

Małgorzata Szyszkowska

Kategorie prawdy i pozoru w filozofii Theodora Adorna

Sztuka i Filozofia 15, 149-162

1998

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Małgorzata Szyszkowska

KATEGORIE PRAWDY I POZORU W FILOZOFII THEODORA ADORNA

WSTĘP

Nośność filozofii Theodora Adorna, a zwłaszcza jego filozofii sztuki, zasadza się między innymi na umiejętności dokonywania syntezy, w której przybliżył on „obraz” bytu poprzez zwrócenie uwagi na element walki, dialektycznego przenikania się sprzeczności czy nieusuwalności elementu irracjonalnego. Wybierając jedynie dwie spośród kategorii używanych przez T. Adorna, świadomie dokonałam polaryzacji przedstawionej przez filozofa wizji świata (świata, który pomimo tego rozdarcia zachowuje swą jedność). Zwrócenie uwagi na kategorie pozoru i prawdy, kategorie niejasne i wieloznaczne w swojej wymowie, pełniące rolę swego rodzaju parawanu dla innych kategorii, takich jak podnoszona przez K. Krzemieniową kategoria cierpienia, czy przez A. Wellmera – kategoria śmierci¹, uwypukla również dwojaką perspektywę estetyki Adorna, perspektywę epistemologiczną i etyczną, niezbędną do zrozumienia wielu aspektów tej filozofii.

Stosując immanentną analizę tekstów niemieckiego filozofa, postaram się przedstawić istotne elementy jego filozofii właśnie poprzez kategorie prawdy i pozoru. Spróbuję prześledzić wątek dialektycznych sprzeczności, obecnych w rozwoju sztuki, jego antynomiczny charakter oraz uwikłanie sztuki w antagonizmy społeczne. Naszkicuję rozwinięty w *Teorii estetycznej* motyw dialektycznej natury sztuki, która powstaje z napięcia pomiędzy bytem, a nie-bytem, z przywoływania nieznanego; odpowiem jednocześnie na pytania o współczesną wymowę tej teorii oraz skonfrontuję tezy T. Adorna ze sztuką współczesną. Traktując kategorie prawdy i pozoru czysto instrumentalnie, postaram się przedstawić szczególną rolę sztuki w prezentowaniu filozoficznej wizji świata Theodora Adorna,

¹ Por. K. Krzemieniowa, „Wstęp” (do:) T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. XXXII oraz A. Wellmera interpretacja filozofii T. Adorna (w:) J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki*, Lublin 1996, s. 270–271.

wizji rzeczywistości rozdzieranej przez antagonizmy, w której szansą dla podmiotu staje się właśnie świadomość nierozdzielności prawdy i pozoru oraz ekspresja tego stanu rzeczy w sztuce.

DIALEKTYKA PRAWDY I POZORU DETERMINUJĄCA POZNAWALNĄ RZECZYWISTOŚĆ

W *Dialektyce negatywnej* Theodora Adorna krytyce poddanych zostaje wiele pojęć i kryjących się za nimi zjawisk, takich jak: totalność, tożsamość, ujednolicenie, urzeczowienie, zapośredniczenie, a także fałszywa bezpośredniość. Każde z tych pojęć nazywa Adorno w różnych kontekstach pozorem, czyli fałszywą obecnością prawdy. Ciągła obecność obu tych kategorii wskazuje na istotną rolę, jaką odgrywają one w budowaniu „obrazu” rzeczywistości. Prawda i pozór, obecne podskórnie i obleczone w różne nazwy, stanowią główne elementy wizerunku świata, opartego w swojej konstrukcji na dialektyce i wzajemnym wypieraniu. Ich stosunek oddaje po trosze zdanie z ostatniej części *Dialektyki negatywnej*: „Od dawna już nie można twierdzić, że to, co niezmiennie, jest prawdą, a to, co mobilne, przemijające, pozorem”².

Kłęska idei myślowego zapanowania nad światem za pomocą dwuwartościowego systemu pojęć prowadzi do uświadomienia sobie dużo bardziej skomplikowanego obrazu świata, w którym elementy sprzeczne potrzebują siebie nawzajem. Dialektyka prawdy i pozoru jest tym, co pozostaje po chybionej próbie filozoficznej analizy rzeczywistości przeprowadzonej do tej pory przy użyciu podporządkowujących sobie tę rzeczywistość pojęć³. Filozofia Adorna stawia sobie zatem za zadanie unaooczenie drzemających w systemach filozoficznych sprzeczności, uświadomienie głęboko pojętej antynomii rozumu, a co za tym idzie konieczności samokrytyki i autorefleksji myślenia. Poznanie staje się dla Adorna nie tyle porządkowaniem rzeczywistości za pomocą racjonalnych kategorii, co zrywaniem maski i odsłanianiem „prawdy” właśnie przez obnażanie „pozoru” i krytykę zastanego porządku. Perspektywa epistemologiczna, o której mówiłam na początku, ujawnia się w założeniach dotyczących możliwości poznania, które kryje w sobie krytyka podstaw filozofii.

