

Jakub Momro

Metafory niemożliwości. „Przepisywanie” według Adorna

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 5, 81-92

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Momro*

Uniwersytet Jagielloński

METAFORY NIEMOŻLIWOŚCI. „PRZEPISYWANIE” WEDŁUG ADORNA

Mówię o związku krytyki i modernizmu, bo choć para wydaje się w sposób oczywisty nierozdzielna, jest – jak sądzę – zbyt pośpiesznie odsuwana w dyskursie humanistycznym na bezpieczną odległość słownikowego hasła. Sprawa z pozoru oczywista, a przecież nieświadomiona. Dotyczy ona bowiem wyjścia poza wąskie pasmo pisania krytycznego i potraktowania krytyki – jak twierdzi George Poulet – jako „literatury drugiego stopnia”¹. I dlatego też spieszę z wytłumaczeniem, że nie idzie mi w tym miejscu o ścisłe rozumienie krytyki, ale raczej o projekt (fantazmat, przecież w konsekwencji obydwu pojęć są tożsame) krytyki rozumianej jako lektura: uważna i dociekliwa oraz używanej jako interpretacja: odważna, bezkompromisowa i ugruntowana w argumentach.

Zwracam się ku obu tym płaszczyznom myślenia o krytyce – szeroko jako (po pierwsze) konstytutywnym elemencie formacji modernistycznej oraz – symetrycznie (po drugie zatem), w związku z traktowaniem nowoczesności jako formy krytyki. Przy czym nie interesuje mnie generalne, przekrojowe czy też typologiczne ujęcie tematu. Chodziłoby raczej o wskazanie kilku istotnych figur dyskursu, zakreślających przestrzeń szczególnie intensywnego i radykalnego spojrzenia krytycznego, a co za tym idzie przyjrzenie się pracy dyskursu, rozmieszczeniom i przemieszczeniom tych figur. Z tych właśnie powodów teoretyczna oraz estetyczna myśl Adorna o sztuce jest niezwykle interesująca i domaga się odczytania nieco przynajmniej innego niż dobrze ugruntowanej w tradycji interpretacji socjologicznej i społeczno-krytycznej. Gdybym zatem pokusił się o sformułowanie własnego stanowiska, z jakiego przyglądam się refleksji autora *Dialektyki negatywnej*, to wypadłoby rzec, że jest to spojrzenie skierowane w stronę pewnej wersji estetyki immanentnej, lecz równocześnie takie, które stara się nie pominąć leżących u zarania projektu Adornowskiego, świadomie problematyzowanych antynomii. Sprzeczności te stanowią – rzecz jasna – zamachowe koło dialektycznej maszyny, lecz jednocześnie (bądź też: właśnie dzięki temu) pozwalają dostrzec nieoswojony charakter doświadczenia estetycznego, czyli takiego, które bez-

* Autor jest laureatem konkursu o stypendium krajowe dla młodych naukowców Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w roku 2005/2006.

¹ G. Poulet, *Préface dans*, J.-P. Richard, *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert*. Paris 1954, s. 11.

ustannie podważa epistemologiczne moce dostępnych nam języków opisu. Jednakże pracę negacji w tym procesie krytycznym należy traktować jako wynik zderzenia odbiorcy-komentatora z efektem dzieła, stawiającego interpretacyjny opór. Dzieło jako przeszkoda nie tyle osłabia ruch negacji, co nakazuje interpretatorowi mówić niejako na krańcach języka, który – znów i z konieczności – ugrzęznąć musi w koleinach powtórzeń i przynosi w konsekwencji ciężącą nudę „tego samego”. U Adorna jedynym spełnieniem może być wyłącznie raz za razem konfrontowanie podmiotu z enigmatycznym milczeniem przedmiotu doświadczenia estetycznego. Ów trud uświadamiania nie byłby już czystą negacją, lecz nie stanowiłby jeszcze gestu bezkonfliktowej afirmacji, bezpośredniej i pełnej obecności sensu. Obcowanie z dziełem to podejmowanie wysiłku *wychodzenia* z niemożliwości nazwania, krytycznego określenia relacji pomiędzy nim a podmiotem. Rzecz jasna jedynym dostępnym wyjściem jest mnożenie imion tej niemożliwości. Mówiąc innymi słowy: chodzi o określanie sytuacji czytelnika wobec dzieła coraz to innymi językami, przy świadomości ograniczenia każdego z dostępnych sposobów komentarza.

