

Rafał Czekaj

Duch sztuki i obietnica nie do spełnienia : w poszukiwaniu pozytywnych konkluzji "Teorii estetycznej" Adorna

Sztuka i Filozofia 28, 151-163

2006

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rafał Czekał

DUCH SZTUKI I OBIETNICA NIE DO SPEŁNIENIA

W poszukiwaniu pozytywnej konkluzji *Teorii estetycznej Adorna*

WSTĘP

Teoria estetyczna Adorna jest dziełem niełatwym do intelektualnego opanowania. Czytelnikowi trudno uchwycić przewodni tok wykładu. Autor, zanim wyłoży raz powziętą myśl, gubi ją w gąszczu dygresji, po czym czyni ją w innym miejscu podstawą dla myśli kolejnych, tak jakby uprzednio wszystko rozjaśnił. Trudności te komplikuje fakt, że *Teoria estetyczna* jest dziełem nieukończonym, stanowiącym niejako wprowadzenie do właściwej teorii, której Adorno napisać nie zdążył. Czytelnik wydobywający z niezwykle zawitej i niekompletnej litery *Teorii estetycznej* pozytywne konkluzje, musi je w dużej mierze sam dookreślać, co sprawia, że formułuje sądy jedynie prawdopodobne. Przyczynia się to do powstawania coraz to nowych odczytań lektury Adorna, często arbitralnych, które nie poddają się żadnym ścisłym kryteriom interpretacji. Jego myśl nabiera przeto charakteru nieuregulowanej rzeki dowolnie zmieniającej koryto swojego biegu. Ale w niczym to nie szkodzi pozycji, jaką Adorno zajmuje w dzisiejszych dyskusjach na polu estetyki. Jego „pomysły”, mimo że nie zawsze do końca wyeksplikowane, czyni się częstym punktem odniesień. Być może to właśnie owa niejasność, niezupełność i płynność stanowi o atrakcyjności estetyki frankfurckiego.

Jedną z głównych myśli przewijających się przez *Teorię estetyczną*, czy to na pierwszym planie czy w tle, jest ta, w której Adorno ukazuje sztukę i refleksję o niej uwikłane w historyzm. Dzieje sztuki to dzieje przyrostu ducha w sztuce. Proces ten, nazywany przez Adorna „spirytualizacją”, przywiódł sztukę do konieczności sięgania po materiały dysonansowe i formalnie niespójne. Awangarda artystyczna zwróciła się ku temu, co nie poddaje się gnuśnym gustom publiczności, i zrobiła to w obronie ducha. Była to wolta przeciwko „kulturowemu przemysłowi” drenującemu sztukę ze wszystkich wartości innych niż wymienne. Aby ustrzec się przed degrengoladą komercjalizacji, „prawdziwa” sztuka musiała też wyrzec się piękna – rozumianego jako „zwycięstwo formy nad materią”, piękna jako

harmonijnego zestroju zmysłowych elementów. Innymi słowy to, co uładzone i harmonijne, zastąpiono tym, co szorstkie i nieforemne¹.

Akcentowanie przez Adorna braku formy w „autentycznych” dziełach sztuki przyczyniło się do kojarzenia jego estetyki z analityką wzniosłości Kanta. Sam Adorno nie przyznaje się wprost do inspiracji Kantowską wzniosłością. Zdradza, co prawda, w kilku miejscach *Teorii estetycznej* swoje uznanie dla figury wzniosłości, ale tylko jako dla intuicyjnych antycypacji tego, co praktyka artystyczna wchłonęła w siebie dużo później po Kancie. Mimo pełnych aprobaty nawiązań, nie uczynił Kantowskiej wzniosłości *explicite* naczelną kategorią swojej estetyki. Oczywiście nie oznacza to jeszcze – co dostrzegł już Wolfgang Iser – że nie ma jej tam zawartej *implicite*.

To pozytywne nawiązanie do Kanta posłuży nam jako jeden z dwu orientacyjnych punktów odczytania *Teorii estetycznej*. Drugim z nich będzie również nawiązanie do Kanta, tyle że negatywne. Mam tu na myśli krytykę oświecenia i wspomniane już zerwanie z formalistyczną teorią piękna. Myślę, że przyjęcie wyjściowej perspektywy wyznaczonej przez te dwa punkty może przyczynić się do wprowadzenia nieco stałości w niestałość interpretacji estetyki Adorna.

PIĘKNO I WZNIOSŁOŚĆ. KANT I ADORNO

Program oświecenia i utożsamiana z nim filozofia Kanta stały się przedmiotem gwałtownej krytyki w *Dialektyce oświecenia*. Zdaniem jej autorów – Adorna i Horkheimera – główną przewiną Kanta było uprawianie filozofii w oświeceniowym paradygmacie. „Wyjście z niepełnoletności” miało odbyć się kosztem redukcji myślenia do aparatu produkującego tautologie:

„Kant połączył twierdzenie o niestrudzonej, mozolnym postępie myśli w nieskończoność z twierdzeniem o jej niedostatkach i wiecznym ograniczeniu. Brzmi to niczym sentencja wyroczni. Nie ma na świecie bytu, którego nauka nie umiałaby przeniknąć, ale to, co nauka umie przeniknąć, nie jest bytem. Według Kanta, sąd filozoficzny odnosi się do tego, co nowe, a przecież nie poznaje niczego nowego, bo stale powtarza tylko to, co rozum był już umieścił w przedmiocie”².

