

Jan P. Hudzik*

Czytając Adorna... Rzecz o teorii estetycznej

Abstrakt

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, czym jest teoria estetyczna. Próbuję przedstawić – w znaczeniu: wykonać, performować – rozumowanie Theodora W. Adorna. Taka próba, lub raczej wyzwanie, z definicji musi być swobodna, obciążona idiosynkratycznymi czynnikami, dokonana z pełną świadomością niemożliwości odtworzenia myślowego duktu wielkiego frankfurtczyka. Nie da się bowiem powtórzyć dialektyczno-negatywnej argumentacji podważającej samą siebie, ale przez to właśnie uwodzącej, chyba rzeczywiście najbliższej sztuce, w której to, co zwykle nas pociąga, to przecież także jej niezrozumiała zrozumiałość, prawda, której nie można poznać.

Zaczynam od przypomnienia nowoczesnego pomysłu na estetykę jako miejsce ucieczki przed narastającą racjonalizacją świata. Następnie piszę o antynomiczności sztuki i paradoksie teorii – mechanizmach i źródłach jej poznawczej jałowości. Dalej zaś o filozofii obrazu – przedstawiam krótką historię, sytuując na jej tle Adorna z jego koncepcją obrazu jako „pola sił”. Na koniec, poszukując wyjścia z potrzasku myślenia antynomicznego, bronię tezy o teorii estetycznej jako performansie.

Słowa kluczowe

teoria estetyczna, sztuka, antynomia, nowoczesność, Theodor W. Adorno, filozofia obrazu, teoria jako performans

* Zakład Filozofii i Socjologii Polityki
Wydział Politologii
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
e-mail: jan.p.hudzik@gmail.com

Sztuka, estetyka i nowoczesność

Pytanie „co to jest sztuka?” pochodzi z czasów nowożytnych. Dawniej wszystko było jasne – znaczenia *techne* i *ars* nie budziły wątpliwości. Nowoczesny, „odczarowany” świat, zorganizowany przez myślenie instrumentalne, nastawione na skuteczność oraz rachunek zysków i strat, pozbawia sztukę ontycznych podstaw, skazuje ją na przygodność, a jej twórców i odbiorców – na niepewność. Stąd też zapotrzebowanie na estetykę jako odrębną dyscyplinę filozofii, która stała się swego rodzaju polem bitewnym, placem nieustannych zmagania i potyczek o sztukę właśnie, na którym ćwiczą swoje sprawności retoryczne i argumentacyjne jej teoretycy i empirycy – badacze z zakresu historii, socjologii czy psychologii. Zresztą podział na „estetyków teoretyków” i „estetyków empiryków” jest dość umowny, skoro wszystkim ostatecznie zależy przecież na jednym – na wyodrębnieniu sztuki z otoczenia i zapewnieniu jej w nowym otoczeniu racji bytu, a może lepiej byłoby powiedzieć – środków na utrzymanie.

Estetycy stoją przed zadaniem operacyjnym, które polega na wyznaczeniu metody badań i rozwiązaniu problemów związanych z doświadczeniem estetycznym i artystycznym. W tym celu muszą zawrzeć je w pewnym układzie pojęć, słów oraz zdań i unieść tym samym ponad jednostkowość przeżyć, rzeczy i zdarzeń. Unieść tak, żeby nie naruszyć ich odrębności i zachować poszczególności. Jak dokonać tej karkołomnej operacji? To właśnie problem, dla rozwiązania którego estetycy nie szczędzą sił ani środków. Stawka w grze jest wysoka, a właściwie najwyższa – chodzi w końcu o życie albo śmierć. W wyniku procesów racjonalizacyjnych sztuka pojawia się w *theatrum mundi*, gdzie rozgrywa się dramat człowieka wrzuconego w świat, w którym „Bóg umarł”. Sztuka staje się formą sublimacji, substytucji, zastępczego zaspokojenia ludzkich pragnień transcendencji, niczym nieograniczonej wolności, miejscem ucieczki „przed koniecznością racjonalnego i etycznego samookreślenia się”¹. „Przyjmuje ona funkcję – jak dalej tłumaczy Max Weber – wewnątrzświatowego zbawienia (jakkolwiek by to rozumieć): zbawienia od codzienności, a przede wszystkim także od wzrastającego naporu teoretycznego i praktycznego racjonalizmu”². Ten trop interpretacyjny wobec genezy nowoczesnej sztuki i estetyki stanie

¹ M. Weber, *Rozważania między tekstami. Teoria szczebli i kierunków religijnej negacji świata*, [w:] idem, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, tłum. M. Holona, Poznań 2004, s. 115–116.

