

POLITYKA I ESTETYKA W FILOZOFII THEODORA W. ADORNA*

Temat, którym zamierzamy się zająć, daje nadzieję wstępnego wyjaśnienia relacji, jakie zachodzą między teorią sztuki Adorna a jego filozofią polityczną. Sądzę, że uda nam się wykazać, iż obie te dyscypliny mieszczą się w tej samej koncepcji podstawowej. Zagadnienie to posiada szersze znaczenie, wzajemny bowiem stosunek polityki i estetyki jest nie tylko najważniejszym punktem teorii Adorna, ale również wszystkich głoszonych dzisiaj projektów społecznego wyzwolenia. Problem można sformułować w pytaniu: jak dalece — z jednej strony — polityka jako obrona czyichś interesów uwzględnia w realizacji swych celów motywacje estetyczne i jak dalece — z drugiej strony — współczesna sztuka włącza bezpośrednio w proces estetyczny roszczenia polityczne. Pytania te znajdują swoje miejsce w teorii estetyki Adorna, stąd jej przemyślenie staje się nieodzowne dla zrozumienia wielu współczesnych dążeń społecznych.

Filozofia sztuki Adorna ma swój punkt wyjścia w muzyce. Nie jest to przypadek: Adorno rozpoczął swą karierę jako muzyk i spędził wiele lat na studium kompozycji u Albana Berga. Zapewne dlatego najważniejsze partie jego teorii sztuki dotyczą dzieł drugiej szkoły wiedeńskiej. Zajmiemy się teraz pracami, które najlepiej wyrażają filozofię muzyki Adorna, takimi jak: *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt 1958), *Versuch über Wagner* (München-Zurich 1964) oraz studia *Mahler* (Frankfurt 1969) i *Alban Berg* (Wien 1968), aby następnie przejść do dzieła napisanego u schyłku życia: *Ästhetische Theorie* (Frankfurt 1970).

Praca Adorna w dziedzinie filozofii muzyki zmierzała do poznania i przewyciężenia owej zasadniczej rozbieżności między sztuką tradycyjną a współczesną, którą to rozbieżność wyraził już G.W.F. Hegel w swojej *Estetyce* (Frankfurt 1970). O sztuce romantycznej jest tam powiedziane, że „ani pod względem treści, ani też formy nie jest ona najwyższym i absolutnym sposobem uświadomienia sobie przez absolutnego ducha swych prawdziwych interesów” (s. 23). Współczesny świat jakoby „wszedł poza stopień, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadomienia sobie absolutu” (s. 24). Wskutek tego „sztuka jest i pozostanie dla nas od strony swego najwyższego przeznaczenia czymś przesylnym” (s. 25). W zdaniach tych nie przyznaje się nowej sztuce ani prawa, ani możliwości bycia najwyższą instancją jedności ludzkości, trzeba więc zapytać, jaki sens ma współczesna sztuka i jak uzasadnić z punktu widzenia filozofii dzieł ów zasadniczy rozbrat między sztuką klasyczną a sztuką współczesną.

Tak postawiony problem staje się bodźcem dla rozważań Adorna. Pierwszym dziełem, w którym podejmuje on zadanie tego rodzaju interpretacji nowej sztuki jest *Filozofia nowej muzyki* (FNM). Centralną kategorią owej pracy jest pojęcie dzieła sztuki. Właśnie centralne umiejscowienie tego po-

* Artykuł stanowi skróconą wersję odczytu, jaki Autor wygłosił w Katedrze Socjologii KUL w maju 1976 r.

jęcia wyraża różnicę w stosunku do estetyki klasycznej, określającą zmianę przedmiotu estetyki. Jeszcze bowiem u Hegla i w jego szkole stoją na pierwszym planie estetyki dwa pojęcia: pojęcie piękna i pojęcie geniusza. Jednakże, zdaniem Adorna, jedynie pojęcie dzieła sztuki pozwala przetrząsnąć pomost między dawną a nową sztuką.

Techniczne dzieło sztuki doprowadza do unicestwienia geniusza. Adorno pisze: „Fiasko technicznego dzieła sztuki jest jednak nie tylko fiaskiem jego estetycznego ideału, lecz samej techniki. Radykalizm, z jakim techniczne dzieło sztuki rozkłada pozór estetyczności, wydaje w końcu na łup pozorów techniczne dzieło sztuki” (FNM s. 69). „Nowy system muzyki dwunastotonowej w zarodku eliminuje podmiot [to znaczy geniusza — przyp. T. M.]” (tamże). „Współlinię za trudności — czytamy dalej — do jakich prowadzi technika dwunastotonowa, ponosi hipostaza liczby” (s. 71). „Mechaniczne wzory osaczają melos” (s. 73). Innymi słowy: w zmechanizowaniu sztuki, w jej matematyzacji zatracą się twórcza fantazja geniusza.