W takim paradygmacie mocno tkwi wyłożona w *Krytyce władzy sądownia* teoria piękna. Kant *odkrywa* tam, że nasz świat codziennego życia stwo-

¹ Oczywiście wiemy, że rezygnacja sztuki z szeroko rozumianego piękna nie uwolniła jej w najmniejszym stopniu od podległości prawom rynku.

² M. Horkheimer, Th. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przekł. M. Łukasiewicz, Wyd. Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1994, s. 42.

rzone jest niejako dla naszych funkcji receptywnych. Refleksyjna władza sądenia jest wyrazem pragnienia pojmowania świata jako zorganizowanej i koherentnej całości. Całość ta rządzi się logiką zgodną z architekturą systemu ludzkiego rozumu. Logika ta przejawia się w formalnej celowości rzeczy, z których świat jest zbudowany i przez to wydaje się stworzony dla naszych władz poznawczych. „Piękne rzeczy – jak pisze Kant – pokazują, że człowiek pasuje do świata, a same naoczności rzeczy zgadzają się z prawami jego oglądania”³. Jak może być zresztą inaczej, skoro człowiek wyposażony w aprioryczne formy nimi właśnie ujmuje treść rzeczywistości? Stąd kształt jej jest taki, na jaki pozwala mu jego własne aprioryczne uposażenie; dziecko postawi babki z piasku tylko o takich kształtach, jakie mają foremki, które przyniosło ze sobą do piaskownicy.

Taki świat „szyty na naszą miarę” byłby światem, w którym Rozum tożsamy jest z Naturą. Niemożliwe jest tu pojawienie się niczego obcego, niczego niepoznawalnego, tajemniczego. Podmiot jest stale *u siebie*, ten świat jest jego światem, a wszystko, co obecne w świecie, *przystaje* do podmiotu i przez to nic nie jest w stanie go zadziwić. Za tak pojętym pięknem nie kryją się jednak żadne treści ani żaden byt. Odkrycie piękna dzięki formie przedmiotu to tylko introspekcyjne odkrycie ustroju naszych władz.

Adorno pisze, że „Kantowska koncepcja czegoś budzącego upodobanie ze względu na formę jest zacofana w porównaniu z doświadczeniem estetycznym i nie nadaje się do odbudowania”⁴. Nie oznacza to jeszcze, że Adorno rezygnuje z pojęcia piękna. Mało tego, postuluje, aby na nowo włączyć w zakres zainteresowań estetyki badania nad pięknem naturalnym. Piękno natury – zdaniem Adorna – jest nieodzowne dla teorii sztuki:

„Zrobione całkowicie przez człowieka dzieło staje wobec czegoś, co najwidoczniej nie jest zrobione, wobec przyrody, ale jako czyste antytezy są one na siebie nawzajem skazane: przyroda na doświadczenie zapośredniczonego, uprzedmiotowionego świata, dzieło sztuki na przyrodę, zapośredniczonego namiestnika bezpośredniości”⁵.

Zdaniem Adorna, przejście od piękna naturalnego do piękna sztuki jest w swej dialektyce przejściem „do panowania”. Za piękno artystyczne zwykło się uważać to, nad czym obraz obiektywnie zapanował, to, co zostało ujarzmione. Wrażliwość na piękno naturalne, a także zachowania estetyczne zostały przekształcone w pewną „pracę produktywną”, pracę

³ Cytuję za: J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki. Główne problemy Kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii i kultury*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 161.

⁴ Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przekł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 648 (dalej cyt.: *TE*).

⁵ *TE*, s. 114.

w której charakterze zawiera się element zawłaszczenia i żądanie pewnej formy⁶.

Arbitralność owego przejścia „do panowania” można ukazać na przykładzie postprzemysłowego krajobrazu, który powszechnie skłonni jesteśmy nazywać brzydkim. Wszyscy, którzy podzielają podobną ocenę, zdradzają tym samym chorobę swojego smaku zarażonego „mieszczańską ideologią panowania”. Im bardziej jesteśmy skłonni krajobraz postindustrialny nazywać brzydkim, tym bardziej zasługujemy na miano filistrów omamionych złudą pozorów. Brzydota ma bowiem swoje źródła w „niszczyielskiej zasadzie przemocy”; cele ustanawiane przez człowieka rzadko są konsultowane z tym, co przyroda chce „powiedzieć sama z siebie”, a wtedy techniczna przemoc nad przyrodą jest widoczna bezpośrednio.