² T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. 507.

³ T. Adorno krytykuje fenomenologię E. Husserla oraz idealizm transcendenalny I. Kanta i ich możliwości poznawcze.

Krytyka totalności

Posługując się antysystemem, paradoksem i dialektyką negatywną, Adorno podejmuje totalną krytykę społeczeństwa, kultury i dotychczasowej filozofii, krytykę totalności, czyli podporządkowania jednostki całości. Krytyka ta skierowana jest przeciw kulturze jako skostniałej warstwie zapośredniczającej myśl, przeciw społeczeństwu, czy raczej ówczesnemu stanowi społeczeństwa oraz urzeczowieniu jako procesowi penetrującemu obie te sfery. Kulturę widzi Adorno jako fałszywą, bo zapośredniczającą rzeczywistość, warstwę pojęć i schematów, tym bardziej fałszywą, że głoszącą hasła humanitaryzmu, których moralnej klęski Adorno był zarazem świadkiem i ofiarą. Ta negatywna interpretacja wynikała jednak nie tylko z porażki humanitarnej wizji człowieka, ale również z bezosobowości i bezpodmiotowości kultury, jako instytucji. Problemu dewaluacji kultury nie rozwiąże jednak zastąpienie jej utopią natury; człowiek taki, jakim go pragnie widzieć Adorno, to nie naturalny, „dziki” człowiek – takie widzenie problemu byłoby pozorem, niczym więcej – protest Adorna sięga wszelkiego dychotomicznego przeciwstawiania idei, jako pozoru właśnie. Pozytywny program nie może być ustanowiony, dopóki fałszywe podziały i utopijne myślenie filozofii nie zostaną poddane krytyce negatywnej, obnażającej projektujący i zapośredniczający zarazem charakter samego myślenia. Całościowa krytyka społeczeństwa ma za zadanie ustanowienie ciągłej autorefleksji. Jak mówi Adorno: „Totalny charakter procesów zapośredniczenia, a naprawdę zasady wymiany, produkuje drugą zwodniczą bezpośredniość. Pozwala ona wbrew świadectwu własnych oczu zapomnieć o tym, co dzielące i antagonistyczne i wyprzeć je ze świadomości. Pozorem jest wszakże ta świadomość w odniesieniu do społeczeństwa, ponieważ może ona wprowadzić uwzględniać ujednolicenie organizacyjne i technologiczne, ale pomija to, że owo ujednolicenie nie jest naprawdę racjonalne i jest podporządkowane ślepej, irracjonalnej prawidłowości”⁴.

Adorno odsłania nieadekwatność filozoficznej redukcji rzeczywistości do sposobu jej poznawania, sprowadzania rzeczy do ich pojęciowych odpowiedników. Zarzut tożsamości, czyli ujednolicania tych elementów świata, których antagonizmu nie daje się uniknąć, prowadzi do stwierdzenia fałszywości systemów filozoficznych, które za wszelką cenę starają się przedstawić uporządkowanie i harmonię świata, przerzucając nań własny porządek myśli. Dopiero zastąpienie dychotomii lub tożsamości

⁴ T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., wstęp, s. XLII.

dominującej w systemach filozoficznych przez dialektykę, czyli ustawiczne zmaganie się poszczególnych elementów świata, przedstawić może faktyczny stan rzeczywistości.

Dialektyka rzeczywistości

Podążając za myślą Hegla i Marksa Adorno uważa, że porządek świata jest porządkiem walki przeciwieństw, opozycji wzajemnie się przekraczających. Ścieranie się pojęć wynika z samej dynamiki świata i historii; cokolwiek trwa bez ruchu jest już pozorem. Perspektywa historyczna lub inaczej perspektywa procesualna przenika więc wszelkie rozważania dotyczące zarówno sztuki, jak i rzeczywistości. Kategorie dotychczas uprzywilejowane, takie jak niezmienność, bezpośredniość, prawdziwość, tożsamość i jedność, Adorno traktuje jako uzurpację. Wszystko, co przedstawia się jako bezpośrednie, i wszystko, co przedstawia się jako tożsame, może być tylko i wyłącznie pozorem. Tropienie pozornych bezpośredniości, narzucających się oczywistości, skrywających zapośredniczenie (bezpośrednia jest bowiem tylko potencjalność, spontaniczne impulsy) nie wystarcza jednak do stworzenia zadowalającego obrazu świata, podobnie jak nie wystarcza owa spontaniczna bezpośredniość możliwości. Obnażenie ich wzajemnej nieredukowalnej zależności, ich wzajemnego na siebie skazania jest zadaniem filozofii. Zadaniu temu sprostać może wyłącznie filozofia posługująca się dialektyką, i to dialektyką, która nie prowadzi po heglowsku do pozytywnej syntezy, (w jej możliwość Adorno nie wierzy), ale która będąc „konsekwentną świadomością nietożsamości”⁵ pozostaje negatywna.