Nie mniej problematyczne stało się pojęcie piękna. Już Schönberg pisze w swej *Harmonielehre* (Wien 1922): „[...] piękno nie jest sprawą doświadczenia wszystkich ludzi, lecz najwyższej niektórych” (s. 5). Na temat estetyki klasycznej mówi: „Jej kategorie pragną działać, jak estetyka praktyczna; chcą oddziaływać na zmysł piękna, tak aby np. poprzez harmonię wywoływać efekty, które mogą być uważane za piękne; chcą mieć prawo wykluczania dźwięków i sekwencji uchodzących za nieładne” (tamże). Współczesna sztuka sama rezygnuje z pretensji do tego, aby za wszelką cenę być piękną.

Tym zaś, co stale łączy sztukę dawną i nową, jest wskazywanie na materialny substrat, na wynik procesu artystycznego, na dzieło sztuki. Ono to staje się teraz kategorią centralną, która pozwala poddać tematyzacji różnicę, rozłam między sztuką klasyczną a sztuką współczesną.

Ale sama kategoria dzieła także nie jest kategorią absolutną. Przeciwnie: dzieła są zależne historycznie od warunków ich stwierdzalności, ich utwalenia (np. od zapisu literowego). Mogła przez całe tysiąclecia istnieć muzyka, np. we wczesnych okresach kultury Egiptu czy Grecji, nie rosząc sobie pretensji do charakteru dzieła. Dzieło pojawia się tam, gdzie istnieje pretensja do powtarzalnej jednorazowości. Roszczenie to uzyskuje prawo obywatelstwa dopiero w późniejszych okresach historii. Adorno mówi o „monadycznej konstytucji” dzieła sztuki. Monadyczna konstytucja dzieła sztuki jest dziś zagrożona. Przykładem jest późny styl Schönberga, który „nie dopuszcza już żadnych kadencji. Zresztą od chwili rozbicia systemu totalnego i tak już nie ma żadnych formuł końcowych w harmonii. Teraz ulegają one również likwidacji w rytmice. Coraz częściej koniec wypada na niewłaściwej części taktu. Zostaje urwany” (FNM s. 65). Jeśli jednak coś nie może wypracować swego własnego zakończenia, zatracą charakter całości.

Pojęcie dzieła jest samo pojęciem dwuznacznym. Z jednej strony oznacza ono to, co było właściwe sztuce we wszystkich czasach i epokach — substrat materialny. Z drugiej zaś strony aspekt niezamienialnej indywidualności i niepowtarzalności. W pierwszym znaczeniu pojęcia dzieła można wykrzyć to, co się odnosi ogólnie do dawnej i nowej sztuki, drugie zaś pozwala określić różnicę między nimi. Różnica ta wynika z konkretnej specyfiki dzieła sztuki. Otóż tezę Adorna w odniesieniu do nowej muzyki można by sformułować następująco: cechą charakterystyczną nowej muzyki jest zerwanie ze starym ideałem indywidualizowanej niezamienialności. Innymi słowy: jeśli sztuka, jak mówi Hegel, nie może już być najwyższym określeniem ducha, to tę swoją niemożność powinna ona przetworzyć w sztukę. Kto by chciał wskazać istotę dawnej sztuki, ten podpada pod wyrok historii.

Podsumowaniem staje się zdanie z *Filozofii nowej muzyki*: „Jedynymi dziełami dzisiaj, które się liczą, są te, które nie są już dziełami” (s. 35). Adorno pisze do Webera: „Komponowanie stawia pod znakiem zapytania istnienie samej kompozycji. Schönberg gwałci kolejność. Komponuje muzykę dwunastotonową tak, jakby nie było techniki dwunastotonowej. Webem realizuje technikę dwunastotonową i już nie komponuje: zresztą jego mistrzostwem jest milczenie” (FNM s. 106). Dzieła techniki dwunastotonowej są „dziełami imponującego fiaska” (s. 96), a milczenie jedyną prawdziwą konsekwencją.