² Ibidem, s. 115.

się dominujący w niemieckiej historii idei w XX wieku, zwłaszcza za sprawą Joachima Rittersa i jego stwierdzenia, że jedna i druga powstały jako kompensacja „eschatologicznej utraty świata”. Twierdzenie to następnie rozwinie jeden z przedstawicieli tak zwanej szkoły Rittersa, Odo Marquard. Wedle niego smak jako swoista zdolność obcowania z tym, co estetyczne – inna od intelektualnego czy praktycznego zaangażowania rozumu

[...] robi karierę właśnie wtedy [w XVIII w.], i właśnie dlatego, że jest poza dyskusją, poza potrzebą uprawomocnienia: jest dla człowieka azylem, gdzie nie ma potrzeby usprawiedliwienia, jest rezurekcją utraconej poza tym sfery tego, co jest samo przez się zrozumiałe. Sztuka jako urlop od trybunału staje się estetyczna: staje się autonomiczną i wskutek tego zinstytucjonalizowaną nieosiągalnością, a estetyczne dzieło sztuki staje się najczęściej tym, w obliczu czego milknie pytanie: Jakim prawem...?³

I nieważne, że miejsce ucieczki od trybunału jest tu tylko umowne i iluzoryczne i że życie wieczne jest już tylko na niby, namiastką rajskiej krainy. To wszystko nie zmienia faktu, że jego przeżywanie i wrażliwość z nim związana jest udziałem żywych ludzi, przenika do ich codziennych praktyk i w jakiś sposób je modeluje.

Nawet za taki „niby” raj warto więc wiele zapłacić – tym więcej, im większą ma się świadomość, że żadnego innego już nie ma. A taką świadomość w najwyższym stopniu posiadali na pewno Immanuel Kant i Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Mieli oni być – jeśli wierzyć Adornowi – „ostatnimi, którzy, mówiąc mało oględnie, mogli pisać wielką estetykę, niczego nie rozumiejąc ze sztuki”⁴. A może było tak, że w tych opisanych powyżej przez Maxa Webera warunkach nie mieli wyjścia i po prostu estetyką zająć się musieli, że stała się ona sprawą zbyt poważną, by mogli ją zlekceważyć. W obliczu możliwości pozbawienia świata sensu i zawieszenia w pustce estetyka pojawiła się jako całkiem atrakcyjna oferta ratunkowa skierowana do tych, którzy nie chcieli żyć w niepewności i próbowali pokonać lęk istnienia. Udokumentowanie tych twierdzeń to osobne zadanie dla historyka idei, musimy je tu więc pominąć i zadowolić się chociażby jednym fragmentem wyznań młodego Hegla, który deklaruje:

³ O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 60–61.

⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 608.

Jestem przekonany, że najwyższym aktem rozumu, aktem, w którym rozum obejmuje wszystkie idee, jest akt estetyczny, że prawda i dobro spokrewniają się tylko w pięknie. Filozof musi mieć tyle samo siły estetycznej co poeta. [...] W tym samym czasie słyszymy tak często, że pospółstwo musi mieć zmysłową religię. Nie tylko pospółstwo, również filozof jej potrzebuje. Monoteizm rozumu i serca, politeizm wyobraźni i sztuki – oto czego nam potrzeba⁵.