Tam, gdzie człowiek, przekształcając przyrodę, nie występuje przeciwko jej prawu brzydoty, nie rozpoznaje się. Mało tego, tam, gdzie „architektura użytkowa dostosowuje się do form i linii krajobrazu, a nawet już tam, gdzie materiał, z którego tworzono artefakty, pochodził z ich otoczenia i dopasowywał się do niego, jak niektóre zamki i pałace”, tam powstaje „krajobraz kulturalny”, który mimo, a często dzięki człowieczej ingerencji jest uznawany za piękny. I jedynie tam, gdzie przyroda stawia opór, tam, gdzie zwróciła się ku człowiekowi swą „fasadą nieokiełznania” rozpoznajemy krajobraz jako „zryty przez przemysł” i kojarzymy go z brzydotą⁷.

Zauważmy za Adornem, że werdykt brzydoty wydany w takim kontekście jest niczym innym jak tylko wyrazem oburzenia wspomnianej „mieszczańskiej ideologii panowania”. Tego rodzaju brzydota zniknie momentalnie z naszego krajobrazu, kiedy tylko człowiek wyzbędzie się w stosunku do przyrody represyjności. Miejsce po takiej brzydocie nie pozostanie puste, wypełni je bowiem obecne już dzisiaj pojęcie „krzywdy” lub „gwałtu”⁸.

Podobnie jest w sztuce. „Wśród rzeczy uznanych za brzydkie nie ma niczego takiego, co dzięki swojej pozycji w utworze, uwolniwszy się od kulinarności, nie mogłoby zrzucić swojej brzydoty”⁹. Innymi słowy, brzydkie jest brzydkie dlatego, że czyni dzieło *niejadalnym*. Piękno, skoro jest

⁶ Tendencja ta osiągnęła skrajność już u Schellinga, który sztukę uważał za wzór dla przyrody. Powszechność takiego modelu znajduje wyraz w formule „niemalowniczego krajobrazu”; patrz R.E. Krauss, „Oryginalność awangardy” (w:) R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

⁷ Patrz *TE*, s. 87.

⁸ Obecność u Adorna wątków estetyki ekologicznej nabiera dziś świeżości zarówno ze względu na jej praktyczne, jak i teoretyczne konsekwencje. Te ostatnie mogą służyć jako platforma do dyskusji z estetyką przyrody G. Böhme; patrz *Sztuka i Filozofia* 2004, nr 24; numer w całości poświęcony estetyce przyrody G. Böhme.

⁹ *TE*, s. 87.

negacją brzydoty, miałyby być wtedy tym, dzięki czemu dzieło nam *smakuje*. Zauważmy jednak, że stan taki będzie sankcjonowany tak długo, jak długo przed sztuką będzie stało zadanie dostarczania przyjemności.

Adorno nie stawia przed sztuką takiego zadania. Już samo „piękno przyrody polega na tym, że wydaje się ona przemawiać jako coś więcej niż to, czym jest ona sama”¹⁰. Jeśli zatem świat przyrodniczy *en bloc* uznamy za to, co rzeczywiste, to, jeśli przyroda „wypowiada” coś, co jest od niej inne, coś więcej niż ona sama, to musimy przyjąć, że treścią „wypowiedzi” przyrody jest to, co nierzeczywiste. Stąd też płynie dla sztuki pewien przykład. Dzieło będzie dziełem sztuki tylko wtedy właśnie, kiedy również jest w stanie wytworzyć, wypowiedzieć coś więcej niż to, czym jest ono samo; dzieła muszą stale *produkować* własną transcendencję. „Dzieła, w których postać estetyczna pod naciskiem zawartości prawdy transcenduje się – pisał Adorno – zajmują pozycję, którą niegdyś miało pojęcie wzniosłości”¹¹.

Nie jest prawdą, jak często się sądzi, że Kant zarezerwował wzniosłość jedynie dla przedmiotów przyrody, co wykluczałoby tę kategorię z dziedziny sztuki. Co prawda wzniosłość w sztuce ogranicza się u Kanta tylko do zgodności z przyrodą, ale jest z całą pewnością dla sztuki osiągalna. Nie jest też prawdą, że jedynie przedmioty pozbawione formy wywołują uczucie wzniosłości. Wzniosłość może wzbudzać przedmiot nieposiadający formy, ale pod pewnym warunkiem – tylko wtedy, kiedy za jego sprawą zostają przywołane takie pojęcia rozumu, jak np. absolut czy nieskończoność¹². Kantowi chodzi o to, że pewne przedmioty dane naocznie odsyłają do tego, co naocznie dane być nie może. Przyroda w całym swoim rozmiarze i potędze przywołuje pojęcia nieskończonej miary i mocy (wzniosłość w aspekcie matematycznym i dynamicznym), które nie mają swoich zmysłowych reprezentantów. Między tym, co zmysłowo dane, a tym, co przez zmysłowe przedstawienie przywołane, powstaje relacja nieadekwatności. Ustrój władz podmiotu, w ujęciu Kanta, wymaga od wyobraźni nieustającego wypracowywania obrazowych przedstawień wszelkich treści umysłu. W przypadku np. pojęcia nieskończoności praca wyobraźni skazana jest na porażkę, bo żadne pojęcie rozumu nie może być adekwatnie zobrazowane. Kiedy wyobraźnia okazuje swoją niezdolność do sporządzania adekwatnych obrazów, podmiot doznaje przykrości i cierpi, podobnie jak sportowiec o olimpijskich ambicjach cierpi na miłości własnej z powodu swoich

¹⁰ *TE*, s. 144.

