

Lucia Sziborsky

Teoria estetyczna Adorna - teorią awangardy?

Sztuka i Filozofia 8, 19-40

1994

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.

Lucia Sziborsky

TEORIA ESTETYCZNA ADORNA — TEORIA AWANGARDY?*

I

Dyskusja wokół teorii estetycznej Adorna trwa nieprzerwanie od chwili ukazania się (1970) jego książki pod tym właśnie tytułem. Teoria ta stanowi często punkt odniesienia przy różnych próbach rozwijania nowych założeń w konfrontacji z aktualną twórczością artystyczną, a także pobudza do krytykowania i przewyżczania tzw. deficytów estetyki samego Adorna. Jeśli się nie myłę, to w dziedzinie muzykologii nie toczy się żaden poważniejszy estetyczno-filozoficzny spór z Adornem¹, choć przecież, co w innych dyscyplinach każdy wie i głosi, centralne kategorie swej estetyki zbudował on w oparciu o doświadczenia muzyki². Günther Anders uważa Adorna za „bezsparnie najbardziej znakomitego i kompetentnego” filozofa muzyki „od czasów pitagorejskich metafizyków muzyki” i wymienia w tym kontekście Augustyna, Keplera, Schopenhauera i Nietzschego³. He-

* Lucia Sziborsky: *Die ästhetische Theorie Adornos — eine Theorie der Avantgarde?* W: Walter Reckziegel, Günther Rötter, Brunhilde Sonntag (Hrsg.): „Zum sehen Geboren...”. *Gedenkschrift für Helmuth Hopf*. Münster: LIT Verlag 1992, s. 247–265.

¹ Godnym uwagi wyjątkiem jest opublikowana ostatnio praca Richarda Kleina: *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Würzburg 1991. Por. też Gianmario Borio: *Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966*. W: *Musik im Diskurs*. Bd. 2: *Adorno in seinen musikalischen Schriften*. Hrsg. von Brunhilde Sonntag. Regensburg 1987; tu zwłaszcza przypis I, 176.

² Por. odczyty i wypowiedzi dyskusyjne W: *Kolloquium Kunst und Philosophie*. Hrsg. von Willi Oelmüller. Bde. 1–3. Paderborn 1981–1983.

³ Por. Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 19. Hrsg. von Rolf Tiedemman und Klaus Schultz. Frankfurt 1984.

inz-Klaus Metzger zauważa: „Adorno pozostał i pojawia się wciąż na nowo na ustach wszystkich, a przecież jest zarazem tak, jak gdyby go nigdy nie było” — i wskazuje z naganą na „wdzierający się wszędzie brak kryteriów oraz prefabrykowaną normatywną moc dowolności, która wydaje się zgoda po dyktatorsku panować nad większością muzyki, nad jej powstawaniem, odtwarzaniem i ocenianiem”⁴.

Próby dalszego krytycznego rozwijania teorii Adorna, albo też dys-tansowania się do niej, koncentrują się wokół literaturoznawstwa i filozofii, bądź są podejmowane interdyscyplinarnie. Powołajmy się na kilka przykładów. Usiłując sprostac najróżnorodniejszym formom nowoczesnej sztuki, R. Bubner szuka oparcia w „doświadczeniu estetycznym” i nawiązuje do Kanta, by stanowisku Adorna przeciwstawić nowe założenia⁵. Na ambitnie położonych fundamentach buduje swoją estetykę recepcji Jauß, przy czym krytykuje Adorna zwłaszcza za zlekceważenie „komunikacyjnej funkcji” sztuki — funkcji zresztą, której nie sposób doczytać się w teoretycznej konstrukcji estetyki Adorna⁶. Obydwaj polemisci rezygnują z roszczenia sztuki do prawdy, którego broni Adorno, podobnie jak Heidegger i Gadamer; obydwoj przejmuje Gadamerowską teorię recepcji i jego pojęcie dzieła sztuki pozbawiają substancji⁷.

Bürger natomiast uznaje bezsporność roszczenia sztuki do prawdy, ale mimo to swoją wielce dyskutowaną i krytykowaną *Teorię awangardy*⁸, którą tworzył ścierając się z Benjaminem i Adornem oraz szukając inspiracji u Marksa, kierował przeciwko Adornowi. Powołam się tu na dwa punkty jego bogato zarysowanych założeń. W pojęciu „historycz-

⁴ Heinz-Klaus Metzger: „Musik” heute — und Adorno? W: „Neue Zürcher Zeitung”, Nr 212 z 14.9.1990. Szp. 41. Jako przykłady negatywne Metzger wymienia rozwój Alfreda Schnittke, „mistycyzm” Stockhausena, „pogrążenie się” Kagla w „uprawianiu czystych żartów”. Pozytywnie ocenia Lachenmanna i Spahlingera, jak też „innowacyjne późne dzieło” Feldmanna i Nono.

⁵ Rüdiger Bubner: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. W: „Neue Hefte für Philosophie” 5 (1973), 38–73. Następnie tegoż: *Zur Analyse ästhetischer Erfahrung*. W: Oelmüller: op. cit., Bd. I, 245–262.

⁶ Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München 1977.

⁷ Por. Lucia Sziborsky: *Ästhetische Erfahrung. Variationen eines Begriffs* W: *Klangspuren. Veröffentlichungen zu Kunst und Kultur*. I (1988), 41–61

⁸ Frankfurt a. M. 1974.

nych ruchów awangardowych”, które Bürger buduje w oparciu o dadaizm i wczesny surrealizm, ale odnosi również do rosyjskiej awangardy po Rewolucji Październikowej, jako moment łączący je wszystkie podkreśla ich totalne odrzucenie sztuki. Bürger rozumie przez to nie tylko radykalne zerwanie z tradycyjną sztuką, ale również świadome kierowanie się owych awangard przeciwko „mieszczańskiej instytucji sztuki”, czyli jej „urządzeniom”, formom organizacji i dystrybucji, słowem przeciw temu wszystkiemu, co Adorno nazywał „kulturalną krzątaniną” (*Kulturbetrieb*). Te ruchy awangardowe, do których Bürger, z zastrzeżeniami, zalicza także włoski futurizm i niemiecki ekspresjonizm, zmierzają ku „zniesieniu sztuki przez włączenie jej do praktyki życiowej”, przy czym tendencji tej nie podziela kubizm. Mimo to należy go, zdaniem Bürgera, zaliczyć do historycznych ruchów awangardowych, ponieważ radykalnie kwestionuje perspektywę centralną, od czasów rzymskich mającą decydujące znaczenie dla struktury obrazu⁹. Niektórym awangardom Bürger nadaje charakter epokowy i wyraźnie odgranicza je od kierunków „neoawangardowych” lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, chociaż te po części „proklamowały” te same cele, co poprzednie. Zdaniem Bürgera „zadania wprowadzania sztuki z powrotem do praktyki życiowej w obrębie istniejącego społeczeństwa nie można poważnie stawiać po załamaniu się intencji awangardowych”.

Od tego przedstawionego tu w uproszczonym zarysie założenia Bürger dochodzi do dość osobliwych i chybionych interpretacji określonych teorematów Adorna. Np. krytykuje Adornowską teorię materiału jako „fetyszyzowanie materiału”, odczuwa u Adorna brak krytyki sztuki i kultury¹⁰, co zaś tyczy się dialektyki prawdy i pozoru, stwierdza, że Adorno wyraźnie odżegnuje się od „awangardystycznej rebelii przeciw pozorowi”¹¹. Jest to, co się jeszcze okaże, stanowisko błędne, ale pozwala Bürgerowi oskarżać Adorna o „antyawangardyzm”¹². Być może

⁹ Por. tamże, s. 28n; s. 44 przypis 4. Kolejny cytat s. 49.