Pozór i prawda

Dialektyczny związek kategorii i pozoru wysławia problematyczność ujęcia rzeczywistości za pomocą jednoznacznych, filozoficznych kategorii. Ujęcie rzeczywistości, jej poznanie staje się adekwatne dopiero wówczas, gdy uwzględni całą jej migotliwość i zmienność. Okazuje się więc, że zarówno rzeczywistość społeczna, jak i rzeczywistość sztuki dają się odczytać poprzez przenikanie się prawdy i pozoru. Pierwsza z tych kategorii – pozór – to zgodnie ze słowami tłumaczki, Krystyny Krzemieniowej, „poświata, odbłask, przedbłask, iluzja i mimesis, ślad i zapowiedź”. U Adorna jest ono (znaczenie słowa pozór – M.S.) ściśle związane z procesem ujawniania się prawdy, a często z nią utożsamiane, z zapowiedzią tego, co lepsze, co inne”⁶. Pozór jest więc kategorią niezwykle

⁵ T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, op. cit., s. 10.

⁶ K. Krzemieniowa, „Wstęp”, op. cit., s. XLVI.

pojemną, stanowi też często jedyną możliwą, negatywną obecność prawdy. Prawda natomiast jest kategorią o wiele mniej określoną; prawda to jak gdyby ukryty sens, osnowa wszystkiego. Prawda musi być jednak przeciwna światu, jeśli świat pojmować jako zbiór powszedniości i codzienności. Przenikanie się prawdy i pozoru, które można by też opisać jako permanentne zdzieranie warstwy fałszu, który jednak sam może okazać się prawdą, uniemożliwia ustalenie granic pomiędzy tymi kategoriami. Jednocześnie marksistowsko-heglowska wizja świata decyduje o tym, że to nie my poznajemy świat, ale to on sam się przed nami odsłania, odkrywa, ukazuje się itd. Ten sposób mówienia o rzeczywistości, eliminujący rolę podmiotu, wynika również z założeń *Dialektyki negatywnej* jako pracy abstrakcyjnej, polegającej na krytyce filozofii i ustanowieniu metody dialektycznej, uświadamiającej nieustannie zmienny i wymykający się rozumowi stan świata. Dzieła sztuki zachowują ten niepewny status pozoru, dzięki czemu stają się odbiciem stanu świata. W *Teorii estetycznej* czytamy na ten temat: „Pozornościowy charakter dzieła wyraźnie nie daje się wyzwolić od cząstki choćby niejawnego naśladowania tego, co rzeczywiste, i tym samym z iluzji. Wszystko bowiem, co dzieła sztuki zawierają w sobie z formy i materiałów, ducha i tworzywa, przywędrowało do nich z rzeczywistości i w nich się jej wyzbywa (...)”, a także: „Dyferencjacja dzieł sztuki od empirii, ich pozornościowy charakter, konstytuuje się przez stosunek do niej i tendencyjnie przeciwko niej”⁷.

Prawda i pozór przenikają się w naszym sposobie poznania; nie istnieje bowiem nic takiego jak obiektywna prawda lub obiektywny pozór. Prawdziwe jest to, co nie stara się przybrać pozory prawdy, prawdziwe, również w sztuce, jest to, co przedstawia się jako świadome swego pozornościowego uposażenia.

ANTYNOMICZNY CHARAKTER ROZWOJU SZTUKI

Obraz, fikcja, pozór

„(...) w sztuce nie mamy do czynienia z jakąś tylko przyjemną czy pożyteczną rozrywką, lecz (...) z rozwijaniem się prawdy”⁸ – to zdanie z *Estetyki* Hegla, służące Theodorowi Adorno za motto do książki *Filozofia nowej muzyki*, wyraża jego głębokie przekonanie o wartości sztuki, a także o prawdziwości owej zasady immanentnego rozwoju świadomości,

⁷ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 190.

⁸ T. Adorno, *Teoria nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 33.

którego odzwierciedleniem jest właśnie dzieło sztuki. W filozofii sztuki wyrażonej w *Teorii estetycznej*, czy w *Filozofii nowej muzyki* bardziej jeszcze, niż ma to miejsce w *Dialektyce negatywnej*, porządek myśli rozdzielony zostaje pomiędzy kategorie prawdy i pozorów, fikcji i rzeczywistości. Kategorie te spajają rzeczywistość sztuki z rzeczywistością zewnętrzną. Skoro uświadomiliśmy sobie ambiwalentny charakter pozorów, łatwiej będzie nam teraz zrozumieć poznawczą rolę sztuki, która nieodmiennie posługuje się pozorami w celu ujawnienia dwuznaczności świata i jego zagmatwanej struktury.