¹¹ *TE*, s. 356.

¹² Patrz I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. J. Gałęcki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 131–132 (dalej cyt.: *KWS*).

miernych wyników, których poprawienie leży daleko poza jego możliwościami. We wzniosłości kryje się jednak ambiwalencja uczuć, to bowiem, co wywołuje przykrość (*Unlust*), za chwilę sprawia rozkosz (*Lust*). A to dlatego, że w nieadekwatności mocy wyobraźni do zdolności umysłu podmiot odkrywa prawo, w myśl którego zmysłowość przekraczana jest przez rozum i jego idee¹³.

Wzniosłość wspiera się na relacji nieadekwatności. Relacja ta jest też istotnym momentem „autentycznego” dzieła sztuki w teorii estetycznej Adorna. Tego, co dzieło chce „wyrazić”, nie da się zredukować do jego materiałowej warstwy. To, co dzieło *produkuje*, to, co *wypowiada*, zasadza się co prawda na „związku poszczególnych momentów dzieła”, ale nie da się tego jednak wyjaśnić, przywołując psychologiczną definicję postaci, która mówi, że całość jest czymś więcej niż sumą jej części. „Więcej” jest zapośredniczone przez „związane w jedno” elementy dzieła, ale pozostaje czymś odrębnym, czymś tylko zasugerowanym. To, co sugerowane przez momenty dzieła sztuki, właściwie jest „niewypowiadalne”. Ale właśnie taki „niewypowiadalny” jest język, jakim sztuka się posługuje.

Materiał dzieła sztuki jest czymś bezpośrednim, podczas gdy to, co dzieło *mówi*, jest zapośredniczone. Materiał jest czymś trwałym, podczas gdy *mowa* dzieła jest nagłym i momentalnym aktem. „Moment przejawiania się w dziełach jest jednak paradoksalną jednością, czyli równowagą tego, co znikające i zachowywane. Dzieła sztuki są tyleż zatrzymane, co dynamiczne (...)”¹⁴.

Za ową dynamiką dzieł sztuki kryje się swoista dialektyka. Powiedzieliśmy za Adornem, że dzieło sztuki, aby się spełnić, ma za zadanie wyrazić coś „więcej” niż to, czym jest ono samo. Ma stać się zjawiskiem, przejawem czegoś od siebie innego. A więc spełnia się tylko tam, gdzie akcent pada na „nierzeczywistość ich własnej rzeczywistości”. Zauważmy jednak, że gdy dzieło *wypowiada* owo „więcej”, nawet jeśli jest to krótki rozbłysk (*apparition*), to staje się ono czymś rzeczywistym. Zanegowane zostało więc to, czym owo „więcej” było pierwotnie.

Dzieła sztuki, poza swą materialną postacią, są czymś chwilowym. Chwilowość dzieła to momentalne wydarzenie jego przemówienia; tzn. że dzieło *wypowiada* wszystko to, co ma do powiedzenia, jednym impulsem, mgnieniem. „Chwila, jaką są dzieła sztuki (...) zestrzeliwała się w jedno tam, gdzie ze swych partykularnych momentów stawały się one totalnością. Płodnym momentem ich obiektywizacji jest ten, który je obiektywi-

¹³ Patrz *KWS*, s. 152.

¹⁴ *TE*, s. 148.

zuje w zjawisko, a nie tylko charakterystyczne cechy ekspresji rozsiane w dziełach”¹⁵.

Chwilowość wypowiedzi dzieła sztuki i jej nagłość Adorno określa pojęciem *apparition*; krótki rozbłysk, przelotne olśnienie albo „oświecenie”, które ujawnia prawdę. Ujawnienie jest jednak tak nieoczekiwane, zaskakujące i krótkotrwałe, że jego treść nie daje się zamknąć w pojęciach¹⁶. Skoro treść jest nieuchwytna, to można wątpić, czy rzeczywiście dochodzi do ujawnienia czegokolwiek poza samym aktem. Według Adorna jednak, właśnie to jest istotą autentycznego dzieła sztuki, że jawi się w nim coś, czego nie ma¹⁷. Gdy pojawia się coś, czego nie ma, gdy pojawia się to, co nieistniejące, tak jak gdyby istniało, to można zadać pytanie o prawdę sztuki. Dzieło samą swoją formą „obiecuje” coś, co nie istnieje, ale skoro się przejawia, to należałoby uznać to coś przynajmniej za możliwe. Adorno uważa, że „miejszem osadzenia momentu zmysłowego” w dziele sztuki jest właśnie owa obietnica, a nie upodobanie odbiorcy¹⁸.

Wydaje się, że dla Adorna liczy się tylko ta sztuka, która potrafi obiecać nieistniejące, która potrafi wzbudzić u widza oczekiwanie na zaistnienie nieistniejącego. *Promesse du bonheur*, szczęście, jakie sztuka obiecuje, kończy się jednak na samej obietnicy. Sztuka przywołuje to, co nieobecne i nierzeczywiste, ale nie może niczego do obecności i rzeczywistości przywołać. Wzorem jest tu *Końcówka* Samuela Becketta, której fabuła, jeśli można w ogóle o fabule mówić, pozbawiona jest sensu, podobnie jak linii melodycznej pozbawiona jest – również waham się – kompozycja *4'33* Johna Cage’a. Samo już jednak podniesienie kurtyny jest „obiecujące”, samo wyjście muzyka na scenę zapowiada wydarzenie, które się jednak nie wydarza.