¹⁰ Por. P. Bürger: *Probleme gegenwärtiger Ästhetik*. W: Oelmlüller: Bd. I, s. 200–210; zwłaszcza 205–210.

¹¹ P. Bürger: *Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik*. W: W. Oelmlüller: Bd. 2, s. 34–50; zwłaszcza 45–50. W sprawie odnośnej krytyki Bürgera por. A. Wellmer, (przypis 13) s. 24 n.

¹² Por. P. Bürger. W: W. Oelmlüller: Bd. I, 206; też Bd. 2, s. 49. — W sprawie krytyki stanowiska Bürgera por. wystąpienie Norberta Ratha w Bd. I, s. 213–215, który

przyczyną tego rodzaju zadziwiających przerysowań interpretacyjnych jest fakt, że Adorno, mając na uwadze ekspresjonizm w muzyce, na pierwszy plan wysuwa jego protest przeciw „fałszywej świadomości”, a nie przechodzenie sztuki w obszar praktyki życiowej, i że również później występuje z trudno uchwytną utopią „pojednania”. Zniesienie (*Aufhebung*) sztuki przez włączenie jej do praktyki Adorno uważa za „fałszywe zniesienie”.

Wyraźnie dostrzega to Wellmer i podkreśla, że podstawą „zastrzeżeń Adorna...jest idea prawdziwego zniesienia — jako urzeczywistnienia obietnicy szczęścia”¹³. Jednakże i próba podejmowana przez Wellmera zmierza ku zniesieniu sztuki przez przesylenie nią praktyki życiowej, co on oczywiście inaczej uzasadnia: „demokratyczna praktyka życiowa (winna) produktywnie wyczerpywać innowacyjny i komunikacyjny potencjał sztuki”. W pojęciu piękna sztuki zdaniem Wellmera kryje się taka perspektywa. Dlatego należy Adornowską filozofię pojednania zakwestionować w taki sposób, by „wewnątrz jego aporetycznej filozofii pojednania uwidoczniła się inna filozofia moderny, inna filozofia języka”.

Jako model służą Wellmerowi „wyzbyte granic formy nowoczesnej sztuki”, na które należy teraz patrzeć, jak u Adorna, nie tylko z perspektywy tworzenia, ale także z perspektywy recepcji. Miałoby to znaczyć, że za pomocą otwartych form ma być wyrażona nie tylko prawda „zdecentrowanego” mieszczańskiego podmiotu i jego „rozpadającego się” świata, ale że ponadto poręczają one możliwy nowy sposób obchodzenia się podmiotów z własnym „zdecentrowaniem”. Wellmer odrzuca Adornowską bezobrazową utopię pojednania na korzyść „nowej” — postmodernistycznej — podmiotowości, która, jak ją ujmuje Habermas, „odznacza się bardziej elastyczną formą organizacyjną komunikacyjnie upłynnioną identycznością Ja”. Podczas gdy Wellmer ciąży ku idei „otwarcia różnych dyskursów” dla siebie wzajemnie, które by umo-

zdecydowanie odpiesza zarzut fetyszyzmu materialowego, błędną krytykę Adornowskiej interpretacji Strawińskiego, zarzut braku krytyki kultury i „anty-awangardyzmu”; z kolei Rainer Piepmeier krytykuje epokalizację awangardy przez Bürgera. W sprawie odrzucenia uparcie powtarzanego przez Bürgera zarzutu anty-awangardyzmu jak też chybionej interpretacji Strawińskiego por. Wellmer. W: Oelmüller: Bd. 2, 329 n, jak też Rath, 323.

¹³ Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt a. M. 1985, s. 24.

zliwiło „przewycięzenie jednego rozumu i doprowadzenie do współdziałania pluralistycznych racjonalności” w klimacie „komunikowania wolnego od przemocy”¹⁴, Welsch deklaruje postmodernistyczny podmiot jako z góry „pluralistyczny”, wyposażony w „rozum transversalny”, który pojmuje wszelkie sprzeczności i załamania jako „przejścia”, oraz nad nim zapanowuje¹⁵.

Śladem Lyotarda opowiada się Welsch za aktywizacją sporów. To, co Welsch głosi apodyktycznie, Wellmer usiłuje wyprowadzić z Adornowskiego teorematu zniszczonej totalności formy, przekraczając zresztą pozycje Adorna.

W zakreie *aestheticis* Welsch nawiązuje w inny sposób do Adorna, gdy kategorię wzniosłości, na nowo wprowadzoną do dyskusji przez Lyotarda, czyni osią i punktem osadzenia postmodernistycznej estetyki. Jego zdaniem Adorno potwierdza wcale „nie bezsporną generalną tezę” Lyotarda, że „sztuka moderny jest zależna od estetyki wzniosłości”¹⁶. W związku z tym estetyka Adorna jest dla Welscha estetyką wzniosłości¹⁷, w ostatecznym rachunku rozsadzającą ideę pojednania, którą Wellmer usiłuje transformować w doczesność. Sam Welsch dąży do teorii „aistetycznej”, oscylującej między biegunami estetyki i anestetyki, zmierzając do „estetyki jako pierwszej filozofii”. Przejmuje ona „dziedzictwo” estetyki wzniosłości i rozbudowuje się w dyscyplinę o charakterze ogólnym, która zachowuje odniesienie do rzeczywistości i pozwala zmierzyć się z jej heterogenicznością. Skoro ta intencja ma być zdeklarowaną kontynuacją myśli Adorna, to jest nią również „krytyka ślepego panowania”, jak też zamiar bycia „rzecznikiem całości”. Wszystko to jednak na „innej płaszczyźnie” i w „nowy sposób”: estetyka ta eksponuje i „reprezentuje” tę strukturę, która ukazuje całość jako „plurali-

¹⁴ Na temat krytyki podjętej przez Wellmera próby rozszerzenia estetyki Adorna o wymiar komunikacyjnej racjonalności por. Cornelia Klinger: *Ästhetik als Philosophie — Ästhetik als Kunsttheorie*. W: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*. Hrsg. von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey. Hamburg 1990., s. 50 n.

¹⁵ Por. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. 2. Aufl. Weinheim 1988, s. 296.

¹⁶ Por. Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990, s. 144, przypis 32.

¹⁷ Sygnalizuje to już tytuł cytowanego tu artykułu: *Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen*. Tamże s. 114–156. O rozsadzaniu ideału pojednania por. zwłaszcza 132–137.

styczny układ twórców heterogenicznych..., w poważnej mierze określający obraz świata w naszych czasach". Inaczej niż Wellmer, który opowiada się za współdziałaniem różnych racjonalności, Welsch ma na uwadze jedną jedyną, estetyczną racjonalność; ma ona dopuszczać do głosu różne dyskursy¹⁸.