Zarazem jednak Adorno wskazuje na sztukę nową, jako na tę, która porzuca pozór na rzecz nowych środków ekspresji. Pozór, jako zafałszowanie rzeczywistości poprzez stylizację na prawdę, przejawia się dla Adorna w tych kierunkach sztuki, w których współczesne dokonania są ignorowane, w kierunkach hołdujących wczorajszemu porządkowi świata w obliczu współczesnego chaosu. Mamy tu do czynienia ze swoistym odwróceniem ról; iluzja i fikcja, które od zawsze były domeną sztuki wspólnie z nieodłącznym elementem mimesis, stanowią jej prawdę. Zaś pozór sztuki odsłania się w jej dążeniu do pozbycia się elementu gry i fikcji. Fikcyjność sztuki przejawiająca się w naśladowaniu rzeczywistości, w imitacji życia, zyskuje miano prawdy w obliczu próby odebrania sztuce tego elementu fikcji dla zachowania w sztuce jej domniemanej istoty. Także tutaj największym fałszem jest uzurpacja prawdziwości i przeciwstawienie się zasadzie indywidualności, która stanowi niemal drugie imię prawdy. Pozór staje się znakiem prawdy; „Rezygnacja z roszczenia o prawdę w zachowanym momencie magicznym opisuje pozór estetyczny i prawdę estetyczną”, oraz „W pozorze totalnym pozór ich bycia dla siebie jest maską prawdy (...)”. W innym miejscu Adorno dodaje: „(...) również społecznie emfatyczny moment pozorów w dziełach sztuki stanowi jako korektywa organon prawdy”⁹. Dialektyka prawdy i pozorów, którą można tłumaczyć równie dobrze jako dialektykę piękna i brzydoty, formy i treści, stanowi istotę sztuki i jej dynamikę. Pozór jest pojęciem kluczem, które Adorno stosuje w celu określenia tego wszystkiego, co nie spełnia postulatu prawdziwości, co sprzeniewierza się współczesnym wymogom emancypacji formy i harmonii, i co – według niego – oddala się od prawdy jako odsłonięcia, obnażania rzeczywistości, w tym wypadku rzeczywistości sztuk.

⁹ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 108, 412–413.

Sztuka pielęgnuje napięcie pomiędzy prawdą a pozorem, pomiędzy tym, co automatyczne, a tym, co społeczne. Jej z konieczności aporetyczny charakter objawia się tym, że będąc racjonalnością (forma, cel, spójność), jednocześnie tę racjonalność krytykuje. „Dzieło sztuki jest zarazem procesem i chwilą. Jego obiektywizacja, warunek autonomii jest zarazem zastygnięciem”¹⁰. Jest ruchem, zmianą i jednocześnie formą, konkretnością. Tę aporetyczność czy dialektyczność sztuki jako procesu ujarzmiania i sublimacji, racjonalizacji i uwalniania się opisuje Adorno jako absorbowanie przez sztukę tego, co obce i przypadkowe wedle jej własnej miary. Pozór i prawda stanowią niezbędny sztuce element napięcia i zawahania. Szukając ratunku przed pozorem sztuka zatapia się w grze (odrzuca element racjonalistyczny), a gubiąc świadomość własnego uwikłania, immanentnej aporetyczności, odrzuca tym samym tkwiącą w niej prawdę. Na ile jednak jest to charakterystyka sztuki współczesnej, dla której, jak mówi Adorno, sprzeczności stają się warunkiem istnienia, na ile zaś jest to osnowa każdej sztuki, rozpostartej pomiędzy skrajnościami, pozostaje kwestią otwartą.

Filozofia sztuki Theodora Adorna przedstawia sytuację przełomu, jaki dokonał się w samej sztuce, a także w teorii sztuki. Pojęcie przełomu wydaje się zresztą trochę nie na miejscu, ponieważ to, o czym mówi Adorno, to kolejna zmiana warty, nowa epoka i nowa historia, która wymaga respektowania jej praw. Przekroczenie tradycyjnych barier rozumienia dzieła sztuki jako tworu nieśmiertelnego, pięknego i niezniszczalnego doprowadziło w nowej sztuce, jak ją nazywa Adorno, do postrzegania samej sztuki jako tej sfery działalności człowieka, w której obnaża się stan jego świadomości oraz możliwości technicznych. Dawne kategorie estetyczne odsłaniają się teraz jako pozór właśnie, zasłona dymna dla poznawczej roli sztuki.

Pozorem sztuki jest jednak nie tylko jej zewnętrżność, przedstawieniowość, czy dekoracyjność. Istnienie sztuki wydaje się pozorem wobec rzeczywistości ze względu na jej kruchą podstawę bytową; dzieło sztuki istnieje nie jako dźwięk czy płótno, ale ze względu na swój specyficzny estetyczny charakter. Sztuka jest więc fikcją; to jednak staje się jej prawdą. Realnością sztuki jest jej potrzeba negacji rzeczywistości; wyrzekanie się bytu potwierdza jej byt. (*Stoneczników* van Gogha czy *Symfonii w C* Strawińskiego nie można dotknąć, zawładnąć nimi. Zniszczyć można wyłącznie płótno pokryte farbą, zapisany papier,

¹⁰ Ibidem, s. 333.