Sprawą otwartą pozostaje, jak wyjaśnić z punktu widzenia filozofii dziejów ów rozbrat między dawną a nową sztuką. W *Filozofii nowej muzyki* znajdujemy skąpe tylko aluzje do tego historiozoficznego kontekstu. W jednym miejscu czytamy: „To nie kompozytor zawodzi w dziele, to historia sprawia zawód dziełu” (s. 66). W innym miejscu mówi się o muzyce, że „przyspiesza katastrofę, którą historia zamierza zgotować wszelkiej sztuce” (s. 108). Ostatecznie nie jest to tylko katastrofe sztuki, sama bowiem rzeczywistość kroczy ku swej apokalipsie. W tej sytuacji nowa muzyka jest „wbrew swej woli zajęciem pewnego stanowiska przez to, że rezygnuje z uludy harmonii, która w obliczu toczącej się ku katastrofie rzeczywistości stała się nie do utrzymania” (s. 124).

Wskazmy na społeczną treść dzieł sztuki. Adorno: „Dzieło sztuki — podobnie jak każdy wyraz obiektywnego ducha — są rzeczą samą. Są one ukrytym bytem społecznym wywołanym jako zjawą” (s. 125). „Gesty dzieł sztuki są obiektywnymi odpowiedziami na obiektywne konstelacje społeczne” (tamże). Właśnie w swej pozornej autonomii dzieła staje się sztuka bytem społecznym. W teorii estetyki czytamy: „sztuka staje się społecznym zywiołem przez opozycję wobec społeczeństwa, a stanowisko to zajmuje dopiero wówczas, kiedy jest autonomiczna. Krystalizując się jako coś odrębnego [= dzieło — przyp. T.M.], zamiast potakiwać istniejącym normom społecznym i kwalifikować siebie jako społecznie użyteczną, krytykuje społeczeństwo samym faktem swego istnienia” (s. 335).

Postawmy obecnie kluczowe pytanie: dlaczego — zdaniem Adorna — społeczeństwo zbliża się do katastrofy?

II

Aby dotrzeć do tego głębszego jądra filozofii Adorna, trzeba przyjrzeć się bliżej jego głównemu dziełu: *Dialektyka oświaty* (*Dialektik der Aufklärung* — DA), powstałemu dwa lata przed *Filozofią nowej muzyki*. Praca ta (Frankfurt 1971) stawia pytanie: „dlaczego ludzkość, zamiast wkroczyć w stan prawdziwie ludzki, grzęźnie w nowego rodzaju barbarzyństwa” (s. 1). Podstawowa teza autora brzmi: „już mit stanowił oświatę” oraz „oświata przekształciła się z powrotem w mitologię” (s. 5). Tezę pierwszą wyjaśnia dygresja w stronę Odysei. Pojęciami centralnymi są pojęcia wyrzeczenia i ofiary. Z jednej strony w micie znajduje wyraz przemożna potęga natury, która daje się rozporządzać tylko dzięki uczłowiczeniu; z drugiej strony w pojęciu ofiary jest już zawarte coś innego niż sama tylko uległość wobec wszechmocnej natury: „Jeśli wymiana jest sekularyzującą ofiary, to sama ofiara staje się jakby magiczną formułą racjonalnej wymiany, przedsięwzięciem ludzkim służącym do zapanowania nad bogami, którzy zostają obaleni właśnie przez system oddawanej im czci” (s. 47). „Wszelkie ludzkie czynności ofiarne, dokonywane w sposób zaplanowany, oczekują Boga, dla którego są przeznaczone, podporządkowują go bowiem prymatowi ludzkich celów, obezwładniają go, a dokonywane wobec Boga oszustwo przechodzi w to, jakiego dopuszczają się niewierzący kapłani na wierzącej gminie. W ramach kultu rodzi się postęp. Sam Odys spełnia rolę ofiary i kapłana zarazem” (s. 48).

Oświata jest kontynuacją owego aktu: dzieje oświaty są dziejami wykupywania się od sił przyrody, a zarazem dziejami opanowywania przyrody. Adorno tak komentuje ów proces: „Wraz z zaprzeczeniem przyrody w człowieku zamąceniu ulega i staje się nieprzejrzysty nie tylko telos opanowywania zewnętrznej przyrody, lecz także telos własnego życia. W chwili, gdy człowiek amputuje sobie świadomość siebie samego jako przyrody, blahe stają się wszystkie cele, z których utrzymuje się on przy życiu, takie jak postęp społeczny, rozwój wszelkich sił materialnych i duchowych, a nawet sama świadomość, zaś intronizacja środka jako celu, która w schyłkowym kapitalizmie przybiera postać obłędu, daje się dostrzec już w prehistorii subiektywizmu. Panowanie człowieka nad sobą samym, które ugruntowuje jego własne ja, jest potencjalnie zawsze zniszczeniem podmiotu, w którego służbie się odbywa opanowywanie, zduszona i rozłożona przez samozachowanie, substancją jest bowiem nie czym innym, jak życiem samym, którego funkcją są procesy samozachowania — właśnie tym, co ma być zachowane. Antyrozum totalitarnego kapitalizmu, którego technika zaspokajania