Sztuka nie ma kompetencji do rozstrzygnięcia o tym, czy owo nieistniejące, które ukazuje się jako zjawisko, mimo wszystko istnieje, czy trwa tylko w pozorze. Zdaniem Adorna, autorytet dzieł sztuki polega na tym, że

¹⁵ Wydaje się, że Adorno nie wprowadza tu do estetyki nic ponad to, co zawarte jest w Ingardenowskim odróżnieniu malowidła od obrazu. Czym innym już u Ingardena było dzieło jako materialna bryła, a czym innym to, co dzieło za sobą niesie, czemu nie można przypisać realności, ale nie można odmówić istnienia. W tym momencie rozważań, dającą się uchwycić różnicą między tymi teoriami jest pogląd na charakter wyłaniania się tego, co dzieło ma do powiedzenia. U Ingardena jest to rozciągnięty w czasie wielostopniowy proces, podczas gdy u Adorna dzieło mówi wszystko w jednej chwili. Jak dalej zobaczymy, *apparition*, który ma moc przykuwania uwagi widza, może wywoływać to, co Ingarden nazywa „emocją wstępną”. Zauważmy jednak, że o ile „emocja wstępna” jest tylko zaproszeniem do dalszej gry, to u Adorna *apparition* jest wszystkim, co dzieło ma do zaoferowania.

¹⁶ Patrz B. Frydryczak, *Estetyki oporu*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1995, s. 18.

¹⁷ Patrz *TE*, s. 152.

¹⁸ *Ibidem*.

zmuszają do refleksji. Zmuszają do zastanowienia się, czy możliwe jest, że dzieło sztuki, figura tego, co istnieje, niemająca mocy powoływania do istnienia tego, co nieistniejące, mogła być jego przekonującym obrazem, gdyby „nie było tego, co nieistniejące, jako samego w sobie”¹⁹. Warunkiem więc koniecznym, bez którego sztuka nie byłaby możliwa, jest założenie, że nieistniejące jest, albo mówiąc bardziej paradoksalnie, że nieistniejące istnieje.

DUCHOWY CHARAKTER DZIEŁ SZTUKI

Dzieła sztuki, stając się zjawiskiem, stają się tym samym czymś więcej niż są. Stają się tym, co bezpośrednie, tym, co do nas *mówi*, ale i zarazem stają się tym, co jest *mówione*. Dzieje się tak za sprawą ich ducha. To duch czyni dzieła sztuki, rzeczy pośród rzeczy, czymś innym niż tylko rzeczą.

„Jest to nie tylko *spiritus*, tchnienie, które ożywia dzieła sztuki czyniąc je fenomenami, ale również siła, czyli wewnątrz rzeczy, siła ich obiektywizacji; w niej ma on nie mniejszy udział niż w przeciwstawnej jej fenomenalności”²⁰.

Duch „prześwieca” z dzieła sztuki jako jego negacja; „w jedności ze zmysłowym fenomenem jest zarazem tym, co wobec niego inne”. Jest nieodłączny od postaci dzieła, ale o tyle jest duchem, o ile wskazuje poza tę postać. Trzeba pamiętać bowiem, że postać dzieła jest tylko tym, co bezpośrednio dane, i nie wyczerpuje tego, czym dzieło sztuki jest w całości. Całe dzieło sztuki, „choćby wydawało się czymś zwyczajnie istniejącym, krystalizuje się między owym duchem i tym, co wobec niego inne”. A więc *jądrem* dzieła sztuki jest coś, co powstaje między jego materią a duchem; pewien zgrzyt, antagonizm, dysonans lub wspomniana nieadekwatność.

Gdyby duch dzieła sztuki był sprowadzalny do zmysłowych elementów dzieła i ich organizacji, to byłby z nimi tożsamy. A wtedy żaden zgrzyt ani antagonizm nie miałyby miejsca. To tylko dzięki temu, że duch swych „tworów” nie pokrywa się z nimi, może nastąpić „rozdarcie” obiektywnej postaci dzieła sztuki; to rozerwanie to moment wspomnianego już *apparition*²¹.

Powiedzieliśmy wyżej, że z dziełem sztuki mamy do czynienia wtedy, gdy *przemawia*. Treść owej *przemowy* nie jest zawarta w samej postaci dzieła, ale zdaje się pochodzić spoza niego. Powiedzieliśmy także, że duch jest tym, co „prześwieca” z dzieła sztuki. A więc czyżby duch był tym, co *używa* dzieła do wypowiedzenia samego siebie? Materia dzieła sztuki miałyby być wtedy medium, ale i zarazem *przetwornikiem* tego, co duch

¹⁹ Patrz *TE*, s. 154.

²⁰ *TE*, s. 160.