Magazyn języka

W podejściu Adorna interesują mnie nie tyle jego generalne przeświadczenia na temat miejsca estetyki wobec innych dziedzin humanistycznych, ile sugestie zaszyfrowane w – mniej lub bardziej udanych – metaforach odnoszących się do reguły pisania w ogóle. Pierwsza z nich, która stała się pomysłem na śródtytuł, pochodzi z dzieła *Minima moralia*. W kompilacji fragmentów zatytułowanych *Z drugiej strony zwierciadła* Adorno jedynie z pozoru proponuje zaledwie pogłębioną refleksję nad techniką pisarstwa. Tymczasem jego zbiór fragmentów z tej części należałoby rozpatrywać raczej w porządku badania warunków możliwości, w jakich może pojawić się naprawdę osobisty charakter pisania. Pisanie oznacza tutaj bowiem przeszukiwanie magazynu języka w celu odnalezienia słów, z których można stworzyć prywatny słownik. Rzecz jasna taka skrajna wersja idiomatyczności nie jest w przypadku autora *Teorii estetycznej* możliwa. Otwarcie na to, co nieznanne, co mieści się w mitycznym oraz arbitralnym wnętrzu składu języka towarzyszy jednocześnie jego zamknięcie. Przywłaszczony przez podmiot język odplaca autorowi tym samym i z racji swej systemowej natury wydziedzicza go z możliwości wypowiedzenia się naprawdę indywidualnym głosem. Ów u zarania nierozwiązywalny spłot prywatności (konstruowania absolutnie własnego języka) i tego, co publiczne (powszechności i konwencjonalności systemu oznaczania) filozof ujmuje w niepokojącym pięknie metafory domostwa. Żeby uzmysłowić sobie radykalność myślenia Adorna, wystarczy spojrzeć na zdanie otwierające i zamykające (bądź otwierające na powrót w negatywności dialektycznego zniesienia) ów fragment.

Pisarz urządza się wygodnie w swoim tekście².

² T. W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przekład i przypisy M. Łukasiewicz, posłowie M. J. Siemek. Kraków 1999, s. 98.

oraz

Żądanie, by uodpornić się na współczucie dla samego siebie, zawiera w sobie techniczny wymóg, by pilnie zważać na osłabienia napięcia myśli i eliminować wszystko, co tworzy martwy osad pracy, co jest jałowym biegiem, co może w jakiejś wcześniejszej fazie słownym impetem podgrzewało atmosferę i rosło w niej, teraz jednak zwietrzało i zwiędło. Na koniec pisarzowi nie jest dane mieszkać nawet w pisaniu³.

Chodzi w tym miejscu o szczególnego rodzaju dialektykę udomowienia i wydziedziczenia, którą Adorno przebiegle oswaja we własnym passusie, i którą to dialektyką rządzi się sam ten fragment jako przykład wszystkich innych składających się na książkę. Pisanie (a szczególnie – jak ja to widzę – działalność krytyczna) jest z konieczności nieustannym i bezskutecznym usiłowaniem wywikłania się z antynomii bezpiecznej przestrzeni tych samych znaków i stałych sensów, które – rzecz oczywista – dekretuje każdorazowo konkretny dyskurs interpretacyjny. Takie rozumienie jest bliskie pojęciu *écriture*, działającej pozytywnie poprzez swobodny przepływ słów, nieprzewidywalne kontaminacje znaczeń, przełamującej solipsystyczne zapędy podmiotu, lecz również destrukcyjnie, gdyż postępującej jego istotność i zapoznającej jego egzystencjalny wymiar. Wejście i wyjście z tekstu, jakby to określił Roland Barthes⁴, to eponimy swojskości i obcości, bycia w tekście na prawach walki czytelnika o każde skonstruowane znaczenie i każdy obraz oraz koniecznej porażki, jaką jest spodziewana przewaga języka. Pojęcie przewagi nie odnosi się wyłącznie do klasycznego dylematu niewystarczalności dyskursu krytycznego i przyjęcia odpowiedniej strategii wobec komentowanego tekstu, lecz oznacza efekt, jaki język w ostatecznym, lekturowym rozrachunku wywołuje. Przy czym owe opozycje w żadnym razie nie pozwalają skonstruować jakiegoś w miarę stabilnego schematu hermeneutycznego. Ten, który czyta (a więc krytyk w najściślejszym sensie tego słowa) po wędrówce przez świat znaków i emocji nie powraca do siebie samego bogatszy o to, co zdołał sobie przyswoić w trakcie interpretacyjnej przygody. Istnienie i nieistnienie w tekście to dwie modalności tego samego doświadczenia lektury, nieustannie podsycane przez tego, który pisze i tego, który czyta. Pomiedzy tymi dwoma biegunami rozciąga się niezwykle szerokie pasmo tyleż lekturowej, co dojmującej egzystencjalnie nudy, rodzącej się na styku języka, literatury oraz bezowocnej interpretacji. Takim efektem może być jedynie semantycznie „martwy osad”; nic nie znaczące opinie, mało przekonujące, jakby powiedział Harold Bloom, „słabe” odczytania. Ale przecież ten przypisany nowoczesnemu doświadczeniu literatury kryzys jest traktowany jako błogosławieństwo z konieczności. Puste pasma mowy, jałowy bieg języka funkcjonują na równych prawach jak te elementy tekstu i procesu jego odbioru, które sytuują się po stronie pewnej retoryki obecności. Opisywany dialektyczny kliniec odpowiada *par excellence* sytuacji, w jakiej znajduje

³ Ibidem.