potrzeb w swej zobiektywizowanej, przez posiadanie władzy, zdeterminowanej postaci, uniemożliwia zaspokajanie potrzeb i prowadzi do eksterminacji ludzi — ów antyrozum już jest uformowany, prototypowo w herosie, który ofiarowując siebie, uchyla się przed ofiarą. Historia cywilizacji jest historią introwersji ofiary, innymi słowy — wyrzeczenia" (s. 51).

Zwrot od oświaty naukowej do jej mitologii śledzi Adorno na prototypie w postaci Julietty markiza de Sade. „Julietta uważa za swoje credo naukę. Wstrętem przejmując ją wszelki kult, który nie może się wykazać racjonalnym uzasadnieniem: wiara w Boga i Jego martwego syna, posłuszeństwo dekalogowi, wyższość dobra nad złem, zbawienia nad grzechem" (s. 187). „Operuje semantyką i składnią logiczną niczym najnowocześniejszy pozytywizm" (tamże). Oświata naukowa nie zna zasad etycznych. Uprzedmiotawiając potencjalnie wszystko, człowiek staje się zarazem sam przedmiotem, rzeczą. Alienacja — przedmiot i podmiot tracą siebie z oczu — i urzeczowienie — człowiek staje się dla samego siebie rzeczą — oto cechy dopełnionego oświecenia i opanowania przyrody. Totalna władza nad przyrodą daje w konsekwencji totalną władzę ludzi wzajemnie nad sobą. Albo jak to formuluje Adorno: siła postępu zawiera w sobie postęp siły. „Im bardziej maszynieria myślowa poddaje sobie to, co istnieje, tym mniej trudu wkłada w reprodukcję tego. W ten sposób oświata przemienia się znów w mitologię, od której nigdy nie zdołała uciec" (s. 27 n.). „W oświeconym świecie mitologia weszła w sferę świeckości" (s. 28).

W *Dialektyce oświaty* podane więc zostało historiozoficzne uzasadnienie upadku dzieła sztuki: nawrót do barbarzyństwa dopuszcza sztukę jedynie jako negację wszelkiej jedności i harmonii, jakie było możliwe w ciągu dziejów, a które wyrażały pojęcie dzieła. Gest odrzucenia jest jedynym, do jakiego sztuka może sobie jeszcze rościć uzasadnione pretensje. Taka koncepcja filozofii sztuki leży u podstawy wszelkich analiz muzykologicznych i literackich dokonywanych przez Adorno. Pisał m. in. o koncepcji finału u Becketta: „Absurdalne jest to, że spokój nicości i spokój pojednania nie dają się od siebie odróżnić. Nadzieja odpelzła ze świata... z powrotem tam, gdzie znajduje swój koniec, w śmierć" (Noten zur Literatur. Bd. 2. Frankfurt 1961 s. 236).

Spróbujemy zreasumować: historiozoficznie interpretowany nawrót do barbarzyństwa pozabawia dzieła sztuki wszelkich perspektyw z wyjątkiem jednej: mogą one jeszcze tylko w bezsilnym proteście kontemplować zniszczenie, jakie je otacza, albo zniszczyć siebie same, ponieważ nie ma już żadnego środka, który by zdołał wyrazić stopień społecznego rozkładu. Dzieła sztuki są sposobem określonej negacji tego, co jest.

III

Zgodnie z tym, co powiedziałem na wstępie, postaram się teraz pokazać, że ta sama koncepcja estetyczna leży również u podstaw filozofii politycznej.

Filozofia polityczna Adorno, podobnie jak jego estetyka, ma swoje źródło w tradycji: heglowskiej, a mianowicie w najistotniejszym punkcie filozofii Hegla: w pytaniu o możliwość rozumienia i interpretacji tego, co rzeczywiste, w sensie rozumu dialektycznego. Chodzi o problem antycypowania pojednania w myśli heglowskiej, które dopiero uzasadnia roszczenie totalności w filozofii dziejów.