partyturę.) Autonomiczność dzieł sztuki wyznacza ich rozbrat z rzeczywistością, którą chcąc czy nie chcąc przecież naśladowają. Dla Adorna pozorem czy fikcją dzieł sztuki stają się natomiast te ich mniej lub bardziej fizyczne własności, które stanowiły niegdyś o powodzeniu sztuki: trafność przedstawienia, wierność portretowanego krajobrazu, udana melodia, ozdobny szlif itd. Zgodnie z rozwojowym czy emancypacyjnym charakterem sztuki raz przekroczona granica wyznacza odtąd kierunek sztuce; po Wagnerowskiej harmonice nie można już inaczej powrócić do tonalności sprzed *Tristana i Izoldy*, jak tylko świadomie stylizując utwór. Innymi słowy, rozwój techniki kompozytorskiej odznacza swe piętno na powstających kompozycjach bez względu na to, czy ich twórcy zdają sobie z tego sprawę, czy nie. Fikcją jest zatem tak samo tworzenie np. całkowicie tonalnych symfonii o ilustracyjnym charakterze, jak i słuchanie dziewiętnastowiecznej opery włoskiej.

Pozorem jest również przekonanie o współczesnym rozumieniu dzieł Beethovena w przeciwieństwie do niezrozumiałości np. utworów dodekafonicznych. Szokujące nawet środki artystyczne użyte do obnażenia fałszywej obecności tradycyjnych wartości i jakości w sztuce są postrzegane przez Adorna jako zbawienny, traumatyczny proces oczyszczenia. „Najgwałtowniejsze szoki i gesty wyobcowania w sztuce współczesnej, sejsmogramy powszechnej i nieuniknionej formy reakcji, są bliższe niż to, co tylko wydaje się bliskie już choćby z racji swego historycznego zobiektywizowania”¹¹. Fakt walki z pozorem usprawiedliwia wiele posunięć współczesnej sztuki; wycofanie się do pozycji zabawy, gry kontrolowanej za pomocą sekwencji obliczeń (serializm, muzyka na taśmę, aleatoryzm J. Cage’a, *action painting* w malarstwie itd.). Wszystko to wynika dla Adorna z odruchu niechęci w stosunku do pozoru, który objawiać może się choćby stosowaniem tradycyjnych technik artystycznych w malarstwie czy muzyce.

Sztuka jako antyteza realności

Adorno zwraca uwagę na rolę sztuki w obrazowaniu tego, co nieobecne, nieistniejące. Sama sztuka jednak zawiera w sobie element nieistnienia, fałszu, tak samo, jak zawiera w sobie fragment rzeczywistości, materii, którą neguje: „moment tego, co nierzeczywiste, nieistniejące, nie jest w sztuce uwolniony od tego, co istniejące. (...) Choć jest odmienne od tego, co istniejące, dzieło sztuki nieuchronnie konstryuuje się w relacji

¹¹ Ibidem, s. 185.

do tego, czym jako dzieło sztuki nie jest i co je dopiero czyni dziełem sztuki”¹².

Dzieła są częścią rzeczywistości, czy to poprzez symboliczne odwoływanie do niej, czy też poprzez faktyczny udział w materii, zawsze jednak istnienie dzieł sztuki odwołuje się tyleż do życia, co do snu; są rzeczywiste o tyle tylko, o ile potrzebne jest im to, by zaskakiwać. Sztuka jest z konieczności dwulicowa: „Tym, że są, dzieła sztuki postulują istnienie czegoś nieistniejącego i popadają w konflikt z jego realną nieobecnością”¹³.

Prawdą sztuki, a przez to również jej zadaniem, jest odsłanianie jedności bytu przez własne uwikłanie w to, co obce sztuce; z jednej strony będzie to wchłanianie w immanencję dzieła elementów materii, rzeczywistości zewnętrznej, a z drugiej strony odnajdywanie w sobie pogardzanych dotąd elementów iluzji i gry. Dzieło sztuki, według Adorna, nieustannie definiuje się poprzez to, czym nie jest, zająbia się z rzeczywistością w sposób najmniej oczekiwany, a swoje zadanie „transcendencji chwilowości” realizuje za pomocą najbardziej nietrwałych środków. Istnienie dzieła przywołuje rzeczywistość nadrealną, oniryczną, stan zawieszenia, niepewność statusu ontologicznego. Każdym swoim dźwiękiem, każdą kreską i każdą jakością protestują one bowiem przeciw nominalizmowi, który chciałby widzieć jedynie realizację, zapis lub gładki kamień. W tym proteście Adorno nie tyle postuluje idealny byt dzieła, co potwierdza wagę potocznego spostrzeżenia o tym, że siła i wielkość sztuki tkwi w jej nieokreśloności i jej ciągłym wykraczaniu poza granicę pojęcia¹⁴. Sztuka przywołuje to, co nieobecne, nierzeczywiste. Jest czymś więcej niż ucieczką od rzeczywistości: jest tej rzeczywistości antytezą. Zawiera w sobie model wolności, przekroczenia granic bytu; wyzwolenia się z dwuznacznej sytuacji poprzez ekspresję tego stanu.