⁴ Zob. R. Barthes, *Les sorties du textes. W: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris 1984.

się krytyk. Podobnie jak pisarzowi, i jemu nie jest dane mieszkać w żadnej formie pisania; stoi przed magazynem języka skazany na równoczesną niemożliwość i konieczność wejścia oraz świadomość przyszłej porażki po wyjściu z niego. Obydwie formuły otwarcia i zamknięcia tak procesu czytania, jak i samego tekstu są równie fikcyjne; koniec lektury jest bowiem tak samo hipostatyczny, jak jej początek. Rantkiem w takiej aporetycznej sytuacji pozostaje inwencyjność krytycznego dyskursu, przy zastrzeżeniu, że nie pochłoniąłby tekstu, na którym żeruje. Derridiańska formuła „wynajdywania Innego”⁵ jest tutaj – jak myślę – niezwykle użyteczna. Krytyka stwarza (albo: stworzyć może) szczególnego rodzaju przestrzeń możliwości wchłonięcia tekstu i zarazem ocalenia przygodowości pisania i lektury, wytworzenia na nowo efektu wibrowania niepochwytnych i nieoznaczonych sensów pomiędzy dialektycznymi skrajnościami. Wywołanie tego efektu nie jest w rzeczywistości niczym innym, jak tylko próbą powtórzenia, ze świadomością jednak pełnej niemożliwości jego dokonania. Dlatego powtórzenie idzie tutaj ręka w rękę z wynajdywaniem właśnie, a nie odkrywaniem. Komentator niczego w istocie rzeczy nie odkrywa, ale wytwarza na nowo zapoznane efekty języka pod inną postacią, w odmiennym kontekście, wykrywając uprzednio te miejsca w tekście według idiosynkratycznych przeświadczeń. Opisując to uwikłanie jeszcze inaczej (na poziomie zbliżonym do refleksji historycznoliterackiej), należałoby wskazać z jednej strony na dojmujący imperatyw poszukiwania nowych języków (w przeszłości i synchronicznie), porzucenie utartych kolein myślenia, z drugiej na fundamentalną niemożliwość takiego działania (przedustawna słabość podmiotu wobec językowej struktury, czasowe – a w konsekwencji ontologiczne, gdyż decydujące o „być albo nie być” komentarza – rozsuniecie między intencją a retoryką, towarzyszące czytelnikowi podczas lektury: nie tylko przychodzimy na domniemane spotkanie z tekstem poniewczasie – jak chcą nietscheaniści – lecz również bardzo często za wcześnie). Dialektyka wejścia i wyjścia z tekstu, która w ostatecznym rozrachunku poprzez wydziedziczenie z własnej sygnatury przypomina o pierwotnej klęsce jednostkowego wyrażania, doświadczenia właściwego dla moderny pozostawia niewielki przesmyk na wykonanie znaczącego gestu opuszczenia enigmatycznej przestrzeni pomiędzy podmiotem a sferą języka, która nie należy już w pełni ani do podmiotu, ani do fluktuacji mowy, o której w dwudziestym wieku najdobitniej mówił Michel Foucault⁶.

Metafora pajęczyny

W wykładni Adorna metafora tekstu jako pajęczyny znów dotyczy tak samo jego konstrukcji, jak i tego, jak należy go traktować w lekturowej praktyce.

Przyzwoicie opracowane teksty są jak pajęczyna: gęste, koncentryczne, przejrzyste, spójne i mocne. Wciągają wszystko, co krąży w okolicy. Metafory, które muszą je w przelocie, stają się pożywnym łupem. Materiały same się zlatują. [...] Gdy myśl otworzyła już jakąś komórkę rzeczywistości, powinna bez użycia siły ze

⁵ Zob. J. Derrida, *Psyché: Inventions de l'autre*. Paris 1987.

⁶ Zob. M. Foucault, *Les mots et les choses*. Paris 1966.

strony podmiotu przeniknąć do następnej. Podmiot dowodzi swego odniesienia do przedmiotu, gdy wykrystalizowują się inne przedmioty. W świetle, jakie kieruje na określony przedmiot, zaczynają się iskrzyć inne⁷.

Dwie rzeczy wydają się dla naszego problemu najistotniejsze. Pierwsza odnosi się do implicytnie wyrażonej – by tak rzec – idei regulatywnej, odnoszącej się do problemu budowania tekstu⁸. Albowiem oprócz jasno wyłożonych powierzchownych określeń opisujących jego charakter, widoczna jest zasada skryta w metaforze światła i dalej: gwałtownej przemiany. Na poziomie semantycznej figuracji chodzi przecież o złagodzenie retorycznej migotliwości, zneutralizowanie subwersywnej natury języka, bez końca umykającego konceptualnym przyporządkowaniom. Owo postulowane przez Adorna przejście (z poziomu myśli na plan eksplikacji) powinno się odbywać na prawach niezauważalnego „przeskoku”, markującego tekstualną naturalność dyskursu, swobodę metaforyzacji w służbie wyrażania generalnego filozoficznego pomysłu. Jednakże cytowany fragment z *Minimów* obrazuje raczej nieuniknioną przewagę metafory nad językiem pojęciowym czy, idąc nieco dalej: nieodzowną kontaminację obydwu sfer. W chwili kiedy słowo zostaje wyrażone, zapisane, tekst naprawdę staje się pajęczyną. Czytanie nie jest zatem – jak u Barthesa – wyznaczaniem przestrzeni na piachu przez augura i deszyfrowaniem kodów; działaniem, które nakazuje powrócić do etymologii, będąc w istocie rozplątywaniem delikatnej materii tekstu (*textus*)⁹. Lektura – i w tym miejscu przechodzimy do koncepcji niemieckiego filozofa – nie może naruszyć subtelnej architektury dzieła, mimo gwałtownej ingerencji czytelnika. Ten ostatni zawsze powie o nim zbyt mało albo zbyt dużo. W ten sposób pomimo pozorów jawnie ostentacyjnej obecności (tu przed oczami komentatora), tekst nigdy nie jest obecny naprawdę. Ogląda światło dzienne jedynie wówczas, kiedy pojawia się odsłaniający i osłaniający go komentarz. Ten zaś, jeśli nawet, nigdy nie zostaje ujawniony we właściwym momencie; albo jest symptomem spóźnienia, albo wyrazem daremnego projektowania. Rzecz jasna takie odczytanie metafory dyskredytuje jeszcze inną dialektykę: głębi i powierzchni i nakazuje koncentrować się jedynie na pracy samego języka oraz figuratywnych rezultatach tego działania (dekompozycji, rzekłbym nawet swego rodzaju strukturalnej „dekompresji” metafory, która niepostrzeżenie pod piórem krytyka przeistacza się w metonimię). Być może jest to zatem ścieżka krytycznego pisania w ogólności: od konceptu przez metaforę do swoistego bałwochwalstwa metonimii.