Widząc w sztuce moderny realizację „estetyki wzniosłości”, czego skwapliwie wykorzystywanym dowodem jest dla niego odpowiedni fragment z *Teorii estetycznej*, Welsch idzie początkowo śladem Lyotarda, który zresztą rzadko powołuje się na Adorna, a raczej wyraźnie odcina się od jego „estetyki negatywnej”, swoją własną nazywając „afirmatywną”. Podobnie jak Adorno, również Lyotard stwierdza, że nowoczesna sztuka stała się „z istoty refleksyjna”, że nie przyzwala na jakąkolwiek totalność formy i ma charakter eksperymentalny¹⁹. Signum sztuki awangardy to wzniosłość, którą w nawiązaniu do Heideggera określa jako czyste to, „że się dzieje”, jako „zdarzenie”²⁰. Z tej tak określonej kategorii wyprowadza on zadanie sztuki postmodernistycznej, która we wciąż ponawianych próbach ma wskazywać na „nie-Przedstawialne”, będące jądrem wzniosłości. Pokazywałam gdzie indziej, że Lyotard w swym odróżnieniu estetyki modernistycznej i postmodernistycznej przyporządkowuje centralną myśl estetyki Adorna — bez wyraźnego powoływania się na niego — estetyce postmodernistycznej²¹. Podczas gdy dla niego Adorno — jako „melancholiczny”²² — należy do moderny, Welsch sięga do Adorna — wyłącznie z uwagi na

¹⁸ W związku z problematyką tego punktu wyjścia por. recenzję Christopha Menke: *Wenn Denker sehen lernen. Wolfgang Welsch und die Ästhetik der Theorie*. W: „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z 23.3.1991.

¹⁹ Por. Lyotard i in.: *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985; zwłaszcza s. 38n.; tegoż: *Beantwortung der Frage Was ist postmodern?* W: Welsch (Hrsg.): *Wege aus der Moderne*. Weinheim 1988, s. 193–203.

²⁰ Jean-Francois Lyotard: *Das Erhabene und die Avantgarde*. W: „Merkur” 38 (1984), s. 151–164; zdanie cyt. s. 152.

²¹ Por. Lucia Sziborsky: *Modernes und postmodernes Denken über Kunst*. W: „Orientierung” 55 (1991), Nr. 23/24, s. 258–265. Por. zwłaszcza 262–265. Po polsku: *Modernistyczne i postmodernistyczne myślenie o sztuce*. W: „Przegląd Humanistyczny” 4, 1992, s. 110–122.

²² Por. Lyotard (i in.): *Immaterialität ...* s. 69. Welsch (przypis 16) powiada, że „wspólny mianownik” dystansowania się Lyotarda, to: „Adorno jest melancholiczny”, s. 145.

kategorię wzniosłości! — jako do myśliciela „postmodernistyczności”²³. A przy tym Welsch nie bierze pod uwagę zarówno rozlicznych szczegółowych analiz i interpretacji Adorna, jak też jego własnych analityczno-konstruktywnych przemyśleń odnoszących się do produkcji artystycznych, które to przemyślenia rozwijał w polemice z muzyczną awangardą lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, oraz poczynając od 1954 r. przedstawiał podczas kursów wakacyjnych w Darmstadt²⁴. Dlatego Welschowskie etykietowanie teorii estetycznej Adorna pozostaje równie abstrakcyjne, jak to dokonane przez Lyotarda, które wydaje się tym bardziej uproszczone i nieadekwatne, im bardziej sam Lyotard pomija analizę utworów i nie potrafi podać kryteriów, które mogą odnosić się do konkretnej twórczości postmodernistycznej awangardy. W ogóle należy zauważyć, że wymienieni autorzy posługują się argumentacją meta-teoretyczną; konkretne zjawiska artystyczne rzadko pojawiają się przy tym w ich polu widzenia.

II

Pomijając supozycję Bürgera, że Adorno budował swą teorię estetyczną przeciwko awangardzie, jest on powszechnie uważany za teoretyka awangardy ewentualnie nowoczesnej sztuki. Oczywiście tego rodzaju przypisania nie pozwalają wystarczająco uchwycić ani jego późnego, nie dokończonego dzieła, ani całości jego teorii estetycznej.

²³ W sprawie błędności tego twierdzenia por. prace Hauke Brunhorst: *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*. München 1990. Na tle „postmodernistycznego ducha czasu” Brunkhorst przekonująco i krok po kroku wydobywa „nierównocześnie aktualność” filozofii Adorna jako myśliciela moderny. Absurdalność tego twierdzenia pokazuje *en détail* Klein przy ograniczeniu pola badawczego do estetyki i odniesieniu do muzyki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jak też do Adornowskiej utopii „musique informelle”. Por. Klein, jak w przypisie 1, s. 204 n.

²⁴ Należy tu wymienić *Neue Musik und Interpretation* (1954), *Kriterien der neuen Musik* (1957), *Musik und Technik* (1958), *Vers une musique informelle* (1961), *From in der neuen Musik* (1965), *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965), jak też wykłady o funkcji barwy w muzyce (1966), które, o ile wiem, nie zostały dotychczas opublikowane. Por. Borio (j.w., przypis 1), s. 167 i 178, przypis 20; Klein (j.w., przypis 1), 348, przypis 83a. — Pozostałe prace w: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978.

Przez „awangardę” rozumie się najczęściej taki literacki ewentualnie artystyczny nurt, którego przedstawiciele rozsadzają tradycyjne formy przedstawiania lub ekspresji i chcą utorować drogę nowemu rodzajowi twórczości. Bürgerowskie opisanie określonych kierunków artystycznych moderny jako awangardy w ogóle stanowi wyjątek, który zresztą także znalazł zwolenników. Mówi się więc nie tylko o „neoawangardach”, ale np. i o „postawangardzie”²⁵.

Co rozumie Adorno przez awangardę? W *Teorii estetycznej* używa tego terminu oszczędnie, raptem dziewięciokrotnie. Nie daje też żadnej definicji. Byłoby to sprzeczne z myśleniem, które dąży do przenikania problemów i zjawisk artystycznych oraz społecznych, rozpatrując je we wciąż nowych konstelacjach, aby wysledzić i ukazać każdorazowy związek tego, co szczególne, z jego ogólnym wymiarem. Dlatego należy to, co Adorno zrozumiał przez pojęcie awangardy, odtworzyć na podstawie jego pism estetycznych, z których pierwsze, jako siedemnastoletni autor, opublikował w 1920 r. pod tytułem *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit*²⁶. Tytuł ten jest paradygmataczny w dwojakim względzie. Z historycznego punktu widzenia sygnalizuje on ten kierunek sztuki, od którego bierze początek refleksja Adorna nad zjawiskami sztuki, zdaniem Bürgera, nad awangardą w ogóle; z filozoficznego punktu widzenia zdradza on już intencję Adorna i rodzaj jego angażowania się: pryncypialne pytanie o prawdę dzieł sztuki. Ta wczesna próba implikuje postawione nieco później już z całym zdecydowaniem, i potem, w *Theorie des musikalischen Materials* uzasadnione, pytanie o prawdę w dziele.

W *Filozofii nowej muzyki*, opublikowanej w 1949 r., uprzednie dociekania muzykologiczne wczesnego Adorna, inspirującego się socjologią i filozofią, znajdują swoje ściśle, czerpiące z dyscypliny myślowej Hegla i Marksa, uzasadnienie historiozoficzne. Przypominając odległe brzmienie postulatu „prawdy artystycznej”, teza tam sformułowana głosi: „Dlatego badacz dążący do wykrycia prawdy w rzeczywistości estetycznej jest zdany na samą tylko awangardę, wygnaną z kultury ofi-

²⁵ Zob. np. Milan Damjanovic: *Kunst der veränderten Welt*. W: Oelmüller: op. cit., Bd. 1 i 2, passim.

²⁶ W: „Die neue Schaubühne” 2(1920), 233–236. Adorno podpisany jako T. Wiesengrund.

cialnej. Jedyną możliwą filozofią muzyki jest dziś filozofia muzyki nowej”²⁷.

Nasuują się tutaj uwagi dwojakiemu rodzaju: Obecność „prawdy” w sztuce nie została przedstawiona statystycznie, ale jest pomyślana procesualnie jako „rozwój”. Oznacza to, że awangardę — tutaj: „nową” muzykę — należy pojmować w kontekście jej historycznego stawania się; znaczy to zarazem: należy zachować w polu widzenia dzieła tradycji. A następnie: „Rozwoju prawdy” w sztuce nie może już poświadczać muzyka, która w trybach „wszechpotężnego przemysłu kulturalnego” jest odbierana wyłącznie jako „martwy odlew” tego, co jako tzw. dobro kulturowe zostało „wzięte w posiadanie” i przez to zneutralizowane: „Ponieważ ogólna tendencja rozwoju społeczeństwa wypłeniła ze świadomości i podświadomości człowieka ów humanizm, jaki leżał niegdyś u podstaw krążącego dziś jeszcze repertuaru muzycznego, więc powtarzanie tej idei wśród pustego ceremoniału koncertowego jest dziś powtarzaniem bezmyślnym; natomiast spuściznę filozoficzną po wielkiej muzyce przyjęła ta właśnie muzyka, która ją odrzuca”. Również z tego punktu widzenia, wyznaczanego przez krytykę kultury i społeczeństwa, widać wyraźnie, że dla bliższego określenia tego, czego zdaniem Adorna chce i dokonuje awangarda, nieodzowne jest równoczesne cofanie się w przemyśleniach do muzyki przekazywanej przez tradycję. Taką uwzględniającą przeszłość refleksję uprawia Adorno w rozlicznych analizach i interpretacjach, np. w odniesieniu do Bacha, Beethovena, Schuberta, Bramsa, Straussa, Wagnera, Mahlera i in. Metodycznym punktem wyjścia są i pozostają rozeznania, które zawdzięcza muzycznej awangardzie ekspresjonizmu, istotne także dla późniejszych literackich rozważań Adorna, np. o Goethem, Hölderlinie, Eichendorffie i Heinem. Wskażę na to, odwołując się do przykładów. I wreszcie również w *Teorii estetycznej* Adorno podkreśla: „Zasadą metodyczną jest przy tym, że ostatnie zjawiska mają rzucać światło na całą sztukę, a nie odwrotnie, jak to czynią historyzm i filologia...”²⁸. Adorno nie mówi już tutaj o awangardzie, ale o „najnowszych zjawiskach” — być może dlatego, że tymczasem nawet dzieła „nowej” mu-

²⁷ Theodor W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*. Przetłóżyła Fryderyka Wayda. Warszawa 1958, s. 41. (W oryginale mowa o „rozwoju”, nie „wykryciu” prawdy — K. K.).

²⁸ Theodor W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przetłóżyła K. Krzemieniowa. Warszawa 1993, s. 655.

zyki weszły do obrotu kulturalnego. Ich dawny status awangardy przeszedł już do historii.

Jakże jednak ma się rzecz z kompozycjami lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli tego czasu, który Bürger nazywa „neoawangardą”? I do tego wróć. A ponadto: Jakże to mógłby Adorno oceniać muzykę postmoderny?

III

Teoria materiału muzycznego, która powstaje od końca lat dwudziestych w konfrontacji z ówczesnie tworzonymi dziełami²⁹, znajduje w *Filozofii nowej muzyki* swoje ostateczne sformułowanie, skoro, według własnych słów Adorna, ma być „wiążąca” dla wszystkiego, co później powiedział na temat muzyki³⁰. Tworzy ona fundament teorii awangardy i teorii muzyki tradycyjnej.

Materiałem muzycznym nie jest dla Adorna żaden „materiał naturalny”, który w nieziennej postaci miałby zawierać się w tonach, dźwiękach i formach muzycznych itd. oraz pozostawać do dyspozycji kompozytorów w każdym czasie. Adorno określa go jako materiał historyczno-społeczny, preformowany przez świadomość artystów i jako taki będący „sedymencem ducha”. Rozwój materiału przebiega — co się tyczy struktury — analogicznie do realnego rozwoju społeczeństwa; mimo to jest on — dzięki zapośredniczeniom kompozytorskim i w efekcie zmian, których doświadcza w tym procesie — przeniknięty „śladowi społeczeństwa”. Oznacza to tyle: rozwój materiału jest włączony w proces ogólnospołeczny; zarazem jednak w swej specyficznej dziedzinie sztuki rządzi się „prawami własnej dynamiki”. Dlatego Adorno może powiedzieć, że „rozprawa kompozytora z materią” jest „rozprawą ze społeczeństwem”. „Ponieważ społeczeństwo wchodzi w skład dzieła, a nie tylko przeciwstawia się twórczości jako czynnik zewnętrzny, heteronomiczny, jako jej odbiorca lub oponent. W ich wzajemnym wewnętrznym oddziaływaniu rodzą się sugestie, które materia podsuwa kompozytorowi i które ten, stosując się do nich, zmienia”.

²⁹ Por. Lucia Sziborsky: *Adornos Musikphilosophie. Genese, Konstitution, Pädagogische Perspektiven*. München 1999. Zwłaszcza rozdz. 4, s. 91-112.

³⁰ Por. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10. 2. Frankfurt a. M. 1977, s. 719.

Model tej estetyczno-historiozoficznej konstrukcji ma charakter dialektyczny: z jednej strony występuje materiał objęty postępowym rozwojem, z drugiej postępowy kompozytor, który seismograficznie czuje, co jest artystycznie możliwe, co jest „na czasie”, a co nie jest: „Kompozytor w żadnym wypadku nie może posługiwać się dowolnie wszystkimi kiedykolwiek używanymi zestawami dźwięków”. (To właśnie byłoby postmodernistyczne!). Zwróćmy uwagę, że to podmiot artystyczny mocą swojej wolności decyduje o tym, w jaki sposób obchodzi się z aktualnym stanem materiału, jakie wybiera postępowanie, jaką „technikę”, i czy w ogóle troszczy się o historyczną aktualność. W toku tych aktów zapośredniczenia między postępowym artystą i aktualnym materiałem powstają „autentyczne” dzieła sztuki. Zarazem produkcja takich dzieł sprzyja rozwojowi materiału.

Można by uznać, że ta teoria jest wyraźnie teorią awangardy, a mianowicie — inaczej niż u Bürgera — nie osadzoną na trwale w czasie, ale procesualnie dialektyczną, obejmującą również muzykę tradycyjną. Nie jest ona teorią w rozumieniu *l'art pour l'art*, czego bliska jest „afirmatywna” estetyka Lyotarda³¹, ale zdecydowanie teorią „społeczną”, która pozwala interpretować „prawdę” dzieła sztuki jako „nieświadome pisanie historii” społecznej rzeczywistości³².

Centralną kategorią tej teorii jest „spójność”. Z chwilą, kiedy kategorie dotychczas obowiązujących stylów tracą swoją ważność, ponieważ nie ma odpowiedzialności między nimi i kompozycjami, pozostaje tylko możliwość udostępnienia jakości dzieła na podstawie wewnętrznej logiki sposobu jego zrobienia, na podstawie jego techniki. Z tego punktu widzenia kategoria spójności umożliwia analizującemu podjęcie decydującego sądu estetycznego o współczesnych mu dziełach sztuki, otwiera interpretatorowi drogę do rozszyfrowania społecznej treści dzieł, która może być „prawdziwa” lub „fałszywa”. „Wewnętrzny”, moralnym miernikiem prawdziwości lub fałszu jest cierpiący podmiot; z perspektywy „zewnętrznej” oznacza to sposób, w jaki jest on jako taki reprezentowany w dziele sztuki.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że Adorno przyznaje dziełom sztuki funkcję poznawczą, którą usiłuje uzasadnić materialistycznie. Pod tym względem pozostaje on w kręgu tradycji klasycznej filozofii Schel-

³¹ Por. Sziborsky, jak w przypisie 21.