SZTUKA JAKO ODZWIERCIEDLENIE SPRZECZNOŚCI I KONFLIKTÓW SPOŁECZNYCH

Sztuka jako odbicie antynomii społecznych

„Tego, że dzieła sztuki jako pozbawione okien monady przedstawiają to, czym same nie są, nie można pojąć inaczej niż tak oto, że ich własna

¹² Ibidem, s. 15.

¹³ Ibidem, s. 109.

¹⁴ Ibidem, s. 54.

dynamika, ich immanentna historyczność jako dialektyka przyrody i panowania nad przyrodą nie tylko jest tej samej natury co dynamika zewnętrzna, nie będąc jej naśladowaniem, ale jest też w sobie do tamtej podobna”¹⁵. Antynomia urzeczowienia sztuki, odzwierciedlająca jej charakter, odślania również niesłychane uwikłanie sztuki w problemy zewnętrznej wobec niej rzeczywistości. To, co istotne w sztuce, to jej analogiczny związek z rzeczywistością i historią. Sztuka bowiem nieświadomie odbija wszelkie problemy świata: „Podstawowe warstwy doświadczenia, które stanowią motywację sztuki, są pokrewne warstwom świata przedmiotowego, przed którym dzieła z obawą się cofają. Nierozwiązane antagonizmy świata realnego wracają w nich jako immanentne problemy ich formy”¹⁶. Jeszcze dobitniej twierdzenie to brzmi w *Filozofii nowej muzyki*, gdzie związek sztuki ze stanem świadomości społecznej oraz obiektywnym prawem rozwoju technik kompozytorskich, a więc tworzywa, jest przedstawiony jako nieunikniony. Muzyka przedstawia sobą stan świadomości społecznej, która jej nie pojmuje. Wyrzekając się środków muzycznych, przynależnych jej na prawie dziedzictwa, muzyka respektuje tylko prawa swego rozwoju; konflikty, które ujawniają się w technikach kompozytorskich odbijają bez szczególnej intencji sprzeczności i konflikty społeczne. „Antagonizmy są wyartykułowane technicznie: w immanentnej kompozycji dzieła, która pozwala dostrzec stosunki napięcia na zewnątrz”¹⁷. Owe sprzeczności to problemy formy, uporządkowania materiału muzycznego, technik kompozytorskich.

Niezwykłość filozofii Adorna polega również na tym, że swoje tezy wspiera doskonale dobranym materiałem egzemplarycznym. Na obszarze muzyki, szczególnie przez Adorna – kompozytora i krytyka muzyki – ulubionym, przykładem antagonizmu w rozwoju muzyki współczesnej staje się z jednej strony dodekafonia i atomizm muzyczny A. Weberna, a z drugiej – neoklasycyzm oraz wszelkie formy eklektyzmu muzycznego w utworach I. Strawińskiego, ale także P. Hindemitha, C. Orffa czy B. Brittena. Adorno przeciwstawia kontynuacji harmoniki dur-moll, budowaniu szerokich faz muzycznych, czerpaniu z muzyki popularnej, nową technikę kompozycji – dodekafonię, wyjście poza tonalność, a także odnalezienie nowej ekspresji muzycznej, jak np. śpiew mówiony Schoenberga, jednym słowem kontynuację rozwoju muzycznego w nowych, wolnych od tradycyjnych obciążeń, formach.

¹⁵ Ibidem, s. 12.

¹⁶ Ibidem, s. 12.

¹⁷ Ibidem, s. 588.

Antynomiczność sztuki polega również na tym, że w swoim rozwoju nieustannie gubi się ona w antynomiach. Taką antynomią XX wieku jest – jak się wydaje – urzeczowienie sztuki, jej towarowy charakter, przed którym ucieka ona w zobojętnienie. Nakaz porzucenia środków powszechnie dotychczas stosowanych: tonalności w muzyce czy przedstawieniowości w malarstwie, powoduje, że nowa sztuka jest niezrozumiała i niechętnie przyjmowana (porażka dzieł Schoenberga czy Brechta wykazuje to dobitnie). To, co pozostaje, to samotne i niezrozumiałe dzieło. „Radykalnie wyobcowane absolutne dzieło sztuki odnosi się w swej radykalnej ślepotcie tautologicznie tylko do samego siebie”¹⁸. Antynomią sztuki jest także jej rozwarstwienie na sztukę masową i Wielką Sztukę, rozwarstwienie przechodzące w obcość; sztuka jako towar nie przyznaje się bowiem do sztuki hermetycznej, a w obu zachwianiu ulega ich autonomia. Sztuka nowa, współtworząca ową Wielką Sztukę, sprzeniewierza się swemu posłannictwu, czy po prostu potrzebie komunikacji, więzi z odbiorcą i jest przez niego odrzucana. To również stanowi jej klęskę; zachowując tożsamość, a więc nie poddając się nakazowi zrozumiałości, sztuka nowa oddaje pole masowej sztuce, sztuce fałszywej już choćby przez swoją totalność, zapośredniczoną w produkcji.