Z jednej strony Hegel jest dla Adorna koronnym świadkiem przeciwko reifikującemu pozytywizmowi: „Stacyjny rozkład poznania na podmiot i przedmiot, który akceptowanej dzisiaj logice naukowej wydaje się oczywisty, owa szczątkowa teoria prawdy, według której obiektywne jest to, co pozostaje po przekreśleniu czynników tak zwanych subiektywnych, zostaje trafiona krytyką Hegla w najczulsze miejsca. Cios jest dlatego tak bolesny, że nie przeciwstawia on jej jakiegokolwiek irracjonalnej jedności podmiotu i przedmiotu, lecz utrzymuje różniące się wzajemnie momenty subiektywne i obiektywne, tyle tylko, że określa je jako wzajemne zapośredniczenie" (*Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt 1970 s. 19).

Jeżeli jednak dialektyka oznacza jeszcze u Hegla tworzenie czegoś pozytywnego przez negację, to u Adorno nie tworzy już ona żadnej pozytywności. W *Dialektyce negatywnej* (Frankfurt 1969)

czytamy zaraz na początku: „Przeciwieństwo nie jest tym, w co musiał je nieuchronnie przemienić absolutny idealizm Hegla: żadnym tym, co po heraklitesowsku istotowe” (s. 15). Stąd: „Żadne pojednanie, jakie głosi absolutny idealizm — a każdy inny pozostaje niekonsekwentny — od logicznego do polityczno-historycznego nie jest już do podtrzymania” (s. 16). W obliczu zmierzającego ku chaosowi biegu dziejów filozofia nie ma już prawa bronić swego pojednawczego sensu. Dzieje pozbawiły ją ogólności, którą jedynie potrafilaby budować sensowne więzi. „Na danym etapie dziejów prawdziwym przedmiotem zainteresowania filozofii jest sfera, co do której Hegel, zgodny pod tym względem z tradycją, zadeklarował swoje desinteressement: sfera zjawisk bezpojęciowych, jednostkowych i szczególnych — to, co od czasów Platona zbywano z lekceważeniem jako rzecz przemijająca i nieistotną i co Hegel opatrywał etykietą gnuśnej egzystencji. Jej tematem byłyby jakości zdegradowane przez nią jako przypadkowe do roli *quantité négligeable*” (s. 17).

Wszelką filozofię przyjmującą za punkt wyjścia elementy pozytywne nazywa Adorno „idealistyczną”. W *Metakrytyce teorii poznania* (*Metakritik der Erkenntnistheorie*. Frankfurt 1972) czytamy: „Czy nazwiemy *hypokeimenon* bytem, czy materią, czy też jeszcze inaczej, idealizm panuje mocą idei *hypokeimenonu*” (s. 912 n.). Friedrich Tomberg komentuje te słowa następująco: „Sam Adorno ma nadzieję uniknąć idealizmu w ten sposób, że już nie stawia na żadną przasadę. Zamiast tego jako centralne pojęcie swej myśli wymienia pojęcie zapośredniczenia między duchem a tym, co dane. W przeciwieństwie do zasad filozofii idealistycznych — od Parmenidesa po Russela — zapośredniczenie to nie jest pozytywną wypowiedzią o bycie, lecz raczej wskazówką dla poznania, by nie poprzestawało ono na takich elementach pozytywnych, lecz by się dopracowało konkretnie dialektyki. Wypowiedziane jako zasada ogólna, dąży ono zupełnie tak samo jak u Hegla — w stronę ducha, a więc idealizmu. Z chwilą przejścia w sferę pozytywną staje się nieprawdziwe” (*Politische Ästhetik*. Neuwied 1973 s. 34). Sam Adorno określa swą filozofię jako „antysystem”. Píše: „Skoro w ostatnich dyskusjach na tematy estetyczne mówi się o antydrامية i antybohaterze, to dialektykę negatywną można by nazwać antysystemem” (s. 8). Filozofia zawiera więc prawdę tylko w myśli zaprzeczającej nieprawdzie. „Ponieważ historia jako korelat jednolitej teorii, jako coś, co daje się skonstruować, nie reprezentuje dobra, lecz właśnie grozę, przeto myśl jest w rzeczywistości elementem negatywnym” (DA s. 201).

Nie wdając się bliżej w analizę konsekwencji tych myśli dla teorii poznania, spóbulujemy uchwycić kontekst gestu zaprzeczenia w politycznej filozofii Adorna. Wyniki dotychczasowej refleksji można ująć następująco: Jeśli w odniesieniu do teorii sztuki Adorna można było powiedzieć, że właściwymi dziełami sztuki są te wytwory, które biorąc ściśle nie są już dziełami, ponieważ w konfrontacji z grozą historii muszą zrzec się roszczenia do charakteru dzieła, by móc prawdziwe, to podobnie można powiedzieć o filozofii, iż jej prawdziwe systemy powinny tym się odznaczać, że właściwie nie są już systemami, rezygnują bowiem z elementu ogólnego, konstytutywnego dla systemu.

