inny świat, co najmniej sugeruje, że to, co inne, być może jest możliwe, ale sprawdzenia, czy możliwe zaistnieje, nie dokonuje już sztuka, a ten, na którego ona oddziałuje.

Bibliografia

- Adorno Theodor W., 1920: *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*. „Die neue Schaubühne”, Nr. 2, s. 233–236.
- Adorno Theodor W., 1983: *Prism*. Trans. from the German by Samuel and Shierry Weber. MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Adorno Theodor W., 1986: *Dialektyka negatywna*. Przeł. [z niem.] i wstępem poprzedziła Krystyna Krzemieniowa, przy współpr. Sława Krzemienia-Ojaka. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1990: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. [z niem.] Krystyna Krzemień-Ojak. Wybrał i opatrzył wstępem Karol Sauerland. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1994: *Teoria estetyczna*. Przeł. [z niem.] Krystyna Krzemieniowa. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Brecht Bertolt, 1939: *An die Nachgeborenen*. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-nachgeborenen-740> [dostęp: 6.01.2022].
- Craib Ian, 1992: *Modern Social Theory: From Parsons to Habermas*. St. Martin's Press, New York.
- Czekaj Rafał, 2013: *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*. Universitas, Kraków.
- Heller Agnes, 2002: *The Frankfurt School. W: Rethinking the Frankfurt School: Alternative Legacies of Cultural Critique*. Eds. Jeffrey T. Nealon, Caren Irr. State University of New York Press, New York, s. 207–221.
- Horkheimer Max, 1987: *Teoria krytyczna a tradycyjna*. Tłum. [z niem.] Jerzy Łoziński. W: *Szkoła frankfurcka*. T. 2. Cz. 1. Wybór Jerzy Łoziński. Tłum. Jerzy Łoziński et al. Kolegium Otryckie, Warszawa, s. 137–172.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., 1994: *Dialektyka oświecenia*. Przeł. [z niem.] Małgorzata Łukasiewicz. Przekł. przejrzał i postowiem opatrzył Marek J. Siemek. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.
- Kołakowski Leszek, 2001: *Główne nurty marksizmu*. Cz. 3: Rozkład. Zysk i S-ka, Poznań.
- Morawski Stefan, 1992: *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*. Wiedza o Kulturze, Wrocław.
- Rasmussen David M., 1996: *Critical Theory and Philosophy. W: The Handbook of Critical Theory*. Ed. David M. Rasmussen. John Wiley & Sons, Oxford, s. 11–38.

- Siemek Marek, 1994: *Posłowie do wydania polskiego*. W: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektyka oświecenia*. Przeł. [z niem.] Małgorzata Łukasiewicz. Przekł. przejrzał i posłowiem opatrzył Marek J. Siemek. Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa, s. 283–298.
- Siemek Marek, 2002: *Rozum, wolność, intersubiektywność*. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Szahaj Andrzej, 2008: *Teoria krytyczna szkoły frankfurckiej. Wprowadzenie*. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Wawrzynowicz Andrzej, 2001: *Hegel i Adorno – opozycja dwóch koncepcji myślenia dialektycznego i dwóch wykładni racjonalności*. Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań.