

# Robert Dobrowolski

---

## Estetyka oporu Theodora W. Adorna

---

Nowa Krytyka 14, 237-245

---

2003

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**Robert Dobrowolski**  
Uniwersytet Wrocławski

## **Estetyka oporu Theodora W. Adorna**

Nowoczesna sztuka, zdaniem Adorna, sens swojego powołania odnajduje w estetycznym oporze wobec totalizujących tendencji współczesnej kultury. Tradycyjna sztuka i związany z nią estetyczny pozór harmonijnego zniesienia antagonizmu formy i materii nie stanowi tylko obojętnego moralnie anachronizmu, ale jest wyrazem pojednania z fałszywą ideologią powszechnego urzeczowienia.

Na utratę tradycji reaguje cała współczesna sztuka. Utraciła ona poręczaną przez tradycję oczywistość swego stosunku do przedmiotu, do materiału, oraz oczywistość swoich metod postępowania i musi je poddać refleksji. Ujawnia się wewnętrzna pustka, fikcyjność momentów tradycyjnych, a znakomici artyści rozbijają ją jak gips młotem<sup>1</sup>.

Mimetyzm integralnej, klasycznej formy dzieła sztuki, choćby mimowolnie, wyraża dziś jedynie pojednawcze usprawiedliwienie dla nowoczesnej cywilizacji i kultury.

Autentyczne dzieło sztuki rozbija spójną formę, niwecząc „kulinarny moment” estetycznego pozoru. Kultywowanie harmonijnego piękna klasycznej sztuki afirmowałoby „oświeceniową dialektykę” rozwoju współczesnej kultury. „Dzisiaj zadaniem sztuki jest wprowadzać chaos w porządek”<sup>2</sup>. Artystyczna praktyka musi odrzucić spójną logikę estetycznego pozoru. Tworzenie pięknych form oznaczałoby bowiem współudział w powszechnej, podległej dialektyce

---

<sup>1</sup> Th.W. Adorno: *O tradycji*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak. Warszawa 1990, s. 49.

<sup>2</sup> Th.W. Adorno: *Minima moralia*, przeł. M. Łukasiewicz. Kraków 1999, s. 266.

oświecenia, kulturowej strategii eliminowania w totalizującej syntezie złożonej, wielowymiarowej rzeczywistości. Jeżeli więc „całość jest nieprawdą”, to praktyka artystyczna w imię owej prawdy zarzucić powinna pokusę pełnego pojedynowania za pomocą totalnej formy heterogenicznych pierwiastków materialnych. Nowoczesne dzieło sztuki, dzięki otwartej strukturze, jest być może jedynym, wolnym od przemocy ujednociających tendencji administrowanego świata, azyłem dla tego, co różnorodne, inne, fragmentaryczne i indywidualne. „Według Adorna sztuka ma aporetyczny charakter, strukturę stawiającą opór wszelkiej totalności, krytycznie dystansującą się wobec gotowych schematów i pojęć dotyczących zarówno samej siebie, jak i kosmosu lub historii, odrzucającą magię pozoru, *resp.* mitologię, która ukrywa złożoność świata, a czasem upiększa kłamstwo i fałsz”<sup>3</sup>.

Zdaniem autora *Teorii estetycznej* niezrozumiałość nowej sztuki, właśnie dlatego, że jest ona bezlitośnie nieczuła na tzw. empiryczną oczywistość i potrzebę błęgiego uspienia recypientów, staje się najbardziej zrozumiała postacią, w jakiej powinno się przyjmować dzieła sztuki. Nonkonformistyczne wobec urzeczowionej świadomości są owe dzieła zaprzeczeniem fałszywej jedności tych dzieł sztuki, których formuła stanowi odpowiedź na terapeutyczne potrzeby mieszczańskiego odbiorcy. Zasadnicze znaczenie sztuki formułowane jest na mocy opozycyjnego stosunku do sfery obiektywnej. „A zatem opór ten jest właściwy wewnętrznej naturze sztuki – wyraża się w braku pojednania *mimesis* i racjonalności oraz braku zgody na pojednanie z rzeczywistością społeczną. Z drugiej strony, opór sztuki można rozumieć jako wyzwanie rzucone odbiorcy – takie artystyczne kreowanie estetycznego wyglądu, aby kontakt z dziełem sztuki nie tylko nie sprawiał przyjemności, ale i zmuszał do wysiłku interpretacji. W tym rozumieniu sprzeciw jest efektem przeciwstawiania się «łatwemu komercjalizmowi», który sztukę sprowadza do poziomu zwykłego towaru, pozabawia wartości krytycznej i włącza do porządku zanegowanego świata”<sup>4</sup>.

W nowoczesnej i niepokornej sztuce świat zewnętrzny nie staje się materiałem bez reszty uległym artystycznej formie. Totalitaryzm formalnych tendencji, jako wyraz duchowości, napotyka na opór ze strony materii, wypełniając samowiedzę poznającego dzieła sztuki podmiotu niepokojącą i przez to prawdziwą treścią. Duch uwalnia się od fikcyjnej jedności formy i materii dzieła

<sup>3</sup> J.P. Hudzik: *Estetyka egzystencji*. Lublin 1998, s. 21.

<sup>4</sup> B. Frydryczak: *Estetyki oporu*. Zielona Góra 1995, s. 18.

sztuki, stając się abstraktem drugiego stopnia – niemożliwym do zmysłowego przedstawienia. Estetyczny pozór podporządkowany zostaje funkcji poznawczej.

„Naocznościowy aspekt dzieła sztuki podważa podstawy, na których opiera się zreifikowane społeczeństwo. Trzeba jednak zaznaczyć, że choć dzieło sztuki uwewnętrznia historyczne warunki, w których powstawało, to nie oznacza to wcale ich prostego odzwierciedlenia. Istotny dla procesu przekroczenia tych warunków jest fakt iluzyjnego lub zjawiskowego przejawiania się sztuki, która poprzez semantyczne jakości sprawia, że istniejące przecież także i na sposób materialny dzieło jest czymś więcej niż zwykłą rzeczą”<sup>5</sup>.

Balansowanie dzieła sztuki pomiędzy naturalnym dla niego medium zmysłowości a inteligibilną ideą prawdy, między tym, co skończone i nieskończone, a przede wszystkim możliwość wywoływania środkami artystycznymi owego napięcia, było, zdaniem Adorna, antycypowane przez Kantowską kategorię wzniosłości<sup>6</sup>. Wprawdzie uznał on, że jej aktualizacja może być możliwa dopiero po przeprowadzeniu pewnych modyfikacji, to mimo wszystko, jak zauważyli m.in. Wolfgang Welsch i Albrecht Wellmer<sup>7</sup>, teoria wzniosłości Kanta wyznaczyła podstawową perspektywę, w której autor *Teorii estetycznej* dokonywał interpretacji nowoczesnej sztuki.

Podstawową zmianą w znaczeniu *das Erhabene* było zniesienie przez Adorna jej Kantowskiego ograniczenia do przyrody i uczynienie z niej pojęcia najadekwatniej charakteryzującego kondycję współczesnej sztuki.

Doktryna Kanta o uczuciu wzniosłości opisuje bardzo trafnie sztukę, która jest rozedrgana w sobie, gdyż musi zawieszać siebie w imię bezspornej zawartości prawdy, nie pozbywając się, jako sztuka, swej natury pozorów. Do inwazji w obszar sztuki przyczyniło się niegdyś oświeceniowe pojęcie przyrody. Wraz z krytyką absolutystycznego świata form, który na przyrodę nakładał tabu jako na siłę gwałtowną, nieokrzesaną, plebejską, wdarło się w całym ruchu europejskim pod koniec XVIII stulecia do praktyki artystycznej coś, co Kant zarezerwował dla przyrody jako wzniosłe i co popadło w nasilający się

<sup>5</sup> P. Crowther: *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford 1993, s. 81.

<sup>6</sup> „Adorno tak dalece zaszczerpił swemu własnemu myśleniu o sztuce nowoczesnej kategorię wzniosłości, że całą jego filozofię sztuki – na co zwraca uwagę Wolfgang Welsch – można wprost potraktować jako ukrytą estetykę wzniosłości” – J.P. Hudzik: *U podstaw estetyki: główne problemy Kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii i kultury*. Lublin 1996, s. 262.

<sup>7</sup> Por. ibidem, s. 260–272.

konflikt ze smakiem. Wyzwolenie żywotności pokrywało się z emancypacją podmiotu i tym samym z samowiedzą ducha. Żywiół uduchawia sztukę jako naturę. Duch sztuki jest uprzytamnianiem sobie własnej przyrodniczości<sup>8</sup>.

Pełne ujawnienie się podmiotu zachwiało autonomią dzieła sztuki. Samowiedza odpowiedzialna za jego powstanie w istotny sposób polega na zidentyfikowaniu własnej przyrodniczości. Zmysłowość sztuki, mająca dotąd za zadanie wywoływanie uczucia zadowolenia u odbiorcy, zmienia swoje znaczenie – jej funkcją staje się uduchowanie sztuki. Mechanizm tej paradoksalnej w obliczu zastanych poglądów estetycznych zasady jest następujący: asymilując zewnętrzne, przeciwstawne duchowi treści, w tym także i to, co zmysłowo odstręczające, musi sztuka, proporcjonalnie do stopnia nietożsamości tego, co absorbowane, wzmocnić swoją syntetyzującą funkcję duchową. Rezygnacja z *l'art pour l'art* wzmocniła zawartość sztuki o treści przekraczające swoją żywotnością potocznie aprobowane normy i konwencje. Miejsce oświeceniowych idei, wyznaczających dydaktyczno-harmonijną formę dzieł, zajęła, zastrzeżona przez Kanta dla przyrody, kategoria wzniosłości. Bezintencjonalność sztuki nie oznacza już autonomicznej relacji zwrotnej, arcyzmu, będącego dla siebie samego wystarczającym materiałem i zagadnieniem; bezintencjonalność nowej sztuki polega na zubożeniu wobec abstrakcji uduchowionych idei i otwarciu się na to, co gwałtowne i nieokiełznane.

Wzniosłość, którą Kant zarezerwował dla przyrody, po Kancie stała się historycznym czynnikiem konstytuowania samej sztuki. Wzniosłość wyznacza linię demarkacyjną w stosunku do tego, co później nazywało się rzemiosłem artystycznym<sup>9</sup>.

Uduchowanie natury i zneutralizowanie ducha pociągnęło za sobą upadek antropocentrycznego przesłania sztuki, która porzucając niewolniczą służbę człowiekowi, służyć mu zaczyna właśnie poprzez swój pozorny ahumanizm. Uczynienie z Kantowskiego pojęcia wzniosłości artystycznej kategorii nie przerwało jej pierwotnych więzi z naturą. Wprawdzie duch uświadamia sobie własną inteligibilność w poczuciu znikomości swojego empirycznego uposażenia wobec potęgi przyrody, jednakże by mógł on odczuć w jej obliczu wzniosłość, musi owa wzniosłość zostać realnie zapośredniczona także i przez przyrodę.

<sup>8</sup> Th.W. Adorno: *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 356.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 358.

W autorefleksji, uwzględniającej subiektywną teorię konstytucji przedmiotu w ogóle, a za tym i przyrody, może dojść do pojednania z naturą. „Natura, nie uciemniana przez ducha, wyzwala się z niedobrego połączenia dzikiej żywotności i subiektywnej suwerenności”<sup>10</sup>. Suwerenność podmiotu, uzyskiwana na drodze abstrahowania od empirycznej rzeczywistości, prowadzi do zafałszowania świadomości etycznej i estetycznej.

Oparta na przemocy działalność kończy się niechybnym kultem pozoru. Przyroda jednak nie pozostaje bezradna. „Cechami władczości wpisanymi w jej moc i wielkość przemawia ona przeciwko panowaniu”<sup>11</sup>. Spirytualistyczny demonizm, próbujący skryć się za niewinną kategorią gry, osłabiony anemicznym formalizmem, potrzebuje prawdziwego ucieleśnienia.

Nawet *hybris* religii artystycznej, samo wywyższenie sztuki do rangi absolutu, ma swój moment prawdy w alegorii na to, co nie jest w sztuce wzniosłe, ową grę, która poprzestaje na suwerenności ducha. To co Kierkegaard, subiektywistycznie, nazywa powagą, dziedzictwo wzniosłości, jest zwrotnym momentem przejścia dzieł w coś prawdziwego dzięki ich zawartości<sup>12</sup>.

Powrót natury, jako prawdziwej zawartości dzieł, nie jest oparty na harmonijnym, iluzorycznym pojednaniu, nie jest też tylko prostym odwróceniem hierarchii – nowym barbarzyństwem, lecz jest nieprzejednanym w wyrazie przedstawieniem konfliktu między duchem a naturą i wskazaniem na jego podmiotową arenę.

Wyzwolenie się przedmiotu spod tyranii ducha, nieskrytość jego naturalnej istoty, dostrzeżenie tej emancypacji, spowodowało nie tylko upadek estetycznej kategorii gry i wyniosłej autonomii sztuki; zmienił się także sens *das Erhabene*. Tradycyjne pojęcie wzniosłości, jako uobecnianie skończoności, zaczyna oznaczać samowiedzę o własnej przyrodniczości.

W wersji Kantowskiej nosiła ona w sobie ślad nicości człowieka; w niej, w kruchości empirycznej osobnika, miała odsonić się wieczność jego ogólnego przeznaczenia, ducha. Jeżeli jednak sam duch

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 359.

zostanie sprowadzony do swej naturalnej miary, to nie zawiera już pozytywnego zniesienia nicość indywiduum<sup>13</sup>.

Uroszczenie ducha do totalnego wypełnienia indywiduum, pozorny triumf nad empirycznym charakterem jednostki, degraduje wzniosłość do wymiaru komicznego efektu. Sztuka mieszczańska, wykorzystując wzniosłość dla swoich własnych balsamizujących zabiegów, poprzez neutralizację prawdy, niezamierzenie wprowadziła w jej strukturę dynamikę absurdu. Powinnością sztuki jest, zdaniem autora *Teorii estetycznej*, uświadamianie jej odbiorców o tym, jak głęboko uprzedmiotowiona została podmiotowość przez represyjny charakter administrowanego społeczeństwa. „Im bardziej dzieło sztuki usiłuje uwolnić się od zewnętrznych determinacji, tym bardziej staje się podległe samoodnośnym regułom, które stanowią uwewnętrzniony wyraz reguł administrowanego społeczeństwa”<sup>14</sup>.

Bezkrzytyczność mieszczańskiej sztuki ujawniła z całą ostrością potencjalne zagrożenia, tkwiące w narcystycznym artyzmie – zwrócona intencjonalnie na samą siebie pograża się sztuka w degradującą formę treściową jałowość. Zobjętnienie sztuki na epistemologiczne cele redukuje ją do rangi co najwyżej błyskotliwej gry subiektywnych odczuć. Podobne rozpoznanie dokonane zostało już przez Lwa Tołstoja (w powieści *Sonata Kreutzerowska* czy też w jego estetycznej pracy *Co to jest sztuka?*), lecz, zdaniem Adorna<sup>15</sup>, niewłaściwie wyznaczony został jego zasięg. W wielkiej sztuce subiektywnych uczuć owe uczucia nie są bowiem pozorne, zachowują mianowicie swój poznawczy charakter doświadczenia wewnętrznego indywiduum, które określa w nim swój stosunek do świata zewnętrznego, swój bunt i niezgodę na jego panowanie. Chociaż usytuowanie wzniosłości przez Kanta poza obrębem sztuki stanowi załączek przyszłej krytyki wyniosłego, patetycznego klasycyzmu, to jednak kojarząc *das Erhabene* z napięciem powstałym między siłą a bezsilnością, jej ostateczne wykształcenie się utożsamia z triumfem ducha, z jego supremacją nad światem przyrody. To artystyczne napięcie musi stać się źródłem dla współczesnej sztuki, która sprzeciw ducha wobec przemocy będzie starać się wyrazić właśnie od niej odchodząc. Samego uczucia wzniosłości nie należy też czerpać wprost z przygniatających przejawów sił przyrody, jak tego chciał Kant.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 360.

<sup>14</sup> T. Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. London 1990, s. 351.

<sup>15</sup> Por. Th.W. Adorno: *Teoria estetyczna*, op.cit., s. 162, 361, 438.

Uczucie wzniosłości nie odnosi się bezpośrednio do tego, co się przejawia; wysokie góry przemawiają jako obrazy przestrzeni uwolnionej od tego, co krępuje i zawęża, oraz możliwego uczestniczenia w tej wolności, a nie wtedy, kiedy przytłaczają<sup>16</sup>.

Okazuje się, że przyroda nie powoduje wzniosłości w sposób negatywny, lecz w niej samej jest ona przedstawiona. Bez troskie piękno, będące celem dla artystycznej gry pozorów, zmałone zostaje przez potężną moc brzydoty. Wartość krytycznej treści dzieł sztuki zabezpiecza przed sentymentalną afirmacją uprzedmiotowionej świadomości radykalizm formalny – forma dostosowując się do treści, a nie do mieszczańskich gustów, usuwa możliwość łagodzącej aprobaty.

Estetyczny wyrok na brzydotę wspiera się o, zweryfikowaną przez psychologię społeczną, skłonność do niebezpiecznego utożsamiania się jej z ekspresją bólu i projekcyjnie, do jej znieważenia. Państwo Hitlera i to, podobnie jak całą mieszczańską ideologię, wystawiło na próbę: im więcej torturowano w piwnicach, tym bezwzględniej czuwano nad tym, aby dach spoczywał na kolumnach<sup>17</sup>.

Zadaniem sztuki jest utwierdzanie w słuszności sprzeciwu wobec niesprawiedliwości świata. „Ideał harmonii odczytuje Adorno jako efekt nacisku społecznego na afirmatywność dzieła i w związku z tym w emancypacji od tego ideału upatruje proces rozwoju prawdy artystycznej”<sup>18</sup>. Nawet szczęście, jakie wywołują dzieła sztuki, nie polega na estetycznym hedonizmie, ale jego źródłem jest budzone przez sztukę uczucie oporu, pokrewne temu, które Kant w analityce wzniosłości przypisał działaniu przyrody. Radykalny artysta powinien zdecydowanie wykroczyć z kręgu tych estetycznych nawyków, który zakreślił, zawłaszczony przez mieszczańską ideologię, kult pocieszającego piękna. Skompromitowana w obliczu historii swego panowania ludzkość może odzyskać godność jedynie dzięki sformułowaniu koncepcji człowieczeństwa otwartej na jego wszystkie przejawy, także i te, które tradycyjny humanizm skrywał w mrocznej sferze tabu. Działalność artystyczna opierałaby się w tym wypadku

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 361.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 91–92.

<sup>18</sup> K. Krzemieniowa: *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno*, [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*. Warszawa–Poznań 1991, s. 19.



na jasno uświadomionej dyrektywie, zgodnie z którą: „Dla dobra człowieczeństwa nieludzkość sztuki musi przewyższać nieludzkość świata”<sup>19</sup>.

Sztuka powinna zrezygnować z mrzonek o naiwnej postawie. Jedynym antidotum, zabezpieczającym przed infantylnością, jest jej radykalne zintelektualizowanie. Dojrzałość sztuki polegać ma z jednej strony na poszerzeniu absorbowanej przez nią sfery zewnętrznej o „nieestetyczne”, surowe i szpetne tworzywo, z drugiej strony – zasymilowana zewnętrzność musi stać się środkiem dla ujawnienia wewnętrzności dzieła, jego duchowego aspektu. Twórczość nie zniewolona przez wyobrazeniową obecność idealnego odbiorcy unika pułapki prymitywnego hedonizmu.

Kantowska teoria wzniosłości antycypuje w pięknie naturalnym ową spirytualizację, której dokonuje dopiero sztuka. To, co jest wzniosłe w przyrodzie, nie jest u niego niczym innym jak właśnie autonomią ducha w obliczu przewagi zmysłowego istnienia, ona zaś realizuje się dopiero w spirytualnie przetworzonym dziele sztuki<sup>20</sup>.

Sublimacja zmysłowych pierwiastków, jeśli nie ma się skończyć pozbawieniem dzieła wewnętrznego napięcia pomiędzy wolnością ducha a elementarną nietożsamością zróżnicowanej przyrody, musi wspinać się na wyższy poziom syntezy, ocalając w niej ową dyferentną naturę sensualnego momentu, który w rezultacie okazuje się być pokrewny nieuprzedmiotowionej wolności ducha. „Spirytualizacja w sztuce musi zdać egzamin z tego, czy potrafi wybić się wyżej i ponownie osiągnąć przytłumioną dyferencję; inaczej wyradza się w przemoc ducha”<sup>21</sup>.

Niechęć wobec filisterskiej kultury, walka z nią, może się spełnić wtedy, gdy duchowe siły podmiotu potrafią przeniknąć zakazaną strefę tego, co nie jest społecznie usankcjonowane. Narzekania na brzydotę i chaotyczność nowej sztuki wynikają z charakteru jej odbiorców, którzy kierowani leniwą dosłownością, przyzwyczajeni do zmysłowo-konkretnego porządku sztuki wcześniejszej, nie są w stanie odszyfrować skomplikowanego szyfru nowej taksonomii. „Subtelny odbiorca, który czyni znak krzyża przed redukcjami *Demoiselles d'Avignon* lub wczesnych utworów fortepianowych Schönberga, jest zawsze

<sup>19</sup> Th.W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda. Warszawa 1974, s. 179.

<sup>20</sup> Th.W. Adorno: *Teoria estetyczna...*, op.cit., s. 171.

<sup>21</sup> Ibidem.

bardziej barbarzyński niż barbarzyństwo którego się obawia...”<sup>22</sup>. Krytyczne zaangażowanie w obliczu totalnego społeczeństwa posługuje się bowiem z premedytacją momentem chaosu po to, by po sprzężeniu go w procesie spirytualizacji dzieł, sprzeciwić się dotychczasowym, afirmatywnym i kojącym, schematycznym wyobrażeniom o bycie, jakie dziś pielęgnować może tylko upadła sztuka mieszczańska.

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 172.