²¹ *TE*, s. 164.

mówi. Podobnie jak w przypadku osób po operacji krtani posługujących się urządzeniem do artykulacji mowy: dzięki temu urządzeniu mogą się komunikować, ale artykulacja wyrażanych komunikatów jest w swym brzmieniu daleko zniekształcona. Podobnemu zniekształceniu uległby duch przemawiający przez materialne dzieło. Bez *wypowiadania* ducha bryła marmuru byłaby samym marmurem tylko, a z kolei duch bez materii byłby skazany na wieczne milczenie. U Adorna te sprawy mają się jednak inaczej. Używane przez niego pojęcie formy zachowuje pewne podobieństwo z tradycyjnym użyciem tego terminu, ale z całą pewnością ma szersze znaczenie²². Adorno pisze:

„(...) forma estetyczna jest obiektywną organizacją każdego poszczególnego momentu, przejawiającego się w obrębie dzieła jako moment spójny i mający swoją wymowę. Jest ona pozbawioną przemocy syntezą tego, co rozproszone, która zachowuje je jako to, czym ono jest, w jego odmienności i z jego sprzecznościami (...)”²³.

Adorno łączy formę z elementem konstrukcyjnym dzieła, ale nie redukuje jej do kompozycji czy matematycznych proporcji²⁴. Podobnie jak Plotyn, chce widzieć za zmysłową fasadą coś jeszcze. U Plotyna był to „blask”; duch-piękno przeświecał przez zmysłowe medium, ale tym samym był czymś od niego innym. U Adorna jednak „duch nie występuje w dziełach w czystej postaci, ale jest f u n k c j ą [podkr. – R.Cz.] tego, z czym się pokrywa”²⁵. Należałoby to rozumieć tak, że bez materii dzieła, nie tyle duch będzie zmuszony do milczenia, co w ogóle się nie ukonstytuuje. To zestrój elementów wytwarza ducha, a on sam wspiera się na „napięciu” między tym, co go wytworzyło, a nim samym.

Polaryzacja duchowego i zmysłowego momentu sztuki została przeprowadzona najwyraźniej w idealizmie obiektywnym. Tradycja platońska zaszczerpiła w myśleniu filozoficznym pogląd, wedle którego *tutejszy* świat zmysłowy jest pozorem, podczas gdy prawdziwy świat idei-ducha jest gdzieś *stamtąd*. Adorno nie odmawia estetyce idealistycznej miana teorii postępowej, bo dzięki niej duch na dobre zadomowił się w sztuce. Ale mimo to, „filozoficzny idealizm wcale nie był dla estetycznej spirytualiza-

²² Istnieje pewne ryzyko nadużycia w stwierdzeniu „tradycyjne rozumienie pojęcia formy”, gdyż pojęcie to obrosło w tak wiele znaczeń, że trudno dziś mówić o jednym, mogącym służyć za tradycyjne jego rozumienie; na temat najważniejszych znaczeń, w jakich „forma” pojawiała się w myśli filozoficznej i refleksji nad sztuką, patrz W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 257–287.

²³ *TE*, s. 262.

²⁴ Patrz L. Bieszczad, *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki. Th.W. Adorno, H.G. Gadamer, A.C. Danto*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 66–67.

²⁵ *TE*, s. 165.

cji tak przychylny, jakby tego pozwalała oczekiwania konstrukcja²⁶. Idealistyczna definicja piękna jako zmysłowego przeświecania idei jest przeciwieństwem radykalnej spirytualizacji. Duch, którego zmysłowa forma jest tylko znakiem, pośrednikiem, posłańcem, jego realną szatą, nie jest duchem, o jakiego chodzi Adornowi.

Nie jest nim też, jak mówiliśmy wyżej, duch, który byłby z dziełem tożsamy. A przecież nowożytnie estetyki idealistyczne wypracowały systemy, w których dochodzi do tożsamości idealnego z realnym. Schelling pisał, że „piękno konstytuuje się wszędzie tam, gdzie to, co szczególnie (realne), tak odpowiada swemu własnemu pojęciu, że to pojęcie, mając nieskończony charakter, wchodzi w skończoność i staje się dostępne naoczności *in concreto*”²⁷. Absolut, będąc u Schellinga pierwotną tożsamością tego, co idealne, i tego, co realne, prezentuje się w świecie właśnie poprzez sztukę. W estetyce Hegłowskiej idea piękna poszukuje swojego wyrazu, ale ma, przynajmniej na pewnym etapie swego rozwoju, możliwość znalezienia takiej formy, z którą się zespoli, stworzy „jednię”. Dla Hegla sztuka klasyczna jest tą formą sztuki, w której piękno się w pełni ucieleśnia²⁸.

Spirytualizacja, która utożsamia ducha z dziełem, jest – zdaniem Adorna – sama dla siebie niszcząca. Likwidując bowiem antagonizującą różnicę między duchowym a materialnym pierwiastkiem dzieła, nie pozwala się duchowi w sztuce uobecnić.