Styl ekspresyjny – „jestem przekonany”, „filozof musi mieć”, „słyszymy” – mówi wiele o autorze i „czasie”, w którym powstał tekst. Wyczuwa się w nim entuzjazm, radosną nowinę, że do tego, co prawdziwe, dobre i boskie (na nowo) dostęp daje sztuka, „siła estetyczna”, zdolna zaspokoić „potrzebę” powrotu do rzeczywistości. Zarówno „pospółstwu”, jak i filozofom potrzeba więc tego, co estetyczne – poetyckie, obrazowe, zmysłowe, naoczne – co wypełni żywą treścią ogólność i konieczność całościowego poznania intelektualnego. A wszystko to staje się możliwe dzięki wyobraźni, zapewniającej abstrakcyjnym kategoriom intelektu sensowność świata, a jego (czyli świata) poznaniu – jak nauczał już Kant – twórczość i spontaniczność. To wyobraźnia przerzuca mosty między rozumem i sercem, pojęciami i sferą wrażeń.

Tak oto na pustyni racjonalnych ś w i a t o o b r a z ó w estetyka znajduje oazę, przestrzeń do sycenia się empirycznym oglądaniem nieokreślonych zjawisk. Nic dziwnego, że obydwaj wielcy filozofowie okazali się w swych dociekaniach do tego stopnia przenikliwi, że zapewnili sobie uznanie potomnych i aktywny udział nawet w estetyce dwudziestowiecznej. Dla autora *Teorii estetycznej* obydwaj nadal byli przecież najważniejszymi partnerami do dyskusji. To paradoks, skoro ponoć nie znali się na sztuce. Ale estetyce trudno w ogóle uwolnić się od paradoksów. Ich ofiarą padł sam Adorno – łatwo można ukuć także o nim podobny *bon mot* i powiedzieć, że należał do ostatnich, którzy w ogóle pisali „wielką estetykę”. Kilka lat po ukazaniu się jego „wielkiej” teorii estetycznej ogłoszono koniec „wielkich narracji”.

Antynomiczność sztuki i jałowość teorii

Teoria estetyczna (1970) to bodaj ostatnie w dziejach filozofii całościowe opracowanie (choć niedokończone z powodu śmierci autora) tej problematyki. Ostatnie wyzwanie rzucone sztuce, która w zrjonalizowanym świecie ma zachować – wierzy w to autor – swoją autonomię i samocelowość, będąc zarazem produktem społecznym, zawsze jakoś wobec otoczenia

⁵ G. W. F. Hegel, *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] idem, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1999, s. 276.

zobowiązany, mimetycznie zaprogramowany. W swej rozdwojonej, powikłanej tożsamości ma być nośnikiem poznania, które nie może być pojęciowe – nie może być „poznawaniem przedmiotu”⁶. Tę paradoksalność sztuki dziedziczy jej teoria. Ją także czeka podobny los. Ona również nie może zdobyć się na „obiektywizm” wobec praktyki artystycznej.

Oczywiście skądinąd wiadomo, że wielu modernistycznie zaprogramowanym estetykom trudno było rozstać się z ideą obiektywizmu. Jednym z nich był Roman Ingarden, którego genialne prace – takie jak *O dziele literackim* – na trwałe weszły do historii estetyki. Obiektywność dla fenomenologa nie znaczy wszak tego samego, co dla badacza pozytywisty, który uzasadnienia swojej koncepcji piękna lub sztuki szuka, przy użyciu metod psychologii lub socjologii, w empirycznych własnościach konkretnych przedmiotów lub ludzkich zachowań. Taką pozytywistyczną, „obiektywną” estetykę, przeciwstawianą „subiektywnej”, tworzonej przez estetycznie przeżywającego obserwatora lub krytyka sztuki, Ingarden, jak wiadomo, zwalczał. Swoje poszukiwania istoty sztuki prowadził za pomocą „ejdetyki apriorycznej” – w projekcie fenomenologicznym chodzi o „obiektywność istoty”⁷. Projekt ten, wraz ze swoim naturalizmem, czyli przeświadczeniem, że sens dany nam jest bezpośrednio, poza wszelkimi ramami pojęciowymi, należy już dzisiaj do przeszłości, odwiedzonej przez nielicznych ekspertów. Nie sposób nawet pomyśleć, by zaglądała do nich szersza publiczność, złożona ze współczesnych artystów, krytyków sztuki czy kuratorów wystaw.