³² Por. Adorno: *Teoria estetyczna*.

linga i Hegła, którzy oczywiście chcą uzasadnić to samo na sposób idealistyczny.

W obydwu antytetycznie odnoszących się do siebie rozprawach: *Filozofii nowej muzyki: Schönberg czyli postęp* oraz *Strawiński czyli restauracja przeszłości*, Adorno przeprowadza analizę i interpretację określonych kolejno po sobie następujących dzieł Schönberga (także Weberna i Berga) oraz Strawińskiego i stosując konkretnie własną teorię materiału dąży do skonstruowania „idei dzieł i ich (historyczno-kompozytorskiego) związku”. Przewodnimi motywami tego wdrożenia teorii są: formalne ukształtowanie dzieł, ich każdorazowy stosunek do problemu czasu w muzyce i w pełni rozwinięta w dziełach dialektyka między konstrukcją a wyrazem.

Podstawowymi liniami, konstytutywnie przenikającymi poszczególne interpretacje są tezy: Muzyka Schönberga, wciąż modyfikowana we wszystkich fazach twórczości, daje wyraz wyobcowaniu, samotności, cierpieniu podmiotu. Schönberg stara się sprostać wymogom narzucanym mu przez materiał. Jego dzieła — jako „fragmenty” atonalności, jako „zamknięte dzieła” techniki dodekafonicznej i, po przełamaniu stworzonych przez kompozytora nowych zasad porządku, ponownie będące „fragmentami” — są dla Adorna „autentycznymi” dziełami sztuki. Zarazem w obrębie tej dialektyki Schönberg zmusza materiał do dalszego rozwoju. Mimo to „integralne” kompozycje jego fazy dodekafonicznej (a jeszcze bardziej Weberna, który tę technikę realizuje „najwierniej”) korespondują z zamkniętymi dziełami Strawińskiego³³, który w dążeniu do stylu raz jeszcze mającego być rękojmią estetycznej ważności, sięga po materiał historycznie „rozpadający się” i po tworzywa mityczne. Także jego muzyka mówi językiem podmiotu historycznego — oczywiście, podmiotu, który ją „znosi” w sobie jako podmiocie społecznie „złożonym w ofierze”. Właśnie dlatego prawda tej muzyki, podobnie jak prawda w muzyce szkoły wiedeńskiej, z historycznego punktu widzenia jest autentyczną prawdą. Podczas gdy „nowa

³³ Szczególnie ostro widać tutaj, jak nietrafne jest twierdzenie Bürgera, że antyawangardyzm Adorna ujawnia się w jego interpretacji Strawińskiego. Wellmer sądzi, że można w każdym razie mówić o rodzaju pozornego awangardyzmu, który Strawiński zdaniem Adorna reprezentuje w pewnej fazie (Oelmüller: 49 Bd. 2 329 n.). Klein (por. przypis 1) wskazuje problem „dysocjacji czasu” jako wspólny dla Schönberga i Strawińskiego, s. 195 n. Patrz też część V niniejszego tekstu.

muzyka” reprezentuje prawdę cierpiącej podmiotowości i podtrzymuje jej intencje, muzyka Strawińskiego pokazuje prawdę społecznej totalności, która w zniszczeniu podmiotu jest momentem nieprawdy. Muzyka Strawińskiego jest „samą przejawiającą się negatywną prawdą”, która nie zna „żadnej transcendencji”³⁴.

Tę transcendencję wszakże przypisuje Adorno nowej muzyce, zwłaszcza jej dziełom fragmentarycznym, które dla niego — z perspektywy historycznej — są postaciami „rozbitymi”. Przyjmując „sprzeczność” społecznej realności we „własną świadomość i własną postać” oraz niszcząc w niej „tożsamość podmiotu i przedmiotu”, którą reprezentuje dzieło zamknięte, same popadają w sprzeczność ze społeczeństwem. Zarazem jednak wskazują na przeciwstawny obraz wewnątrzspołecznej sprzeczności, której nie sposób już estetycznie wygładzić: „W akcie poznawczym, jakim jest sztuka, forma jest krytyką sprzeczności: wskazuje bowiem *możliwość usunięcia sprzeczności*, a tym samym uwydatnia w sprzeczności jej elementy przypadkowe, usuwalne, względne” (podkr. L. S.). W transcendencji na to, co jako transcendentne pozostaje „bezobrazowe”, nowa muzyka podtrzymuje nadzieję na możliwość pojednania. Nic ponadto. Jest w tym względzie utopią negatywną.

IV

Pokażę teraz na przykładzie charakterystycznych znamion nowej muzyki, że wracają one jako centralne motywy w tych tekstach Adorna, które za przedmiot mają sztukę tradycji. Sięgam przy tym np. do artykułów *Spätstil Beethovens*³⁵, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*³⁶, *Zum Gedächtnis Eichendorffs*³⁷.

Tym znamieniem, które obejmuje wszystkie inne charakterystyczne momenty „nowej muzyki”, jest jej absolutna „krytyka konwencji”, to zatem, co całkowicie odpowiada potocznemu rozumieniu awangardy.

³⁴ Por. Adorno: *Strawinsky. Ein dialektischen Bild*. W: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16 cytaty: s. 385 i 390.

³⁵ W: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17. Frankfurt a. M. 1982, s. 13–17.

³⁶ W: Adorno: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt a. M. 1965, s. 156–209.

³⁷ W: Adorno: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. M. 1958., s. 105–162.

Prowadzi ona do zniszczenia tradycyjnej totalności i oznacza „zerwanie” z tradycją. Rozbiciu zamkniętej formy odpowiada po stronie wyrazu jego radykalizacja; Adorno pokazuje to na przykładzie *Oczekiwania* Schönberga: „sejsmograficznie” odnotowywane są „traumatyczne szoki”, które, jako protokolarne zapisy, zatrzymują się obok siebie w niezmienionej postaci. To z kolei oddziałuje na sposób tworzenia formy w późniejszych dziełach: „zapis sejsmograficzny” staje się „technicznym prawem formy w muzyce”, nie dopuszczającym już „ciągłości i rozwoju”. „Język muzyczny polaryzuje się w skrajnościach, we wstrząsowych gestach, niejako w fizycznych konwulsjach i w szklanym zniechęceniu człowieka zdrętwiałego z przerażenia”³⁸.

Polaryzacja języka muzycznego z kolei pociąga za sobą likwidację różnicy między tematem i realizacją, zniszczenie harmonijnego toku i zniszczenie linii melodycznej. (Ma to doniosłe konsekwencje nie tylko dla naśladowania Schönberga lub Weberna pod względem kompozytorskim, ale również dla stosunku między podmiotem i totalnością społeczną w estetyczno-historiozoficznej interpretacji Adorna).

Już w późnych dziełach Beethovena występuje porównywalna „krytyka konwencji”: elementy formy stają się „wyrazem w nagiej prezentacji jej samej”³⁹. Także tutaj polaryzacja „dosłownie” zachodzi w dziele. Tak więc w ostatnich kwartetach smyczkowych fragmentaryczność mozolnie budowanej „jedności” przebija się „przez ostre, nie zapośredniczone przysuwanie ku sobie gołych, aforystycznych motywów i polifonicznych kompleksów. Rysa pomiędzy nimi... powoduje, że zawartością estetyczną staje się niemożliwość harmonii estetycznej, a nieudaność w najwyższym sensie miarą powodzenia”⁴⁰. To samo odnosi się do dzieł późnego Schönberga, który ponownie możliwą dzięki technice dodekafonicznej totalność formy — w oczach Adorna fałszywą! — na nowo rozbija na korzyść wyrazu.

Radykalizacja wyrazu w atonalnej fazie Schönberga z punktu widzenia formy też prowadzi do nieciągłości czasu muzycznego — problemu, którym Adorno będzie się interesował szczególnie podczas swego

³⁸ Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 79.

³⁹ Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17, s. 16.

⁴⁰ Por. Adorno: *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*. Tamże, cyt. s. 159. (Podkr. — L. S.).

starcia z pwojenną awangardą⁴¹. Mając przed oczami Schönberga, Adorno mówi również o „dysocjacji czasu”. Nie powiązanemu szeregowaniu protokołów wyrazu odpowiada w dodekafonicznej fazie Schönberga łączenie ze sobą „postaci kontrastowych”: „jeszcze raz muzyka poskramia czas: ale tym razem nie przez to, że go wypełnia i unieruchamia, lecz przez to, że go neguje, każąc wszechobecnej konstrukcji zawiesić wszystkie momenty muzyczne”⁴².

Z dysocjacją czasu muzycznego łączy się ściśle *paraliżowanie zasady harmonicznej*. Jest ono wynikiem „obojętności poziomu i pionu”, do której ostatecznie prowadzi ujednolicenie obydwu wymiarów. Postulowana identyczność obydwu wymiarów nie jest dziełem wyłącznie „arytmetycznej zgodności”, ale winna mieć usprawiedliwienie w „stawianiu się rezultatu” (Hegel), to znaczy w „tendencji brzmień”, która wynika z konstrukcji: „Swobodną grę sił muzyki tradycyjnej, która produkuje całość dźwięk po dźwięku, choć ... z dźwięku na dźwięk nie zakłada całości, zastępują teraz »wejścia« obcych sobie brzmień”.

Dysocjacja czasu muzycznego oraz paraliżowanie harmonii są znakiem „likwidacji związku muzycznego”. Zdaniem Adorna ona to sprawia, że „bezsensowność” dzieła sztuki całkowicie przekonstruowanego w sobie występuje w sposób widoczny. Mimo nowej totalności formy, znów możliwej dzięki technice dodekafonicznej, nadal rozwija się to, co w swobodnej atonalności rozpoczęło się na kształt eksplozji jako „bunt muzyki przeciwko jej własnemu sensowi”⁴³.

Za poprzedniczkę takiej bezsensowności w poezji można uznać lirykę późnego Hölderlina, która po raz pierwszy podważa kategorie sensu⁴⁴. To podważanie ma przyczynę w praktycznej formie języka Hölderlina, która w konstelacji uszeregowania słów i okresów nie umacnia związków w sensie spójnego toku myślowego, ale ostro zestawia ze sobą rzeczy nie powiązane⁴⁵. Strukturalnie koresponduje to z szerego-

⁴¹ Klein (por. przypis 1 i 33) bada ten problem w interpretacjach Adornowskich od Beethovena po „musique informelle”. Tamże, s. 177–208: *Adornos Metaphysik der musikalischen Zeit*.

⁴² Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 99.

⁴³ Za przykład służą Adornowi młodzieńcze dzieła Křenka, zwłaszcza jego *Druga symfonia*.

⁴⁴ Adorno: *Noten III*, s. 192.

⁴⁵ Adorno pokazuje to na przykładzie wiersza Hölderlina *Brot und Wein*. Tamże, s. 186 nn.

waniem protokołów ekspresji, a także z „wprowadzeniem brzmień obcych sobie” oraz brakiem odniesień, który powodują. Wiersze Hölderlina jeżą się przeciw harmonii, dokładniej: przeciw harmoniczej syntezie, podobnie jak późne dzieła Beethovena.

Jak w późnej twórczości Hölderlina „najbardziej wewnętrzną tendencją” jego parataksy okazuje się „dysocjacja” pojęć w nazwy⁴⁶, tak w późnych dziełach Schönberga następuje dysocjacja języka muzycznego we fragmenty. I podobnie jak „subiektywna intencja” Hölderlina „parataktycznie dezorganizuje” język, jak późny styl Beethovena świadczyć ma o tym, że „przemoc podmiotowości” „rozsadza” dzieła i pozostawia ich szczątki, tak Schönberg władczo przełamuje stworzone przez siebie zasady porządku techniki dodekafonicznej przez ich nieprzestrzeganie: narzuca materiałowi „takie znaczenie, jakie chce”⁴⁷, dzieło zamknięte porzuca jako rozbite. Podmiot usuwa się i „uzależnia los dzieła, teraz już pustego, od tego, co społecznie możliwe”. Cytując własny artykuł *Spätstil Beethovens* i mając na uwadze ostatnie dzieła Schönberga, Adorno stwierdza: „Cezury ... nagłe urwania ... to momenty eksplozji; porzucone na chwilę dzieło milknie i ukazuje swą wewnętrzną pustkę. Wtedy dopiero przychodzi następny fragment...”⁴⁸. Liryka Eichendorffa jest od tego wszystkiego wolna, chociaż i ona kryje w sobie „szczątki” jakiejś „lingua mortua”, której siłę wyrazu Eichendorff raz jeszcze „odkrywa” i „budzi” za pomocą konstelacji, w które ją wprowadza⁴⁹.

Skrótowe porównanie tych przykładów pokazuje, że z perspektywy historycznej widać coraz silniejszą polaryzację podmiotu i przedmiotu, które stają się coraz bardziej sobie obce. Źródłem sytuacji jest podmiotowość artysty, który — dialektycznie — w toku wrażliwego ścierania się ze swym historycznym materiałem formuje i wyraża to, co obiektywnie znamionuje dzieła: pęknięcia, fragmentaryzację języka muzycznego i mowy, *dysocjację sensu*. Eichendorff stanowi wyjątek, ponieważ jego poezja użycza „urzeczowionym rzeczom ... raz jeszcze siły znaczenia, wskazywania poza siebie”. Zaznaczająca się tutaj deli-

⁴⁶ Tamże, s. 197, na przykładzie *Patmos*: „Denn begrifflos ist das Zümen der Welt, namlos”.

⁴⁷ Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 165; kolejny cytat s. 172.

⁴⁸ Tamże, s. 165; por Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 17, s. 16 n.

⁴⁹ Adorno: *Noten I*, s. 124. Kolejne cytaty oznaczone w tekście numerem strony.

katna pozytywność, która poprzez liryczne procedury wyraża się w postaci formy, jest niewątpliwie krucha. Dochodzi się do niej tylko poprzez „samowyciszenie się podmiotu: podmiot sam siebie czyni językiem, jak on mogącym przetrwać tylko w przebrzmiewaniu”⁵⁰.

Zatem również u Eichendorffa odsłania się rozłam między podmiotem i przedmiotem, i to z ostrością, która uprzedza wygaśnięcie podmiotu w muzyce Strawińskiego. Język Eichendorffa wyraża „wyobcowanie, które przekroczyć może tylko dźwięk”. Ale dzieją się też rzeczy „przeciwstawne”: „Ozięble rzeczy ... są sprowadzane do domu” dzięki „podobieństwu ich imienia do nich samych”, którego śladem idzie mowa poety. Jeśli „pożegnane słowa” powracają do natury, to „smutek ratuje” to, co utracone. Utopia pojednania z naturą⁵¹, wciąż zwiastowana przez Adorna, chroni lirykę Eichendorffa raz jeszcze w „pięknym pozorze” sztuki, który ostatecznie zostanie rozbity przez ekspresjonizm.