Wydaje się, że pod pojęciem ducha Adorno rozumie pewną jakość powstającą z sumy empirycznych własności dzieła. Duch-jakość ukonstytuowany przez „zestój elementów” dzieła czerpie siłę swojej egzystencji z „napięcia” między tym, co go wytworzyło, a nim samym, z konfliktu i różnicy między materialnością a duchowością. Jeśli to jedynie za sprawą owego konfliktu można ducha w sztuce dostrzec, to rodzi się pytanie o to, co inicjuje ów konflikt. W Kantowskiej analityce wzniosłości podmiot może stwierdzić nieadekwatność obrazowego przedstawienia do myślanej idei rozumu, zarówno bowiem jedno, jak i drugie jest mu dane. Jak natomiast stwierdzić różnicę między zmysłowym artefaktem a tym, co przezeń wytworzone (duch), gdy to ostatnie przejawia się dopiero w owej różnicy? Czy możliwe jest porównywanie dwu dowolnych elementów, w przypadku gdy dany jest tylko jeden z nich? To tak, jakby twierdzić, że dopiero spór między dwoma antagonistycznymi stronami stwarza jedną z nich.

²⁶ *TE*, s. 167.

²⁷ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przekł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 45.

²⁸ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przekł. J. Grabowski, A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964, s. 127–137; 234–236.

Być może jednak Adornowi chodzi o to, że duch konstytuuje się na materiale dzieła niezależnie od podmiotu. Konflikt, którego jedyną przyczyną jest odmienność natur materii i ducha, nie jest już konfliktem władz podmiotu. Manifestujący się poprzez konflikt duch, nie jest też dany nigdy w „czystej” swojej postaci. Jawi się bowiem zawsze zantagonizowany i uwikłany w walkę ze swym nosicielem. W ferworze tej walki zdaje się z nim stapiać, choć nigdy zupełnie, to jednak do tego stopnia, że nie jest możliwe czyste go wyabstrahowanie. Stąd też to, co dzieło *wypowiada*, jest właściwie „niewypowiadalne”.

Takie ujęcie generuje jednak problem kolejny. Jeśli bowiem duch *miejsza się* ze swoim zmysłowym medium, stapia tak, że nie sposób go z tego *miksu* wydzielić, to to samo powinno dotyczyć również dzieła jako zmysłowego artefaktu. Tymczasem zawsze wiemy, czym dzieło jest w swojej materialnej warstwie.

Jednym z celów spirytualizacji ma być włączenie na nowo do sztuki tego, co „od czasu greckiego antyku jako zmysłowe nie podobało się lub było z odrazą wykluczane z praktyki artystycznej”. Spirytualizacja sztuki miałaby dążyć do odwołania jej rozdzielenia z naturą, z powodu którego to rozdzielnia „cierpi, i które to ją inspiruje”.

Jeśli owo rozdzielenie jest dla sztuki inspirujące, to można wątpić, czy rzeczywiście źle się stało, że do takiego rozdzielenia doszło. Poza tym, jeśli na nowo sztuka pojedna się z naturą, to gdzie znajdzie dla siebie równie płodną inspirację? Pytanie to Adorno usuwa, twierdząc, że zupełne pojednanie nigdy nie jest możliwe. Powrót natury do zawartości dzieł sztuki nie polega bowiem na harmonijnym pojednaniu. Byłby wtedy prostym odwróceniem hierarchii i nowym „barbarzyństwem”. Przyroda ma wrócić do dzieł, ale tak, aby dać jednoznaczny wyraz konfliktu między duchem i materią. Tymczasem „siła mimetyczna” dzieła sztuki pracuje nad tym, aby stało się ono „równe samemu sobie”. Pociąga to w następstwie postulat, by w sztuce „wszystko było formą”. Konsekwentna realizacja takiego postulatu zmierza do położenia najcięższego akcentu na obrazowy charakter sztuki, ale tym samym minimalizuje napięcie między „sztuką, a tym, co wobec niej inne”.

Zdaniem Adorna, tylko „to, co zmysłowo nieprzyjemne jest pokrewne duchowi”. A zatem, jeśli zadaniem praktyki artystycznej jest ukazanie „wewnętrzności”, duchowości dzieła poprzez jego „zewnątrznosc”, a więc pokazanie czegoś więcej niż to, czym dzieło jest samo, to praktyka ta skazana jest na dobór materiałów dalekich od zmysłowego powabu. Dla nowoczesnej i niepokornej sztuki „świat zewnętrzny nie staje się materialem bez reszty uległym artystycznej formie. Totalitaryzm formalnych ten-

dencji jako wyraz duchowości napotyka opór ze strony materii, wypełniając samowiedzę poznającego dzieło sztuki podmiotu niepokojącą i przez to prawdziwą treścią²⁹. Tam, gdzie sztuka „bierze w siebie” to, co z nią nie-
tożsamy, to, co przeciwstawne duchowi, paradoksalnie tym bardziej nasycy się duchem. Wzrost ducha w sztuce wymaga wręcz tego, co było dotąd w sztuce oceniane jako niestosowne, czyli szorstkie, brzydkie i odrzucające³⁰. Owa niestosowność materiałów polega na *niestrawności* dla „konsumpcji typu kulinarnego”, a na taką właśnie konsumpcję nastawiona jest większość odbiorców sztuki. Im bardziej zatem sztuka miałaby być mediatorem ducha, tym większy będzie stawiać opór swojej recepcji³¹.