Sytuacja wyobcowania sztuki współczesnej, którą opisywał Adorno, dziś przedstawia się nieco inaczej. Niezrozumiałość sztuki podnosi często jej cenę na rynku, z drugiej strony, to, co za czasów Adorna było uznane za powszechnie zrozumiałe, idiom sztuki dawnej, jest postrzegane jako niezrozumiałe i obce, pomimo swej zakładanej rangi. Adorno formułował sądy przeciwko tzw. końcowi sztuki, zwracając uwagę na to, że nawet wyrzekając się imienia, sztuka odróżnia się od innych form twórczości. Co powiedziałby dziś Adorno o sztuce, która wyrzeka się sztuki? Czy uznałby za uzasadnione posługiwanie się cytataми zamiast własnym, oryginalnym materiałem muzycznym w przypadku kompozytorów współczesnych? I czy przywoływane przez Adorna wyznaczniki rangi dzieła, np. jego działanie wstrząsowe, pozwoliłoby także dzisiaj oddzielić kicz od Wielkiej Sztuki? Arcydzieła sztuki widział Adorno w perspektywie ich poznawczej funkcji, ich negatywnej roli obnażania bezsensu istnienia. Współcześnie mamy jednak do czynienia z postulatem, równie często wygłaszanym na terenie sztuki, co gdzie indziej, godzenia różnic, łączenia stylów i metod, dla uzyskania całości, zaś jedyną ideologią współczesnej sztuki stała się jej wartość rynkowa. Czy w negacji procesu urzeczowienia,

¹⁸ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, op. cit., s. 83.

który tak potępiał Adorno, dzieła mogą posunąć się aż do dobrowolnego wprzęgnięcia się w znieprawiony łańcuch produkcji? W *Teorii estetycznej* Adorno nie podtrzymał swego podziału na Wielką Sztukę i kicz, ale misyjny charakter dzieła sztuki jest tam niezaprzeczalnie obecny. Jaka misję wypełniać może współcześnie dzieło sztuki, jakim językiem posługuje się ono dzisiaj?

Kategoria wyrazu

Aktualność filozofii sztuki Adorna wynika nie tylko z zasadności posługiwania się jego językiem do zadawania istotnych pytań, ale również z możliwości udzielenia kilku przynajmniej odpowiedzi. Jednym z rozwiązań w problematycznej dla współczesnego odbiorcy sytuacji oceny estetycznej dzieła jest doświadczenie sztuki, o którym mówi Adorno, odwołując się do W. Benjamina pojęcia doświadczenia i zarazem przekraczając je dzięki elementowi wstrząsu¹⁹. Innym rozwiązaniem, o którym chciałabym wspomnieć, jest odwołanie się do kategorii wyrazu i artykulacji dzieła, które przywołuje filozof budując jednocześnie sferę komunikacji sztuki – komunikacji bez słów. Owa sfera porozumienia nie wiąże się, jak do tej pory, z oczywistością sensu pojęć składowych, ale wynika z samej możliwości ekspresji. Wyraz staje się środkiem komunikacji w życiu, tak jak stał się środkiem komunikacji w sztuce. „Dzieła sztuki przedstawiają sprzeczności jako całość, stan antagonistyczny jako totalność. Tylko dzięki swemu zapośredniczeniu, a nie bezpośredniemu *parti pris* (powziętej z góry decyzji – przyp. M.S.) są zdolne transcendować stan antagonistyczny za pośrednictwem wyrazu”²⁰. W sztuce wyraz, jest równoznaczny osiągniętemu celowi, ten zaś staje się coraz bardziej komunikacją stanu świadomości społecznej. Wyraz oznacza w filozofii Adorna zwrot ku komunikacyjnej roli sztuki, ku porozumieniu, a także założenie istnienia swoistego *sensus communis* – sfery społecznego zrozumienia, na której sztuka może operować. Wyraz, czyli ekspresja sztuki jak również filozofii, staje się gwarantem porozumienia nie zawsze opartego na podobieństwie. Ekspresja tekstu to przekazanie jego sensu poza rozumieniem pojęciowym i poza sprzecznościami lub poprzez owe sprzeczności, dzięki ich bezpośredniemu oddziaływaniu. Ekspresja zastępuje tu kategorię porozumienia jako procesu intelektualnego opartego na analizowaniu pojęć. Do tak rozumianej ekspresji zbliżona jest kategoria artykulacji dzieła, która odwołuje się do wypowiedzenia się dzieła przez

¹⁹ Ibidem, s. 444–445, 600–601.

²⁰ Ibidem, s. 588.

użyte w nim środki artystyczne. Dzieła artykułują się przez organizację własnych momentów, jakości; ich spójność, forma, stosunek części do całości jest ich wypowiedzeniem się. Współcześnie kategoria wyrazu dzieła, połączona z jego obnażającą misją, zdaje się chybiać celu. Jednak ekspresja dzieła przyjęła nową formę. Subtelność szczegółu, brzmienie, niuans stały się nośnikami wyrazu dzieła sztuki w sztuce ostatnich czasów, na co zwraca uwagę między innymi J.F. Lyotard²¹.