Do tych szczytowych osiągnięć myśli modernistycznej, stosującej „redukcję ejdetyczną” w docieraniu do istoty zjawisk, cierpliwość i zaufanie stracili postmoderniści. Adorno bez wątplenia był sojusznikiem tych ostatnich – jeśli nie w swym zamaszystym projekcie „wielkiej teorii”, to przynajmniej w traktowaniu jej jako zaangażowanej, uwikłanej w praktykę, a co za tym idzie skazanej na permanentną nieprzejrzystość, niemożność precyzyjnego ustalenia, co w niej „obiektywne”, a co „subiektywne”, co pochodzi ze świata na zewnątrz (jak rozumianego?), a co od podmiotu (jak rozumianego?). Zamiast całości złożonej z tego, co przedmiotowe, czyli obiektywne, społecznie ustanowione, i tego, co podmiotowe, to znaczy idiosynkratyczne – mamy permanentny konflikt między

⁶ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 633.

⁷ Zob. R. Ingarden, *O estetyce fenomenologicznej*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 10; E. Husserl, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1990, s. 17. Na temat obiektywizmu estetyki – także Ingardenowskiej – zob. np. T. Pawłowski, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010, s. 157–168.

tymi dwoma biegunami. Zamiast dzieła jako tego, co rzeczywiste – dzieło jako „pozór”, zarazem „proces i chwila”⁸. Wobec tego sama „estetyka to tyle co prześledzenie warunków i zapośredniczeń obiektywności sztuki”⁹ – tylko tyle. Nie ma ona nic wspólnego z istotnością lub substancjalnością sztuki. W gruncie rzeczy jest zarazem teorią transcendentálną (tu chodzi o warunki możliwości) i empiryczną – bada konkretne zapośredniczenia, uwikłania artystów w konteksty i konwencje społeczne. Wobec samej sztuki – będzie o tym jeszcze mowa w ostatniej części tego artykułu – jest więc ostatecznie schematem wyjaśniającym poznawczo jałowym.

Czymże jest zatem poznanie, którym operuje teoria pretendująca do bycia „najbliżej” sztuki? Jak je opisać i przekazać, wyrazić w języku, skoro każdy opis sam w sobie rozpoznaje i kategoryzuje przedmioty, wykorzystując pojęcia jako narzędzia? To istna kwadratura koła, antynomia, z którą siłowała się refleksja filozoficzna nad sztuką od początku swego istnienia, wiążąc ją nie tylko z poznaniem intelektualnym, lecz także z pewną zmysłową ingrediencją pod postacią „natchnienia” lub „szału”¹⁰. Zawsze istniało zagrożenie, że bez tego momentu nieuchwytności, bez „żywołu niepojęciowego”¹¹, jak dobitnie powie Adorno, czyli bez czegoś, co w dziele wydarza się jako subiektywne, poszczególne, inne, zamieni się ono po prostu w coś obiektywnego, uniwersalnego, stanie się zwykłym komunikatem o „ideach”. Wówczas problem zniknie, a wraz z nim zniknie i sztuka – na polu bitwy pozostanie już tylko sama teoria. Ta prawidłowość działa też naturalnie w drugą stronę – tym razem bez momentu ogólności, bez żywołu pojęciowego, ze sztuki miały pozostać już tylko sam materialny osad – nieme farby, płótna, dźwięki, kamienie... Zdaje się, że taki scenariusz zdarzeń ukrywa się za klasycznym opisem relacji między poezją a historią, wedle którego nie da się ich wzajemnie do siebie sprowadzić, ponieważ „poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia; poezja wyraża przeciwieństwo to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe”¹². Bez roszczenia do ogólności poezja – sztuka w ogóle – zamieni się więc w coś jednostkowego, w „kawałek empirii”; zniknie różnica między nią a „wyłącznie sensualnymi jakościami”¹³ – chyba tak właśnie dopowiada myśl Arystotelesa filozof z Frankfurtu nad Menem.

⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 185, 190.

⁹ Ibidem, s. 485.

¹⁰ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 52 (1455 a).

¹¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 276.

¹² Arystoteles, *Poetyka*, op. cit., s. 26 (1451 b).

¹³ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 481.