Ułatwić recepcję można, stosując „gładkie schematy”, ale ten proces wpędza tylko sztukę w stan kryzysu. Tam, gdzie spirytualizacja broni się przed „szachrowaniem dziełami jako bodźcami”, kryzys się tylko pogłębia. Aby spirytualizacja nie przeszła we własne przeciwieństwo, nie może eliminować i wygładzać momentów zmysłowych: „Żadna sublimacja nie jest udana, jeżeli nie zachowuje tego, co sublimowane”³². Kiedy więc przez dzieło ma przemawiać duch, to dzieło samo staje się duchowe, ale paradoksalnie nic nie traci ze swojej zmysłowości. Chciałoby się tu powiedzieć, że duch obdarty z szat materiału sztuki byłby tak w swej nagości wstydlivy, że nie miałby odwagi się ukazać.

ZAKOŃCZENIE

Teorii estetycznej Adorna najbliższej jest do Kantowskiej figury wzniosłości w tych momentach, w których przyroda stawiana jest za wzór sztuce. To w obliczu tworów przyrody podmiot odkrywa coś więcej niż tylko samą ich postać. Przyroda zdaje się wypowiadać treści jakby ponad tym, czym jawi się w naoczności; wypowiada swój teleologiczny ustrój, nieskończoną potęgę i moc. Podobnie dzieła sztuki, aby za sztukę uchodzić mogły, muszą wypowiadać coś więcej niż to, czym są one same. Relacja nieadekwatności między naoczną formą dzieła sztuki a tym, co dzieło wypowiada, nie jest jednak tą samą relacją, na której Kant fundował uczucie wzniosłości. U Kanta był to rozdzźwięk między naocznością a przywołanym

²⁹ R. Dobrowolski, „Estetyka oporu T.W. Adorna”, *Nowa Krytyka* 2003, nr 14, s. 238–239.

³⁰ Patrz *TE*, s. 358.

³¹ *TE*, s. 170; dlatego też u Adorna jedną z naczelných zasad rozwoju sztuki jest pojęcie nowości. Artysta ma za zadanie stale poszukiwać nowych materiałów i metod artystycznej produkcji. Nowe środki mają zaskakiwać, a nawet szokować odbiorcę, bo tylko tak sztuce można ustrzec przed „konsumpcją”; patrz B. Frydryczak, op. cit., s. 56.

³² *TE*, s. 174.

przez nią pojęciem. Pojęcie to, mimo że nie posiada żadnych zmysłowych reprezentantów, to zawsze ma racjonalną formę i określoną treść, a przez to poddaje się werbalizacji. Natomiast u Adorna relacja nieadekwatności łączy zmysłowy artefakt z czymś, co jest niepojęciowe i właściwie niewypowiadalne, z czymś, co ujawnia się w nagłym rozbłysku, oświeceniu (*apparition*). Nawet jeśli jest to duch, to nie można o nim za wiele powiedzieć. Jest to „duch-prawda” sztuki lub duch-jakość ukonstytuowany przez poszczególne elementy dzieła. Nigdy nie jest dany w czystej postaci, a już zawsze jakby przebrany w materiał dzieła, przy czym przebranie to nie jest dla ducha czymś naturalnym. Stąd też przejawia się on zawsze walczący ze swym zmysłowym medium i nigdy zwycięski. Autentyczne dzieło sztuki ma prezentować znikomość swojej formy wobec potencjału i nadmiaru ducha w niej zamkniętego. Sztuka może obiecywać tylko to, czego w pełni wyrazić nigdy nie może, a zatem stawia obietnice nie do spełnienia. Pytanie tylko – czy obiecany w sztuce duch istnieje, czy jest tylko sfingowany? Ale być może siła atrakcji dzisiejszej sztuki tkwi właśnie w tym, że wzbudza ona apetyt na coś, czego nie ma.

THE SPIRIT OF ART AND THE UNFULFILABLE PROMISE:
LOOKING FOR POSITIVE CONCLUSIONS OF ADORNO'S
AESTHETIC THEORY

It is very difficult to master Adorno's *Aesthetic Theory*. One of the reasons is that – apart from affected style – this work is only an introduction to theory which Adorno never ended up writing. This also makes it extremely difficult to reconstruct his ideas in aesthetics. In spite of this lack of clarity Adorno is very often cited in present discussions of aesthetics. Especially in the context of the popularity that the category of the sublime has; his aesthetic theory being frequently associated with the Kantian analysis of the sublime.

In this article I make an effort to answer the question how close Adorno gets to Kantian sublime. From this point of view I consider Adorno's notions regarding the ontology of art works. This provides a standing point for interpretation of *Aesthetic Theory*. Another standing point is provided by conception of formal beauty, just as Kantian, in which Adorno sees a danger for the „spiritualization of art”. Those two points make possible the examination of the character of art in Adorno's conception. So this article is the first step to casting some light on the dark pages of Adorno's *Aesthetic Theory*.