PODSUMOWANIE

Interpretacja filozofii sztuki Theodora Adorna, filozofii nastawionej na rozstrzyganie spraw teraźniejszych i przyszłych, nasuwa pytanie o to, jak owa teoria sztuki może być oceniona z perspektywy dzisiejszej rzeczywistości społecznej i artystycznej. Jak przedstawia się antynomia prawdy i pozoru? Jak sądy Adorna mają się do współczesnej muzyki i literatury? Czy i w jaki sposób można by posłużyć się dziś kategoriami wyróżnionymi przez filozofa przy ocenie dzieł współczesnych? Na ile trafne okazały się przepowiednie Adorna i jego obawy?

Pytanie o prawdę i pozór w dzisiejszym świecie przywołuje natychmiast skojarzenie z postmodernistyczną diagnozą Z. Baumana, przedstawiającą rozmyty, zatarty podział na to, co prawdziwe i to, co pozorne²². Pozbycie się kryterium prawdziwości i uprawomocnienie sprzeczności jednocześnie wprowadza w życie metodologię Adorna i ją obala, przekraczając umowne granice pomiędzy tym, co rewolucyjne a tym, co konserwatywne, pomiędzy podważaniem podstaw filozofii, a ignorowaniem jakichkolwiek podstaw. Niemniej jednak, istnieje współcześnie pokolenie filozofów odwołujących się otwarcie do myśli Adorna, niektórzy widzą w nim nawet zwiastuna postmodernizmu. J.F. Lyotard zwraca uwagę na teologię negatywną Adorna, na wstrząs i odczucie wzniosłości związane z doświadczeniem estetycznym. Przytacza on również przykłady współczesnych dzieł sztuki, w którym znajduje cechy negatywnego przedstawienia, wzniosłości. Byłoby to świadectwo użyteczności kategorii, jakie wypracował Adorno. Czy jednak on sam byłby skłonny zaakceptować sztukę współczesną? Posługuje się ona środkami, jakie popierał Adorno, ale hołduje zasadzie bezcelowości, bezideowości

²¹ J.F. Lyotard, *Something Like: Communication... without Communication, The Inhuman*, London 1990, s. 108.

²² Por. Z. Bauman, *Wieloznaczność ponowoczesna – ponowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Poznań 1991.

sztuki. Dzisiejsza sztuka, w rozwiniętych formach kolażu, demaskuje potrzebę sztuki jako fałsz i jednocześnie podporządkowuje się rynkowi zbytu. Urzeczowienie sztuki sięgnęło zatem dna i nie powoduje to najmniejszej frustracji u artystów. Bezkompromisowość współczesnej sztuki zyskała nową wartość – cenę. Wszystko to w dużym stopniu Adorno przewidział i opisał, ustosunkowując się zarazem negatywnie do tego stanu rzeczy. To, co wówczas wydawało się kompromitować autonomię muzyki jako włączanie elementów rozrywki, muzyki tanecznej do utworów symfonicznych (posługiwanie się elementami jazzu, folkloru ulicznego, inkrustacja rytmami pozaeuropejskimi w muzyce E. Varese, I. Strawińskiego, Ch. Ivesa itd.), dziś jednak odbieramy jako nowatorskie gesty muzyczne, zaś tak potępiany przez Adorna eklektyzm stał się autonomicznym środkiem wyrazu u D. Szostakowicza czy A. Sznitke'go. Podział na sztukę i kicz zamazywany skutecznie przez samych artystów, nie wydaje się dziś oczywisty. Mimo to kategorie wyróżnione przez Adorna nie straciły na aktualności. Nawet w tak chaotycznej mieszance stylów, pojawia się dążenie do wyartykułowania niuanse, zachowania spójności, kształtowania formy. Hołdująca populistycznym gustom, minimalistyczna muzyka M. Nymana, Ph. Glassa czy S. Reicha wymaga jednak od słuchacza skupionego odbioru, wypełnia swą funkcję odrywając go od rzeczywistości, zmuszając do szukania wzniosłości w najprostszym, powtarzającym się motywie. Sztuka spełnia swe zadanie pomimo tendencyjności jej autorów; domaga się należnego jej miejsca ponad, czy poza plecami kolekcjonerów, organizatorów aukcji – zachowuje swoją ideologię nawet przekształcając się w impuls, gest estetyczny.

W antysystemie Adorna konwergujące ze sobą pojęcia prawdy i pozorów, wyrażone równie dobrze w poszczególnych dziełach sztuki, stanowią najbardziej świadomy i najmniej chybiony filozoficznie sposób opisu poznawalnej rzeczywistości. Fikcja jest funkcją prawdy w sztuce. Fikcją jest jednak nie to, co nierzeczywiste, ale to, co rzeczywistość naśladowuje. Fikcją jest więc powrót do tego, co minęło, przedstawianie prawdy, która jest nieprzedstawialna z zasady.