Pracą Adorna, która w sposób specjalny zajmuje się zaniedbaną przez historię filozofii sferą zjawisk jednostkowych i szczególnych, są *Minima Moralia* (MM — Frankfurt 1971). Praca ta nie chce się zamykać w kręgu filozofii, lecz ma szeroko pojęty charakter „polityczny”. W dedykacji Maxowi Horkheimerowi autor mówi: „Smętna wiedza, z której ofiarowuję nieco swemu przyjacielowi, dotyczy dziedziny, która od niepamiętnych czasów była uważana za właściwą domenę filozofii, ale od chwili jej przeobrażenia w metodę stała się przedmiotem intelektualnego lekceważenia, wygórowanej arbitralności, a wreszcie uległa zapomnieniu: nauki o dobrym życiu” (s. 7). *Minima Moralia* jako zbiór aforyzmów „w opozycji do metody Hegla, a przecież zgodnie z konsekwencją jego myśli, trwają przy negatywizmie [...]” (s. 9).

Aby możliwie dobrze zilustrować metodę tych rozważań, przytoczę tu aforyzm antytezy. W tych niewielu zdaniach sformułowana jest zarazem najdobitniej zasadnicza postawa polityczna Adorna. „Antyteza — Temu, kto nie współuczestniczy, grozi niebezpieczeństwo, że będzie się uważał za lepszego od innych i nadużywał swej krytyki społeczeństwa jako ideologii do celów prywatnych. Próbulując uczynić z własnej egzystencji nikły obraz prawdziwego istnienia, powinien stałe pamiętać

o tej nikłości i wiedzieć, w jak małym stopniu obraz zastępuje prawdziwe życie. Pamięci o tym przekadza jednak burżujska siła ciężenia w nim samym. Człowiek trzymający się na uboczu jest tak samo uwikłany, jak człowiek aktywny: jeśli czymś nad nim góruje, to tylko świadomością swego uwikłania i szczęściem maleńkiej wolności, która ma źródło w poznaniu jako takim. Własny dystans wobec wiru życia jest luksusem, który rodzi się jedynie z owego wiru życia. Dlatego to każdy odruch odsunięcia się nosi znamiona tego, co zostało zanegowane. Oziębłość, jaką musi on wywołać, jest nie do odróżnienia od oziębłości burżuazyjnej. Panujący pierwiastek ogólny, nawet tam, gdzie protestuje, ukrywa się w zasadzie monadycznej. Spostrzeżenie Prousta, iż fotografie dziadków pewnego księcia i pewnego Żyda ze stanu średniego są do siebie tak podobne, że nikomu nie przychodzi na myśl różnica w hierarchii społecznej, ma znaczenie o wiele szersze: jedność epoki sprawia, że obiektywnie znikają wszelkie różnice, które stanowią o szczęściu czy wręcz o moralnej substancji indywidualnego istnienia. Stwierdzamy upadek kultury, a przecież nasza proza w zestawieniu z prozą Jakuba Grimma czy Bachofena jest podobna do przemysłu kulturalnego w zwrotach, w których niczego nie podejrzewamy. Poza tym również i my nie znamy już od dawna łaciny czy greki, jak znali je Wolf czy Kirchoff. Uskarżamy się, że cywilizacja przechodzi w analfabetyzm, a sami tracamy umiejętność pisania listów czy odczytywania tekstu Jean Paula w taki sposób, w jaki musiano go odczytywać w jego epoce. Przeraza nas zanik kultury codziennego życia, ale brak jakichkolwiek obiektywnie obowiązujących zwyczajów zmusza nas na każdym kroku do zachowań i odezwań, które według kryteriów humanizmu są barbarzyńskie, a według poczucia dobrego towarzysstwa nietaktowne. Z chwilą rozkładu liberalizmu istotna zasada burżuazyjna — zasada konkurencji — nie została przewyżczona, lecz przeszła ze sfery obiektywnego procesu społecznego w sferę właściwości zderzających się i napierających na siebie atomów, niejako w sferę antropologii. Podanie życia pod hegemonię procesu produkcyjnego narzuca każdemu w sposób upokarzający coś z izolacji i samotności, które chcielibyśmy zastrzec dla swego przemyślanego wyboru. Jeden z elementów dawnej ideologii burżuazyjnej polegał na tym, że każdy poszczególny człowiek w swoim partykularnym interesie wydaje się sobie lepszy od wszystkich innych, zatem jednak uważa innych jako ogół klientów za coś wyższego niż on sam. Od czasu abdykacji dawnej klasy burżuazyjnej oba te wyobrażenia żyją nadal w umyśle intelektualistów, którzy są ostatnimi wrogami burżujów, a zarazem ostatnimi burżujami. O ile pozwalają sobie jeszcze na myślenie, w przeciwieństwie do samego tylko odbijania bytu, to zachowują się jako uprzywilejowani; rezygnując z myślenia deklarują znikomość swego przywileju. Prywatna egzystencja, która tęskni do tego, by być podobną do egzystencji godnej człowieka, zdradza ją zarazem; [...] Z uwikłania nie ma wyjścia. Jedyne co można zrobić, to odmawiać sobie ideologicznego nadużywania własnej egzystencji, a poza tym zachowywać się prywatnie tak skromnie i bezpretensjonalnie, jak to nakazuje już nie dobre wychowanie, ale wstyd, że komuś pozostało jeszcze w piekle powietrze do oddychania" (MM s. 22 nn.).