Krytyka: przeciw grze, po stronie lektury

W *Paralipomenach do Teorii estetycznej* Adorno po raz kolejny rozwija koncepcję podstawowej niemożliwości komentowania. Ta interpretacyjna aporia nie kieruje

⁷ T. Adorno, op.cit. s. 97.

⁸ Co, jak wiadomo, jest jednym z naczelnych problemów współczesnych badań literackich. Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Kraków 1996.

⁹ R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. Gołębiowska, M. P. Markowski, wstępem opatrzył M. P. Markowski. Warszawa 1999.

filozofa w stronę „przyjemności tekstu”, ale w ponowną, gruntownie krytyczną refleksję dotyczącą uzasadnienia i granic interpretacji. Bezwyjściowa jest sytuacja samego początku czytania. Nie ma „punktu zero” lektury czy też „punktu wyjścia”, naczelnego „tematu”, dyskurs literatury zawłaszcza dyskurs o literaturze. Z kolei nie sposób sobie wyobrazić literatury jako takiej, czystej literackości w interpretacyjnej próżni. Pajęczyna tekstów, by powrócić do rozważanej wcześniej metafory, rozpoczyna się bowiem na całą płaszczyznę tego, co można wypowiedzieć. Kolejne komentarze – bez złudzenia możliwości czytania od początku do końca, bez spoiwego tekstu centralnego – działają na zasadzie metonimii, bezustannego łączenia, „sklejania”, kompilowania i na odwrót, segmentacji, rozpadu na resztki, których nie odsyła już do jakiegokolwiek wiarygodnej całości. Jednakże jeden mit interpretacyjny (nazwijmy go umownie hermeneutycznym) zostaje zastąpiony innym: mitem niekonsekwencji i transcendowania lekturowych sprzeczności w pustkę negatywnej dialektyki. Czytanie pozostaje więc nie tylko aktem podejrzliwości wobec tekstowej wypowiedzi oraz nieufności w stosunku do dostępnych narzędzi interpretacyjnych, ale także projektuje klęskę odczytania, która ją funduje.

Gdziekolwiek interpretator nie wszedłby w swój tekst, napotyka niezmierną liczbę dezyderatów, które powinien by spełnić, a przy tym nie może uczynić zadość jednemu, by przez to nie ucierpiał drugi; natyka się na niezborność tego, czego dzieła chcą od siebie, a następnie od niego; kompromisy wszakże, będące tego rezultatem, szkodzą rzeczy przez obojętność tego, co nierozstrzygnięte. W pełni adekwatna interpretacja jest chimera. To niepoślednio decyduje o wyższości idealnej lektury nad grą [...] Jeżeli logiczność dzieł jest zawsze również jej wrogiem, to ów absurd dawno obecny w tradycyjnej sztuce, zanim stał się programem, tworzy instancję przeciwną logiczności, próbę oprotestowania jej absolutnej konsekwencji. Pod autentycznymi dziełami nie rozpięto żadnej sieci, która by je chronila od upadku¹⁰.

Idealnej czyli jakiej? Na pewno – co wynika wprost z określenia Adorna – absolutnej, takiej zatem, która jest nie do pomyślenia, gdyż musiałaby pozostać idealnie tożsama z tekstem/dziełem autorskim bądź też homologiczna (a więc strukturalnie paralelna). W tym pierwotnym sensie interpretacja wydaje się także nie do wyobrażenia, funkcjonuje poza dokładnym sposobem logicznego oznaczania. Absolutna tożsamość interpretacji z tekstem komentowanym jest zrównana tutaj z tym, co całkowicie przygodne, idiosynkratyczne. Obydwie skrajności (zupełna jednostkowość oraz całkowite zespolenie) w istocie pozostają nieme na gest interpretacji. Obydwie bowiem nie pozwalają dokonać wyboru, będąc sytuacjami niemożliwymi, upiornie niezmiennymi blokują możliwość czytania, interakcji tekstu i komentatora. Chimeryczna interpretacja nigdy przez nikogo nie zostałaby zrozumiana, ale przede wszystkim w ogóle nie mogłaby się pojawić jako wypowiedź. Dlatego Adorno nie staje po stronie gry, która – w specyficznej tutaj wykładni – skazuje komentującego tylko na poruszanie się pomiędzy tymi skrajnościami, wymusza na nim kombinatoryczne ślizganie się po znakach („objawach”) tekstu, lecz wybiera lekturę, której ideałem jest utrzymanie dynamicznej równowagi pomiędzy nieoswajalną sferą zmy-

¹⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przel. W. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 507.

słową (cielesnym odczuwaniem literatury, osobistym zaangażowaniem czytelnika w komentowany tekst) a przewidywalną przestrzenią niezmysłową (podręcznym zestawem pojęć, słownikiem literaturoznawczym i filozoficznym itd.).

Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, choć na pozór teza wydaje się klarowna: autentyczne dzieło nowoczesne mówi niejako samo przez siebie, jego istotność oraz istotowość może obyć się bez zewnętrznego komentarza. Gdyby przyjąć w całości taką wykładnię, to wówczas myśl z *Teorii estetycznej* jest przedłużeniem ściśle modernistycznego myślenia o autoteliczności sztuki. A przecież Adorno, metaforycznie mówiąc o sieci ochraniającej dzieło przed upadkiem, określa jedynie wewnętrzną i nierozwiązywalną sprzeczność nowoczesnego dzieła, która stanowi najważniejszy element jego definicji. Chodzi – rzecz jasna – po raz kolejny o przedustawną niemożliwość nie tylko logicznego odczytania tekstu, lecz – przede wszystkim przypisania go w trakcie pracy interpretacyjnej po którejś ze stron binarnego układu opozycji, definiujących nowoczesność, a pomiędzy którymi niemiecki filozof nieustannie się przemieszcza.

Tym, co decyduje o określeniu krytyki jako lektury, nie zaś jako gry jest język; kwestia jego nieprzechodności, materialności. Oczywiście Adorno pozostaje tutaj bardzo blisko myśli Waltera Benjamina, trudno natomiast traktować jego refleksje jako zbieżne z postrukturalistyczną dominacją autonomicznego dyskursu. W takim podejściu do języka najwyraźniejszy jest rys dramatycznego rozziwku wewnątrz formacji modernistycznej. Dominacja krytyki, która jest nie tylko oświeceniowym spadkiem intelektualnym, ale raczej funkcjonuje na zasadach najdogodniejszej modalności orzekania, w wykładni autora *Dialektyki negatywnej* w zasadzie jedynie nieustannie pseudonimuje własną aberracyjność. Znów: gdyby jedynie chodziło o samą świadomość klęski wyrażania i przedstawiania, spokojnie można byłoby zapisać tę myśl na poczet liczmanów moderny. Kwestia języka problematyzuje jednak nie tylko zasady komunikacji oraz eksplikacji, lecz również nadaje wiarygodność samemu aktowi pisania, chroni nieoznaczony efekt literatury przed trywialnością i oskarżeniem o irracjonalizm.

Sceptycyzm wobec chętnie podnoszonego zarzutu – powiada Adorno, zwracając uwagę na antropologiczny wymiar poczucia obcości języka – że dany tekst, dane sformułowanie jest „zbyt piękne”. Łękliwy szacunek dla sprawy – albo zgoła dla cierpienia – bywa często tylko racjonalizacją urazy do kogoś, kto nie godzi się z urzędowym kształtem języka, wyczuwając w nim ślad poniżenia, jakie spotyka ludzi. Marzenie o istnieniu bez hańby, marzenie, które trwa w językowej pasji, odkąd zabroniono przedstawiać je jako treść, ma zostać podstępnie zdławione. Otóż pisarzowi nie wolno wdawać się w rozróżnienia między wypowiedzią piękną a rzeczową¹¹.

Przeszkoda, jaką stwarza język nie stanowi jedynie bariery epistemologicznej. Jest raczej odwrotnie. Sfera języka, pomimo faktu jego samoistności oraz nowoczesnej technicyzacji może stać się przestrzenią, w której realne jest skonstruowanie tożsamości tego, który czyta, podmiotu, który próbuje rozwikłać hieroglify języka, traktowanego jako splot przymusu wypowiedzi oraz estetycznej satysfakcji. Taka

¹¹ T. W. Adorno, *Minima Moralia...*, s. 97.

tożsamość jest oczywiście historyczna (podległa działaniu czasu wymazującego sygnaturę lektury), lokalna, pozbawiona nienaruszalnego centrum, uzależniona pozostaje od aktu krytycznej lektury.

I w tym sensie krytyk w nowoczesności, parodiując poprzez powtórzenie we własnym komentarzu gest pisarski, nieuchronnie pozostaje skazany na ścisłe związanie z instytucją, która nie jest niczym innym jak zestawem prowizorycznych, choć gotowych form wypowiedzi i okazji do figuratywnego powielania, stwarzanego przez samą naturę języka. Równocześnie jednak pozostając w pełni świadomy nieredukowalnej porażki wpisanej w taki projekt, jest on krytykiem nowoczesności. Mówiąc inaczej: odkrywa on jedynie fantazmatyczny charakter projektu jako takiego oraz jego nieuniknione zapośredniczenie w kontekście, a więc w instytucji. Lektura zatem musi – mówiąc nieco odmiennym językiem – być efektem „przepracowania” tych skrajnych możliwości. Pożądany efekt to ustalenie własnego głosu pośród głosów innych. Choć efekt ten, rzecz jasna, może być najwyżej momentalny. Z tego też powodu elementy teorii lektury Adorna nie mogą złożyć się w żadną całość. Jego refleksja nad czytaniem (oprócz jasnych uzasadnień emancypacyjnych, socjologicznych) wpisuje się w skrajnie nowoczesny porządek lektury jako zdarzenia.