Podczas gdy w poezji Eichendorffa raz jeszcze umacnia się sens estetyczny i znaczenie ekspresji w samych dziełach, do najwyższej „dysocjacji sensu” dochodzi w „nowej muzyce”: jako dysocjacji sensu i wyrazu. „Podobnie jak bezsens utworów Křenka nadaje im najsilniejszy wyraz, bo wyraz obiektywnej katastrofy, tak ekspresyjne wkładki w najnowszych utworach dodekafonicznych wskazują na oderwanie się wyrazu od tkanki języka muzycznego”⁵².

Inaczej niż w liryce Eichendorffa, w której podmiot wycofuje się całkowicie w swój przebrzmiały język, w ostatnich dziełach Schönberga komunikuje się on właśnie poprzez „całkowite wyzbycie się własnego języka”, który „wyobcowany” przestaje być jego własnym językiem. I

⁵⁰ Adorno pokazuje to na przykładzie „upojenia” (rauszu), ulubionego słowa Eichendorffa: „Und so muss ich, wie im Strome dort die Welle, Ungenhört verlauschen an des Frühlings Schwelle”. Tamże 127 i passim.

⁵¹ Klinger (por. wyżej przypis 14) opowiada się — odrzucając czynione przez Wellmera i Habermasa próby owocnego przeniesienia do estetyki „komunikacyjnej racjonalności” — za zachowaniem „zasadnej odmienności” racjonalności estetycznej, którą Adorno podziela z romantyzmem: „Jest to zachowany w sferze estetycznej dostęp do natury, który nie polega na przenikaniu i podporządkowaniu”. Tamże, s. 50. W tej perspektywie, sformułowanej już w *Dialektik der Aufklärung* Adorna i Horkheimera, „wmyślenie się w przyrodę”, w przyrodę, „której jeszcze nie ma” i ku której wyobrażeniu ciąży sztuka, zyskuje swoją godność wielce krytykowane dążenie Adorna do pojednania.

⁵² Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 174; kolejny cytat s. 164.

znów Hölderlin jest tym, którego sztuka pierwsza „przeczuwała”, że podmiot „sam z siebie nie może już mówić”. To, co w geście jego „praktycznie rozstrojonego języka” występuje „polemicznie”, jest *paradoksalne* jak u Schönberga: „Kiedy język przecina wici wiodące do podmiotu, mówi za podmiot”⁵³.

To wszakże, co ujawnia się w ostatniej fazie nowej muzyki, świadczy o czymś więcej. Muzyka zmienia swoją postawę: „przestała być wypowiedzią i obrazem rzeczy wewnętrznych, a stała się *zachowaniem* wobec rzeczywistości przeciw której protestuje”⁵⁴.

Fakt, że znamiona estetyczne, dotyczące formy, wyrazu i prawdy w sztuce tradycyjnej miały zwiastuny, które w interpretacji Adorna komunikują się z reprezentacją podmiotu w muzyce Schönberga i Strawińskiego, nie jest żadnym przypadkiem, lecz „rozwijaniem się prawdy” (Hegel) założonym w historii. Skoro pojęcie awangardy zostaje określone ze „szczytu nowoczesności” z punktu widzenia stosunku materiału i techniki kompozytorskiej, jak też dialektyki i wyrazu, to późne dzieła Beethovena i Hölderlina należy w dosłownym sensie zaliczyć do awangardy. Z tej perspektywy liryki Eichendorffa zaliczyć do niej nie można, ale należy ona do niej z uwagi na swe treści. Poezja Eichendorffa przez „wyrzeczenie się panowania” wygasza podmiot liryczny i tym toruje drogę przyszłości: „Wybijały romantyzm Eichendorffa prowadzi nieświadomie ku progom moderny”⁵⁵.

V

Awangardy okresu powojennego potwierdzają zachodzące w sferze społecznej osłabienie podmiotu, które antycypowała liryka Eichendorffa i realizowała muzyka Strawińskiego. Jeśli muzyka Schönbergowskiego ekspresjonizmu buntowała się przeciw pozorowi pojednania między podmiotem i przedmiotem w sztuce, to muzyka powojennej awangardy oponowała przeciw podmiotowi przez to, że koncentrowała się na ma-

⁵³ Adorno: *Noten III*, s. 193.

⁵⁴ Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 174 (podkr. L. S.).

⁵⁵ Adorno: *Noten I*, s. 119.

teriale, który całkowicie wyzbył się języka podmiotu⁵⁶. Innymi słowy: z powodu „usunięcia ostatnich śladów subiektywności i sensu” w dziełach opartych na takim materiale, muzyka przestaje być wyrazem podmiotu!⁵⁷. Konsekwentnie Adorno nie interpretuje tej muzyki bynajmniej jako zrealizowanego marzenia o „muzycznym kosmosie, w którym jednostkowe podmioty byłyby tak zniesione, iż wyraz poszczególnych utraciłby znaczenie”. Antysubiektywizm zaawansowanej muzyki nie otacza go przesłaniającym blaskiem „osiągniętego wyższego stanu”. Raczej jest odpowiedzią na to, że „najnowsza historia, że postępujące osłabienie pozycji poszczególnego indywiduum aż do zagrożenia katastrofą całości, pokryło *bezpośredni wyraz subiektywności osłoną próżności, pozorności i ideologiczności*” (podkr. L.S.). Prawda nie jest już skierowana — w imieniu podmiotu — jako „sprzeciw” wobec społecznej realności, chociaż ta muzyka, paradoksalnie, u „wszystkich jej reprezentantów...(przekazuje) technikę szkoły Schönberga, a nie neoklasycystyczną” Strawińskiego.

Szkoła serialna realizuje dokładnie to, przed czym Adorno ostrzegał już w *Filozofii nowej muzyki*: Nie należy zdawać się na „serie” i „reguły” muzyki dodekafonicznej⁵⁸, lecz absorbować ją w „swobodnej kompozycji”, „spontaniznością krytycznego ucha”, jak to czynił właśnie późny Schönberg. Otwarta wtedy „wolność akcji artystycznej” pozostała nie wykorzystana na rzecz fetyszyzacji preformowanego materiału szeregów, który zostaje potraktowany jako wartość sama w sobie. Ujednolicenie wszystkich parametrów w muzyce serialnej zakłada niejako ontologiczne ujęcie pojedynczego tonu, z którego cech dedukowane są „wszystkie muzyczne wymiary toku całości”. Ahistoryczne ujęcie hipostazuje materiał i technikę, nie zauważając, że obydwie strony są historycznie zapośredniczone. W integralnej racjonalizacji materiału technika dominuje nad formotwórczą zdolnością podmiotowości artystycznej⁵⁹.

⁵⁶ Powołuję się na wspomniane już wyżej (por. przypis 24) rozprawy *Vers une musique informelle* oraz *Form in der Musik*; tę ostatnią Adorno poświęcił Pierre Boulezowi. W: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16, s. 493–540 i 607–627.

⁵⁷ Por. Wellmer. W: Oelmüller. Bd. 2, s. 329 n.

⁵⁸ Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, s. 163 n.

⁵⁹ W sprawie polemiki Adorna ze stanowiskami zajmowanymi w muzyce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych por. Borio, j.w. przypis 1.

Adorno podejmuje krytykę z centrum swej dialektycznej teorii materiału muzycznego, której subiektywny biegun powojenna awangarda w określony sposób lekceważy. A przecież właśnie od siły i wrażliwości artystycznej podmiotowości Adorno oczekuje przewyciężenia skostniałego stanu muzyki w swym projekcie „musique informelle”.