Opisaną antynomiczność sztuki Adorno demaskuje i analizuje metodą dialektyki negatywnej, która polega na wykazywaniu racjonalności sztuki przez jej irracjonalność mierzoną stopniem oporu, jaki stawia ona swojemu zewnętrznemu otoczeniu. Sztuka ma być w rezultacie pewnym fenomenem energetycznym, „polem” lub „wypadkową sił odśrodkowej i dośrodkowej”¹⁴, ma czerpać ze świata (przez impuls mimetyczny) i przeciwstawiać mu się jednocześnie. Ten dynamiczny układ sprzężenia zwrotnego i odpowiadający mu schemat interpretacyjny ma uniwersalne zastosowanie. Trudno sobie bowiem wyobrazić, że znajdzie się w rzeczywistości jakieś dzieło sztuki, które by pod niego nie podpadało. Teoria nie podlega więc falsyfikacji, nie da się empirycznie wykazać jej fałszywości, chociaż tak naprawdę jest ona poznawczo wydajna, to znaczy generuje nową wiedzę, jedynie w rzadkich wypadkach „znakomitych dzieł”¹⁵ – Ludwiga van Beethovena, Franza Kafki, Samuela Becketta..., a wobec pozostałych zdaje się jałowa. Powód jest jasny: arcydzieła stanowią dla teoretyka największe wyzwanie i wymagają wielkiego wysiłku interpretacyjnego, ponieważ łączą w sobie komponenty (strukturalne lub ideowe) antynomiczne: to, co zrozumiałe, z tym, co niezrozumiałe¹⁶. Tak czy inaczej, jałowość teorii, jej zadziwiająca prostota poznawcza, to żaden zarzut, gdyż ona także ma swoje dialektyczno-negatywne usprawiedliwienie. Rozumowanie jest stale takie samo: bliskość wobec doświadczenia idzie w parze z oddalaniem się od teorii, której racją istnienia jest przecież jego – owego doświadczenia – wyjaśnienie. W teorii chodzi więc o pewną delikatną równowagę między ogólnością i szczegółowością. Teoretyzowanie polega na tworzeniu pojęć, ale problem w tym, że jak zapewnia Adorno, „nawet najbardziej genialna analiza poszczególnych utworów nie jest jeszcze wprost estetyką”¹⁷. Sugestia jest więc taka, że teoria wcale nie musi zawężać zakresu desygnatów „sztuki” i być przez to sama w sobie schematem wyjaśniającym informacyjnie bogatym. Nie musi być szczególnie skomplikowana, entropiczna, zawiła. Przeciwnie: ma mieć raczej konstrukcję redundantną, powinna być prostym, przejrzystym zbiorem reguł interpretacyjnych, opartych na jasnych założeniach. I dzięki temu właśnie poznawczo jałowym. Teoria, jako teoretyzowanie, jest niekończącym się procesem tworzenia pojęć

¹⁴ Ibidem, s. 531, 550.

¹⁵ Ibidem, s. 481.

¹⁶ Zob. idem, *Próba zrozumienia Końcówki Becketta*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 251–286.

¹⁷ Idem, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 480.

i wyjaśniania. Jako wytwór – zespół pojęć i zdań – nie podlega prawu wyłączonego środka, nie może być wartościowana ze względu na prawdę lub fałsz logiczny, może być natomiast mniej lub bardziej „prawdziwa” w sensie: adekwatna, trafna, możliwa do przełożenia na praktykę, atrakcyjna, lepsza od innych itd.

Jałowość to nie wada. Jak wiadomo, tradycyjnie teorię wiąże się z kontemplacją, myśleniem według logiki, która sama siebie poddaje refleksji. Zgodnie z najstarszym jej określeniem ma się ona wyróżniać „powagą” i samocelowością („nie zmierza do żadnego celu leżącego poza nią”¹⁸), w najnowszym zaś mowa jest o „nie dającej się zahamować myśli”¹⁹. To, co brzmi tak samo lub podobnie, wcale jednak nie znaczy tego samego. Wedle Arystotelesa teoria odnosi się do tego, co pozwala odróżniać logiczną prawdę od fałszu, a wedle Adorna – do czegoś, co jest logiczne i nielogiczne zarazem, co wprawdzie stanowi pewną „skazę” estetyki, jak powiada, ale daje jej za to „przewagę nad tym, co nazywa się wiedzą o sztuce”²⁰.