Styl i radykalne wyobcowanie

Skoro czytanie jest uzasadnione przez własny niepowtarzalny charakter, to o istotności komentarza decyduje kwestia tego, w jaki sposób zostanie on przedstawiony. Pytanie o status komentarza staje się więc w konsekwencji postawieniem kwestii stylu. Wedle Adorna można ją rozważać w dwu perspektywach: szerszej, w której konwencja legitymizuje podmiot i stanowi kwintesencję mowy sztuki oraz węższej, w której styl jest wyłącznie stygmatem degeneracji sztuki, uosabia jedynie nieznośną homogeniczność dzieł i języków artystycznych, jałową aprobatę dla tego, co znane, afirmację, będącą niczym innym jak tylko podtrzymywaniem beznadziejnej iluzji obecności i komunikacyjnego konsensusu. Ale styl można definiować jeszcze inaczej, w nieco bardziej pozytywnym świetle:

W stosunku do poszczególnych dzieł sztuki pojęcie stylu można ewentualnie stosować w znaczeniu sumy jego momentów językowych: dzieło, które nie subsumuje się pod żaden styl, musi mieć swój styl, lub, jak mawiał Berg, swój „ton”. [...] To, że w nominalistycznie zawansowanych dziełach sztuki powraca to, co ogólne, niekiedy konwencjonalne, nie jest żadnym upadkiem w grzech, ale skutkiem ich językowego charakteru: na każdym stopniu i w każdej bezokiennej monadzie wytwarza on pewien słownik¹².

Niemiecki filozof powraca w powyższych rozważaniach do wyznaczenia semantycznego pola właściwego dziełu sztuki i radykalnie odmiennego od pozostałych doświadczeń egzystencjalnych. Nie znajdujemy jednak wyjaśnienia, czym miałyby być owe „momenty językowe” dzieła. Po raz kolejny okazuje się bowiem, iż dialektyczny ruch myśli odsłania wyłącznie semantyczną pustkę. Określając styl jako zjawisko

¹² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, s. 376.

historyczne oraz instytucjonalne, Adorno podkreśla również i drugą jego stronę, odsłaniającą wywrotową naturę języka. W takiej logice owa – jakby powiedział Paul Ricoeur – „nadwyżka znaczenia” rozbija binarny układ tego, co wspólne i tego, co jednostkowe. Dzieło w takim porządku funkcjonuje w przestrzeni „pomiędzy” tymi układami odniesienia; nie wpisuje się całkowicie ani w porządek dyskursu, za którym stoi pewny gwarant sensu (np. instytucja komentarza historycznego), ani nie może sytuować się bez reszty po stronie zupełnej jednostkowości, gdyż wówczas pozostałoby nieme. Tak rozważany efekt enigmatyczności i nieokreśloności, jaki wywołuje dzieło można – rzecz jasna – dobrze wpisać w ramy koncepcji aury Waltera Benjamina bądź też komponować metonimiczny szereg, jak robi to sam Adorno (aura, ton). Wydaje się jednak, że umieszczenie powyższych dychotomii w relacjach dialektyki odrębnego i wspólnego pozwala dostrzec w koncepcji estetycznej coś więcej, a w każdym razie inaczej niż w znanym „frankfurckim” kontekście.

Nieuchwytny językowo „ton” wydaje się intelektualnym wybiegiem autora *Teorii estetycznej*. W przytoczonym powyżej fragmencie chodzi w istocie o coś zupełnie innego. Adorno konstruuje dramatyczną wizję doświadczenia estetycznego. „Językowy charakter” każdorazowo determinuje artystyczny (ale również symetrycznie: interpretacyjny) gest przekroczenia dostępnych sposobów wypowiedzi. Na tym być może polega dialektyka negatywna, odnosząca się do dzieła sztuki: imperatyw poszukiwania nowego jest postponowany przez niemożliwość własnego spełnienia, a nawet wypowiedzenia. Siła jednostkowego i niepowtarzalnego przeżycia nieuchronnie – jeśli w ogóle chce zaistnieć – musi zostać wyrażona w jakiejś gramatyce, „bezokienna monada” pozostaje bowiem taką samą iluzją, jak doskonały słownik. Kwestia stylu byłaby zatem czymś znacznie poważniejszym w konsekwencji dla ogólnej teorii estetycznej niż tylko objawem konwencjonalizacji sztuki i przyczyną kolejnych jeremiad nad upadkiem kultury. Styl traktowany jako językowy rezultat dialektycznej oscylacji „pomiędzy” skrajnościami logiki i doświadczenia umożliwiałby refleksję krytyczną w ogólności.

Taka perspektywa pozwala z nieco większym dystansem przyjrzeć się również podejściu Adorna do referencjalnego aspektu dzieła sztuki. Filozof w wielu miejscach powiada, iż w akcie estetycznego doświadczenia zostaje unieważniona metafizyczna relacja podmiotowo – przedmiotowa, a zatem w zasadzie zostaje wykluczony problem komentarza innego niż głoszący progresywność oraz emancypacyjny ładunek sztuki. Interpretacja staje się wówczas tyleż niemożliwa, co konieczna, ponieważ nienazywalna pustka sensu, fundująca istnienie dzieła stanowi równocześnie zaproszenie do narzucenia tego sensu z zewnątrz za pomocą języka zupełnie odmiennego od mowy dzieła.