Tyle szósty aforyzm. Istotne jest tutaj, że autorowi grozi niebezpieczeństwo uznania negatywizmu za rzecz pozytywną, za ogólną zasadę. Konsekwencją dialektyki negatywnej również w stosunku do zasady negatywizmu jest „niepozorność” nazwana w analizie muzyki Antoniego Weberna „milczeniem”.

Ową postawę dialektyki negatywnej wobec konkretnego określam słowem „gest” lub „gestyczny”. Przez „gest” nie należy właściwie rozumieć teorii w sensie sprowadzenia do wiążącego elementu ogólnego ani też działania praktycznego. W dalszym ciągu spróbuję pokazać, że „gest” jest pojęciem estetycznym.

IV

Dopiero po tej próbie naszkicowania filozofii politycznej Adorna w jej głównych zarysach można omówić bardziej szczegółowo program wspomnianego już zapośredniczenia między teorią polityczną a estetyczną. Za kwintesencję filozofii sztuki uznaliśmy stwierdzenie, iż właściwymi dziełami sztuki XX w. są te, które nie są już dziełami sztuki. Albo innymi słowy: sztuka jest w stanie ukazać

stopień rozkładu społeczeństwa tylko poprzez swój własny rozkład; jej negacja piękna zdaje się jej ostatnim dziejowym zadaniem. Jeśli chcemy poszukać estetycznego tła tej koncepcji, to będziemy musieli stwierdzić, że wszelkie kryteria estetyczne nabierają sensu dopiero w ramach teorii społeczeństwa. Tym, co teoria sztuki Adorna w swym podstawowym zrębie zakłada, jest wiedza o społeczeństwie w określonej historycznie postaci. Wymagania pod adresem dzieł sztuki albo — inaczej mówiąc — problem ich wartości pozostaje w ścisłym związku z wartością społeczeństwa określanego jako destruktura. Wobec sztuki nie stawia się już wymagań estetycznych, lecz tylko pośrednio polityczne: aby w swojej postaci przeciwstawiała się metodycznie społecznemu chaosowi, odbijając go w swej formie. Podstawowym kryterium analizy i krytyki sztuki pozostaje problem stanowiska wobec tego, co leży poza granicami sztuki.

Gdyby się chciało różnicę między tą estetyką a estetyką klasyczną ująć w kategoriach heglowskich, to trzeba by powiedzieć, że sztuka staje się u Adorna medium obiektywnego ducha, gdy u Hegla była jeszcze kształtem ducha absolutnego. Z chwilą jednakże, kiedy już rozumiemy polityczny podtekst interpretacji dzieł sztuki jako estetycznego sprzeciwu wobec społeczeństwa, możemy ten problem sformułować odwrotnie: czy koncepcja taka nie zawiera również żądania, aby sprzeciw polityczny w sensie krytycznej teorii miał swe korzenie w sferze estetycznej? Czy dialektyka negatywna nie opiera się na koncepcji estetycznej?