Przez „musique informelle” Adorno rozumie taką muzykę, „która odrzuciła wszystkie formy zbliżające się do niej abstrakcyjnie, sztywno, z zewnątrz, i która, całkowicie wolna od tego, co nakłada się na nią heteronomicznie i jest jej obce, kontynuuje się z obiektywną konsekwencją w zjawisku, a nie w tych zewnętrznych prawidłowościach”. Nie miałyby się ona konfrontować od nowa z „ideą nie kontrolowanej, nie koncesjonowanej wolności”, która pociągała ku sobie już około 1910 r. Ówczesny styl jest przecież niepowtarzalny, ponieważ postępu w opanowaniu materiału, jaki dokonał się od tego czasu, nie sposób cofnąć, „nawet jeśli rezultat, skomponowany utwór, nie stanowi postępu”. Ani nie jest możliwe autonomiczne planowanie formy, ani nie można jej wyczytać z samego materiału. Trzeba ją raczej rozwinać ze „specyficzności” poszczególnego dzieła. Należy zatem stawiać jedynie na wrażliwe i zarazem „spekulatywne ucho” kompozytora, które niejako „na żywo wysłuchuje z materiału, co się z tego stało”; należy uaktywnić „fantazję formy” i „poczucie formy”.

Za pomocą kategorii zbudowanych w *Filozofii nowej muzyki* Adorno usiłuje od wewnątrz, immanentnie „upłynnić” (Hegel) zatrzymaną dialektykę między artystą i materiałem. Dlatego dla krytycznej analizy zaawansowanej muzyki mają wagę te same znamiona, które Adorno tyleż eksponował na przykładzie „nowej muzyki”, co przyznawał im decydujące znaczenie w swych refleksjach dotyczących muzycznych i literackich dzieł tradycji.

Dysocjacja czasu muzycznego wyodrębnia się radykalnie w muzyce serialnej i aleatorycznej: zatrzymuje ona i uprzestrzenia czas, wszystkim, co sukcesywne, nakłada pęta statyki. Adorno upatruje w tym istotny problem formy w ogóle. Dlatego najważniejsze zadanie muzyki informalnej polega na tym, by przy zachowaniu najbardziej zaawansowanego stanu materiału wskrzesić czasowość w muzyce (jej istotne znamię jako sztuki opartej na czasie). Miast „tępego ciągu zestawów, których monotonnym symptomem... są czyste cezury między wszystkim, co po sobie następuje, należałoby od wewnątrz uczasować sto-

sunki między nimi”. Konieczność określonego następowania po sobie dwóch części powinna mieć uzasadnienie w „kompozycji jako takiej”, nie zaś w „pozakompozycyjnych, materialnych relacjach”, w samych „projektach” struktur, które, zdaniem Adorna, są „zapożyczone z malarstwa”. Ponownie należałoby wprowadzić „linię” i „powiązanie” („węzeł”), „z pomysłu struktur” inwencja musiałaby wydobyć „specyficzne cechy charakterystyczne”, które z kolei chroniłyby potem „strukturę przed wymyślną arbitralnością”.

Zaostrzeniu uległ również kryzys *sensu muzycznego*, osiągając swój punkt kulminacyjny w zniszczeniu tonalnego języka. Przestał istnieć jakkolwiek „z góry dany” sens „metafizyczny”, sztuka nie może naśladować żadnego jako tego, który jest; sens nie jest czymś, co można „odtworzyć”, ale tym, co należy „dopiero wytworzyć”.

Ale jak? Także sens zniszczony z historyczną nieodwołalnością jest, dialektycznie, sensem; we wszelkiej aktualnej produkcji występuje on jako *sens zanegowany*, tak np. w *Konercie fortepianowym* Cage’a. Takiego „narzucającego się, poniekąd heteronomicznego sensu nie należałoby pozostawiać jako takiego, ale sprowadzić mocą podmiotu, aby go pojednać”. Muzyka przyszłości miałaby dzięki słyszalnemu „przetworzeniu” ustanawiać inny, *nowy sens*, podobnie jak powinna na nowo wytworzyć czas muzyczny. W samokrytycznej refleksji „komponującego ucha” artystyczna podmiotowość musiałaby niejako „biernie” przyswoić sobie „tendencję” materiału; dopiero wtedy przestałby on — jako ukształtowany w dziele — „być heterogenicznym tworzywem”.

W toku takiego przyswajania i przetwarzania materiału zmieniało się pojęcie sensu muzycznego. „Emancypował się on od tego, co było tylko subiektywną projekcją, jak też od uprzedmiotowionego, urzeczowionego związku”. Najgłębszą przyczynę ogromnych trudności autentycznego kształtowania i sensownego utrwalania prawdziwie „muzycznej obiektywności” upatruje Adorno w „zniszczeniu muzycznego podobieństwa do języka. Muzyka była obiektywna w tej mierze, w jakiej przemawiała językiem muzyki, tego rodzaju zaś język przestał istnieć”. „Otwarta pozostaje jedynie możliwość samopograżenia się słuchu w idiomatyczne, nadrzędne momenty, których źródłem jest podmiot. Musi on utrzymać je dzięki krytyce i zarazem zmienić”. Gdyż: „Tylko to, co jest artystycznie w pełni wyartykułowane, jest obrazem czegoś nie okaleczonego, a tym samym wolności”.

Raz jeszcze otwiera Adorno muzyce utopijną perspektywę, która zagubiła się w serializmie i aleatoryce, jak niegdyś w neoklasycyzmie Strawińskiego. Czy raz jeszcze ma ona służyć „ratowaniu” okaleczonego podmiotu, „pojednaniu” z naturą, obojętne, co by to miało znaczyć? I ponownie podkreśla Adorno z całą mocą, że muzyka przyszłości — gdyby do niej dotarła — jak niegdyś „nowa” przeciwstawiałaby się ostro społecznemu komunikowaniu. Jak tamtej, tak również tej chodziłoby o „przedstawiającą siebie prawdę” i „o właściwą świadomość, a nie o dostosowanie się do fałszywej”. Byłaby ona więc także „stosunkiem do rzeczywistości” — a tym samym miałaby wartość moralną; przeciwstawiałaby się „fałszywemu zniesieniu”, przemieniającemu ją w „praktykę życiową”, zgodnie z *dictum* Adorna, że dopiero w świecie „uspokojonym” sztuka stałaby się zbędna.

Ale jaką prawdę wyrażałaby? Utopia „*musique informelle*” jest bezobrazowa, jak „kształt wszelkiej utopii artystycznej dzisiaj”, wyrażającej się nakazem: „Robić rzeczy, o których nie wiemy, czym są”.

Z krytyki awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wyłania się raz jeszcze Adornowskie zaangażowane pojęcie awangardy. Ma ono podbudowę estetyczną i historiozoficzną oraz czerpie z „idei człowieczeństwa”. Muzyki i sztuki, którą przy tych przesłankach należałoby zaliczyć do takiej awangardy, nie da się pogodzić z akcjami i happenin-gami, z dowolnością postmodernistycznego komponowania⁶⁰, nie daje się jej jednak pogodzić również z takim myśleniem estetycznym, które uznaje wszystko, co heterogeniczne, obywając się bez wartościowania.

⁶⁰ Por. krytykę podjętą przez Metzgera (jw., przypis 4), jak też (szp. 42) artykuł Rolfa Ursa Ringgera, który spotykał Adorna jako uczeń kompozycji: *Kriterien der neuen Musik*.