Dzieło nie potrafi się wyzwolić estetycznie ze stosunku zaślepienia – pisał Adorno, komentując muzykę Schönberga – w którym tkwi społecznie. Radykalnie wyobcowane absolutne dzieło sztuki odnosi się w swojej ślepotcie tautologicznie tylko do samego siebie. Jego symbolicznym jądrem jest sztuka. W ten sposób staje się wewnętrznie puste¹³.

¹³ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przel. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński. Warszawa 1974, s. 84.

Nowy język byłby kolejną wersją tej samej fascynacji niepokojącą autonomią dzieła, która niweczy marzenia krytyka o wynalezieniu całkiem nowej formy interpretacyjnej. Gdy bowiem owa „tautologiczna ślepotą” dzieła, o której pisał Adorno będzie wprzęgnięta w inny, zewnętrzny wobec niego język, to wówczas dzieło zostanie pozbawione „symbolicznego jądra”, decydującego o jego nieprzechodnim charakterze, trudnym do uchwycenia w pojęciowej sieci. W ten sposób dialektyka negatywna pozwala zobaczyć doświadczenie estetyczne jako następujące po sobie świadome i pełne patosu porażki poznania i wyrażania, ale również jako: wyzwanie zmuszające do mnożenia kolejnych języków.

Mit dzieła nowoczesnego

Tak rozpatrywane stanowisko Adorna nie jest oczywiście zupełnie wyjątkowe. Jego niepowtarzalność nie leży w swoistości problematyki, jaką myśliciel podejmuje, lecz w niezwykłym potraktowaniu związku własnego języka krytycznego z przedmiotem wypowiedzi. Świadomość tego, że nie można już nic powiedzieć i że jednocześnie należy nieustannie o tym, ale także o wszystkim tym, co „pozostałe” (a więc pozornie dobrze znane) mówić, przesuwając punkt ciężkości ze ściśle estetycznego traktowania artefaktu na poziom nierozstrzygalności. Sztuka w pewnej części formacji nowoczesności¹⁴ przestaje być traktowana jako wyraz ideologicznych przeświadczeń¹⁵, lecz daje się ująć jedynie w swoim własnym porządku, który chętnie

¹⁴ Nie chodzi w tym miejscu o zależności periodyzacyjne. Nie sposób bowiem określić tego typu myślenia jako fazy schyłkowej moderny (choć rzecz jasna byłoby to niezwykle kuszące, ale równie upraszczające) i początku postmoderny. Warto przypomnieć wskazówkę Jean-François Lyotarda, mówiącą o tym, iż postmoderny nie da się ująć czasowo, gdyż jest już wpisana w projekt nowoczesności. Tymczasem w powyższych rozważaniach idzie o podkreślenie pewnego wątku refleksji krytycznej, rozbijającej od środka jednostronnie progresywne wyobrażenie o *modernitas* (na biegunie przeciwnym sytuowałaby się postmodernia z nostalgią albo – w bardziej subtelnej formie – z melancholią). Innymi słowy: interesuje mnie ta część nowoczesności, która mieści się po stronie nieobecności, niemożliwości zarówno na płaszczyźnie wyrażania, jak i egzystencji. Sam Adorno diagnozując tę antynomię wewnątrz pojęcia czasowości moderny wskazuje na konieczny emancypacyjny, idiomatyczny, transgresyjny (niwelujący zasadność opozycji wewnątrz – zewnętrznie) charakter moderny. „Moderna – dowodzi w *Teorii estetycznej* – wystąpiła historycznie jako odmienna jakość, jako coś różnego od wzorów, które utraciły moc; dlatego nie jest czysto temporalna; pozwala to zresztą wyjaśnić fakt, że z jednej strony przyjęła rysy inwariantne, które się jej często zarzuca, a z drugiej strony nie można jej unieważnić jako przestarzałej. Krzyżuje się tu czynnik wewnątrzestetyczny ze społecznym. Im bardziej sztuka zmuszana jest do oporu przeciwko uformowanemu przez aparat panowania, zestandaryzowanemu życiu, tym bardziej przypomina chaos: staje się on nieszczęściem, jeśli się o nim zapomina”. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, s. 494.

Zob. J-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 1997. Na ten temat zob. również: T. Adorno, *Między moderną a postmoderną*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1991; J. Habermas, *Splot mitu i oświecenia: Horkheimer i Adorno*. W: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 2000; K. Sauerland, *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorna*. W: *Od Diltheya do Adorna. Szkice z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986.