Abym skonstruować taki związek pojęciowy, trzeba jednak sięgnąć nieco dalej. W filozofii klasycznej estetyka zajmowała zawsze pozycję pośrednią między filozofią rozumu teoretycznego (tzn. logiką i metafizyką) a filozofią rozumu praktycznego (etyką). I tak klasyczna nauka o transcendentaliach, np. w ujęciu Tomasza z Akwinu, obok takich pojęć, jak: „res”, „ens”, „aliquid”, „unum” zna przede wszystkim tylko „bonum” i „verum”. O „pulchrum” mowa jest tylko sporadycznie, a jego status w kanonie transcendentaliów jest niepewny. Kant obok krytyki czystego i praktycznego rozumu daje również krytykę władzy sądenia, aby oddać sprawiedliwość zjawisku elementu estetycznego lub organicznego. W tej krytyce władzy sądenia zawarte jest ściśle rozróżnienie sztuki od nauki jako organonu sfery teoretycznej od działania praktycznego. W sztuce nie występuje ani poznanie, ani działanie i dlatego wskazówką dla niej może być tylko refleksyjny rozsądek. Hegel wreszcie wymienia jako trzy postacie absolutnego ducha sztukę, religię i filozofię. Gdy sztuka przedstawia pojęcie w sferze umysłowej, religia poprzez wyobrażenie i wiarę, to filozofia zajmuje się myśleniem o myśleniu. Gdy zatem filozofia jest teorią, a religia, do której dochodzimy przez wiarę, adekwatną praktyką (jak wiadomo, Hegel nie schierarhizował nigdy jednoznacznie religii i filozofii jako postaci absolutnego ducha), to sztuka nie ma znaczenia dla najwyższych potrzeb ducha. Zatem również Hegel — podobnie jak Tomasz — pozostawia sztuce w ramach pojęć absolutnych pozycję niepewną.

Ostatnim punktem jest wreszcie stosunek pierwiastka estetycznego do pojęcia natury. Już u Kanta czytamy, że sztuka powinna wydawać się „naturą z wolności”. Hegel mówi o zmysłowym charakterze idei w zjawisku sztuki, a Schiller stwierdza: „sama natura unosi człowieka z rzeczywistości ku światłu”.

Koncepcja historii Adorna — zawarta w DA — ujmuje związek między postępującym opanowaniem przyrody a gwałtowną erupcją przemocy w stosunkach między ludźmi; odwrotna strona tego teoretycznego „medalu” odsłania się w teorii estetyki, kiedy Adorno mówi o naturze jako „szyfrze pojednania” (s. 114). Piękno natury i piękno sztuki — uważa Adorno — są ze sobą splecione bardziej, niż chciał przyznać absolutny idealizm Hegla. Natura jako druga strona człowieka jest dla niego zwierciadłem, w którym odbija się jego nie spełniona godność.

Otóż teoria Adorna sama stara się spełnić podobne żądanie. Dialektyka negatywna winna się troszczyć o konkret, o to, co jednostkowe i szczegółowe: przeciwstawia się ona teorii, która za pomocą pojęć ogólnych zadaje gwałt temu, co istnieje. Odrzuca fundament teorii: pozytywnie wytyczone pojęcie. Z drugiej strony dystansuje się od praktyki, która się zasadza na pysze ideologii. Można by postawić zarzut, że nie ma takiej praktyki, która nie szukałaby motywacji w ideologii. Ale właśnie w tym tkwi decydujący moment krytycznej teorii: że kieruje się ona zarówno przeciw teoretycznym żą-

daniom ogólnego objaśnienia świata (= systemu), jak i przeciw podobnie zapośredniczonej praktyce. „Całość jest nieprawdą” (MM s. 57) oraz „to, co najbardziej indywidualne, jest najbardziej ogólne” (MM s. 50). Praktyka zostaje określona jako „bezwzględna samotność”, jedyna postać, w której może się jeszcze jakoś sprawdzać solidarność. Wszelkie współuczestnictwo, wszelki humanitaryzm w obejściu i współludziale jest tylko maską, która osłania milczącą akceptacją nieludzkości” (MM s. 22).

W taki sposób teoria Adorna sama wybiera sobie pozycję pośrednią między teorią a praktyką, między czystym a etycznym rozumem — pozycję z dawien dawna przypadającą estetyce.

Twierdzimy zatem: przewodnikiem po filozofii Adorna jest jego estetyka, a to dlatego, że on sam dokonuje w filozofii tego, czego wymagał od dzieł sztuki swych czasów. Jego filozofia, jak już powiedzieliśmy, jest gestyczna, jej gestyka ma charakter estetyczny. Jej gest jest gestem zwątpienia, heroicznego „a jednak” wobec bezsensu, chaosu. Sympatia Adorna dla Becketta, ale także dla Schönberga — by wspomnieć o Mojżeszu i Aaronie — jest aż nadto wyraźnym argumentem przemawiającym za tą tezą

Tłum. *Juliusz Zychowicz*