Pamiętajmy – autorzy ci należą do dwóch różnych światów oddzielonych od siebie tak zwanym przełomem/zwrotem nominalistycznym, od racjonalności substancjalnej do formalnej, od perspektywy metafizycznej do teoriopoznawczej. To, co nazwano tutaj „wiedzą o sztuce”, posądzone zostaje o jednostronność i powierzchowność, które są wyrazem jej ontologizowania: wiedza ta ma być bowiem nastawiona na byt określony jako pełna obecność, na to, co w sztuce obiektywne, ogólne, czytelne, mimetyczne, zakodowane jako produkt pracy społecznej. Inaczej z teorią estetyczną: ma ona unikać takich pokus i zajmować się nie tylko tożsamością, lecz także różnicą, tym, co przygodne w spontanicznym procesie wytwarzania sztuki. W kolistym ruchu między „konkretnością duchowego doświadczenia i medium ogólnego pojęcia”²¹ musi „iskrzyć” i w rezultacie tego tarcia wydobywać się jakaś energia wytwarzająca dla refleksji teoretycznej pole wolności i przygodności, możliwych skojarzeń i związków między pojęciami i zjawiskami. Teoria estetyczna należy do porządku dyskursu, który odrzucił ontologiczne zakorzenienie sztuki w jakiejś (jakkolwiek rozumianej) naturze świata, społeczeństwa lub człowieka, a wraz z tym także jej (sztuki) hierarchiczne ustrukturuwanie.

¹⁸ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1982, s. 380–381 (1177 b).

¹⁹ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 477.

²⁰ Ibidem, s. 480.

²¹ Ibidem, s. 479.

Kiedy teoria żegna się z istotami, przyczynami, podstawami czy racjami, otwiera się na nowe formy wyjaśniania – zaczyna więc spełniać funkcję heurystyczną, służy do rozwiązywania paradoksów i łamigłówek, za pomocą których wyraża się dynamika sfery estetycznej. Rozwiązania, do jakich dochodzi, są jednak zawsze tylko historyczne, nigdy zaś ostateczne. W konfrontacji z doświadczeniem tego samego dzieła w innym miejscu i czasie okazują się one natrafiać – same poniekąd je generując – na nowe paradoksy i łamigłówki. To samo robi artysta z problemami i łamigłówkami, jakich następczą mu barwy, przestrzeń, dźwięk, kompozycja dzieła... z tą różnicą, że ich rozwiązanie nie jest celem jego pracy, lecz tylko środkiem, który pozwala mu go osiągnąć²².

Filozofia obrazu

Zrozumienie tych paradoksów i łamigłówek, uruchomienie nowych skojarzeń i powiązań między pojęciami i zjawiskami tak, by nie zakłócić ich wolnych i przygodnych przebiegów, wymaga myśli nie tyle linearnej, ile rozproszonej, wielokierunkowej, której przekaznikiem może być jedynie medium obrazu.

Obraz pojawia się w humanistyce współczesnej jako medium konkurencyjne dla języka i idei, transmitowanych przez pismo/druk. Tak zwany zwrot ikoniczny (*iconic turn*) lub obrazowy (*pictorial turn*) jest swoistą odpowiedzią na wcześniejszy „zwrot lingwistyczny” (*linguistic turn*), przez co rozumie się pewien synergiczny efekt wielu różnych kierunków i nurtów w filozofii i humanistyce – takich jak hermeneutyka, pozytywizm logiczny, filozofia analityczna czy semiotyka – oparty najogólniej na przeświadczeniu, że wszelkie nasze kontakty ze światem są kulturowo uwarunkowane i nie mamy bezpośredniego doń dostępu. Język nie odnosi nas do czegoś niejęzykowego, do jakichś rzeczy samych. Obydwa wspomniane zwroty i następujące po nich kolejne, przede wszystkim performatywne, zmieniają metodologiczny status teorii w naukach humanistycznych i społecznych. Jest to znany temat²³. W związku ze zwrotem ku obrazowi wystarczy przypomnieć tylko, że był on między innymi reakcją

²² Por. Th. S. Kuhn, *Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*, [w:] idem, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 476–477.