¹⁵ Być może równie mocno jak działająca po drugiej stronie moderny krytyka ideologiczna.

określiłbym mianem *retoryki niemożliwości*. Stanowi siebie jako przedustawną porażkę, nie tylko epistemologiczną, ale także ontologiczną. Rzecz nie tylko w tym, że zostaje podważona zasadność spójnej i klarownej formy, ale w tym, że nie można już jasno wytyczyć granicy istnienia dzieła. Jak mówił Maurice Blanchot¹⁶, bliski pod tym względem Adorno, interesujące w trakcie procesu czytania pozostaje jedynie to, jak dzieło przechodzi na inne pozycje, jak „rozpuszcza” swoją zawartość w czytelniku i wyznaczanych przez niego kontekstach, wreszcie: w jaki sposób nakazuje komentatorowi modyfikację jego języka na rzecz dzieła; języka absolutnego, który nigdy się nie pojawi. Niemiecki filozof bardzo mocno podkreśla ów mit dzieła autentycznego, czystego, które funkcjonuje w porządku, by tak rzec, przedfilozoficznym, przedliterackim, w semantycznym otoczeniu i paralogicznym rygorze samozaprzeczenia. W takiej wykładni istotniejsze jest zatem nieustanne podsycanie nierzeczywistości tekstu niż jego wierne odczytanie bądź wyrafinowana gra.

Powiedzenie Benjamin, że to, iż dzieło sztuki się przejawia, sprawia wrażenie paradoksu, wcale nie jest tak kryptograficzne, jak się wydaje. W istocie każde dzieło sztuki jest oksymoronem. Jego własna rzeczywistość staje się dla niego nierzeczywista, obojętna na to, czym ono właściwie jest, a mimo to jest jego konieczną przesłanką; nierzeczywiste staje się ono dopiero w rzeczywistości, jako chimera. [...] Rzeczywistość i nierzeczywistość dzieł sztuki nie nakładają się na siebie warstwami, ale w równej mierze przenikają w nich wszystko. Tylko o tyle dzieło sztuki jest rzeczywiste dziełem sztuki, czyni sobie samemu zadość, o ile jest nierzeczywiste, różne od empirii, której częścią przecież nadal pozostaje. Jego nierzeczywistość wszakże – jego zdeterminowanie przez ducha – sięga tylko tak daleko, jak jest ono rzeczywiste; nie się w dziele nie liczy, jeżeli nie pojawia się w swojej zindywidualizowanej postaci¹⁷.

Skoro nie możemy już w dziele i poprzez nie odczytywać znaków świata ani odczuwać prostej przyjemności płynącej z samego faktu lektury, w odwodzie pozostaje jedynie krytyka, która przepisując nieobecność dzieła, staje się swoją własną figurą, pseudonimem koniecznego milczenia i bezradności komentarza¹⁸.

W ten sposób wracam do wyjściowych intuicji, towarzyszących analizie kilku wątków myśli Adorna, a które inaczej – jak sądzę – pozwalają spojrzeć na formułę metakrytyki. W proponowanym wydaniu nie jest ona jedynie wersją opisu praktyk dyskursywnych, rozwinięciem pewnych języków wąsko pojmowanej krytyki literac-

¹⁶ Zob. szczególnie: M. Blanchot, *L'espace littéraire*. Paris 1955 (rozdz. *L'œuvre et communication*).

¹⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, s. 506-507.

¹⁸ Dla porównania: ujęcie Adorna jest o wiele bardziej radykalne niż – podobna w tym względzie – hermeneutyka Nietzschego. Dla autora *Woli mocy* celebrowanie pozoru jest dużo sensowniejsza aniżeli opieranie się na trwałym fundamencie metafizycznej prawdy, który podaje się za to, czym być nie może (czyli „zasadą wszystkich zasad”). Sztuka w starciu z prawdą osiąga przewagę, albowiem nie odnosząc się do trwałego gruntu, lecz podejmując fikcję jako zasadę – paradoksalnie – nie wymusza potwierdzeń zgodności z rygorami ciasno pojętej metafizycznej prawdy i jest – w konsekwencji – o wiele uczciwsza. W myśleniu Adorna nie ma już nadziei Nietzschego, pozostaje wyłącznie negatywna praca rozumu wciśniętego w kleszcze mitu i racjonalności.

kiej, pokazuje raczej warunki możliwości (sc. niemożliwości) komentarza, uwikłanego w podwójną co najmniej antynomiczną zależność: od dzieła, które z jednej strony pozostaje niepodatne na zewnętrzny język i od tego właśnie języka, który o dziele mówi. W takiej perspektywie można traktować też kategorię „przepisywania”. Po pierwsze: należy ją ująć jako jedyną dostępną i wiarygodną strategię dyskursywną, która legitymizuje niemoc jako naczelną właściwość instytucji krytyki w czasach schyłkowej nowoczesności i ponowoczesności. Po drugie: poprzez komentatorską świadomość uprzedniości wobec dzieła bądź niewspółmierności pozwala utrzymywać – na drodze pracy negacji – ładunek krytyczny języka mówiącego o dziele. Wreszcie po trzecie: negacja języka i świadomości krytycznej stanowi tutaj jeden z etapów poszukiwania odpowiedniego rejestru mowy, choć sama – jako taka – jest już efektem krytycznego zmagania. Być może zatem pojęcie „przepisywania” jest innym mianem dialektyki negatywnej, która – jak wiadomo – nie ma końca.

Summary

This text tried to demonstrate the Critical Theory in the other than the sociological and political context. The author attempted to perceive in the philosophical conceptions of Adorno the elements of the theory of lecture and interpretation. There are some crucial notions and metaphors in the theoretical discourse of Adorno on which is obligated to focused: the text as a snare, the problem of invention, the question of style and idiom, the commentary in the prospect of the institution and epistemological theory. However, the main problem in this article is: how construct the critical discourse in the face of the primordial situation of commentator which is the impossibility of real express.