²³ Zob. J. P. Hudzik, *Prawda i teoria*, Warszawa 2011; A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

na inspirowane strukturalizmem badania takich teoretyków mediów, jak Marshall McLuhan, według którego pismo/druk ma rozwijać nasze linearne, dyskursywne myślenie, ślepe na różnorodność świata, jego zmysłowe i duchowe, nieuchwytnie dla pojęć wymiary. Powrót do kondycji człowieka zintegrowanego, na nowo postrzegającego świat wszystkimi zmysłami i we wszystkich wymiarach – utylitarnych i magicznych – i na nowo cieszącego się ciepłem wspólnoty, ma zapewnić telewizja. Na gruncie teorii krytycznej mniej więcej w tym samym czasie słowo pisane/drukowane zostanie posądzone o rozwijanie u czytelników myślenia abstrakcyjnego, o wyalienowanie i wykorzenie człowieka nowoczesnego, o to, że „dotyka [on] rzeczywistości jedynie czubkami palców”²⁴. Niespełnione obietnice kultury druku, obietnice czytania w „księżdzie natury”, bezpośredniego dostępu do świata przeżywanego, spełnić ma film, jak zapewnia Siegfried Kracauer w swojej głośnej *Teorii filmu* z 1960 roku.

Patrząc z perspektywy tego, co nazywa się zwrotem ikonycznym, druk miał preferować idealizację, uczyć myślenia i rozumienia świata według modelowych rozwiązań sytuacji problemowych, które kształtowały postawy uniwersalizujące, wskazujące na integralną jedność i jednorodność rzeczywistości. Idea jedności i jednorodności miała się wiązać także z nowoczesną estetyką jako nauką o uniwersalnych, powszechnie obowiązujących kryteriach piękna i brzydoty²⁵.

Oczywiście prosty binarny podział na myślenie dyskursywne i wyobrazeniowe komplikuje się nieco w samych badaniach historycznych nad znaczeniem komunikacji obrazowej w kulturze. Wizja nowoczesności jako epoki druku i racjonalizacji świata traci na ostrości w świetle zwrotu ikonycznego, który uświadamia humanistycznej publiczności, że percepcja obrazu jest przecież tak samo kulturowo zakodowana, jak percepcja pisma, i zawsze służy naszemu komunikowaniu się. Jeden z czołowych teoretyków i historyków obrazu, Hans Belting, zauważa, że „nowoczesne spojrzenie kierowało się chętniej na sferę wyobrazeniową, a – wkrótce – na świat wirtualny, dla którego świat realny stanowi tylko przeszkodę”²⁶. Do tego wątku za chwilę jeszcze powrócimy.

²⁴ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 316.

²⁵ Zob. G. Boehm, W. J. T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny. Dwa listy*, tłum. J. Gadowska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012, s. 94–117.

²⁶ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, s. 258.

Wcześniej wypada dodać, że renesans myślenia wyobrazeniowego za pomocą form, kształtów, kompozycji i kolorów pojawia się wraz z medialnym designem kultury ponowoczesnej zdominowanej przez obrazy, i dlatego też – jak chcą przynajmniej niektórzy jej teoretycy – bardziej policentrycznej, demokratycznej, podważającej linearne sposoby myślenia generowane przez druk. Obraz ma oddawać świat zbudowany z różnego rodzaju fragmentów, rozproszony, niejednorodny. To, co rzeczywiste, w medium obrazu nie należy już (tak jak w druku) do porządku ogólności, lecz do porządku poszczególności/jednostkowości. Obraz ma dowartościowywać zmysłowość, emocjonalność, cielesność, bliskość podmiotu wobec świata, jego zanurzenie, immersję²⁷.

O tych właściwościach obrazu i powiązanego z nim myślenia wiedziało już od dawna. Nowoczesność z jej życzliwym, jak twierdzi Belting, spojrzeniem na sferę wyobrazeniową nie była tu żadnym wyłomem. Nie zmienia to jednak faktu, że zarówno wtedy, jak i w ogóle w całej tradycji kultury zachodniej ten rodzaj myślenia został zepchnięty na drugi plan. Górę nad nim wzięło myślenie logocentryczne, pojęciowe, dyskursywne (etapowe: od założeń, po wnioski). Myślenie obrazami, oparte na materiale spostrzeżeniowym, chociaż miało swoich zagorzałych wrogów w postaci ikonoklastów, chyba nigdy nie zostało więc całkowicie wyparte. Pojawiło się już na samym początku namysłu nad dialektyczną pracą rozumu, kiedy okazało się, że aby mógł on sięgnąć do „rzeczy samych”, musi używać przedmiotów „jako obrazów”, niczym „odskoczni” do prawdy, która nie chciała bezpośrednio się uobecnić, mgliście rysując się gdzieś wysoko na „szczycie”²⁸.

Platon nie twierdzi więc, że obrazy są bezsensowne. Nawet urządzenie swojego idealnego państwa powierza przecież malarzom i nie widzi potrzeby, by mieli oni ludzi przedstawiać inaczej niż tak, jak wyglądają: „nie sądz – przestrzega – że powinniśmy piękne oczy tak malować, żeby nawet nie wyglądały na oczy”²⁹, żeby rolnik nie wyglądał na rolnika, a garncarz na garncarza. Trzeba więc zaufać obrazom. Medium ogólnego pojęcia w dialektycznej pracy rozumu raczej przeszkadza, niż pomaga, wprowadza bowiem nadmierną widzialność, a wraz z nią prawo i nadzór. Jednym tylko (tu obywatelom państwa) daje szczęście udziału w wieczności, rzuca na nich snop światła i pozwala im widzieć wyraźne kontury

²⁷ Zob. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005, s. 237–238.

²⁸ Platon, *Państwo*, t. 2, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1991, s. 56 (511 A–B).

²⁹ Idem, *Państwo*, t. 1, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1991, s. 184–185 (420 D–E).

rzeczy, innych natomiast pozostawia w smudze cienia i wiecznej niedoli. Myślenie obrazami zdaje się bardziej sprawiedliwe – w platońskim projekcie chodzi bowiem o sprawiedliwe zorganizowanie całego państwa, czyli uszczęśliwienie wszystkich ludzi. Aby dopuścić do udziału w szczęściu każdą grupę obywateli, trzeba wznieść się ponad partykularyzm, odrzucić jednostronne, czyli linearne myślenie i uruchomić estetyczną wrażliwość na „całość piękną”³⁰. Myślenie obrazami operuje światłem rozproszonym, pozwala wyłaniać się różnym przedmiotom i nie gasi przy tym światła, które one same z siebie wydobywają. Nie narzuca im obcych kształtów ani porządków.

Topos natury wykazującej energię obrazową od czasu do czasu daje o sobie znać. Znajdziemy go w poemacie Lukrecjusza pt. *De rerum natura*, w którym czytamy: „bez wątpienia, iż rzeczy obrazy nam wysyłają”³¹ – i czynią to za sprawą dźwięcznego brzęczenia atomów światła. Fizyczna siła obrazów bierze się z nacisku, jaki wywierają one na siatkówkę oka, prowokując reakcje. Obrazy przedstawiają powierzchnie/skóry przedmiotów, tworząc pewne cielesne połączenie między obiektem i obserwatorem, i sprawiają przez to, że widzenie staje się szczególną formą chwytania, dotykania, widzowie zaś – w pełnym tego słowa znaczeniu – są ujmowani³². Współcześni historycy sztuki w swych poszukiwaniach tego starego motywu trafiają także na Charlesa Sandersa Peirce’a, który – przekonany o niemożliwości wiedzy pozaznakowej – definiuje znak ikoniczny „jako taki, który jest determinowany przez swój dynamiczny przedmiot, na mocy własnej wewnętrznej natury tego ostatniego”³³, i ma się wykazywać wyjątkową zdolnością odślaniania „nieoczekiwanych prawd”³⁴. Semiotyk dalej wyjaśnia:

Istotną, szczególnie wyróżniającą cechą znaku ikonicznego jest to, że dzięki jego bezpośredniej obserwacji można odkryć prawdy o przedmiocie inne niż te, które wystarczają do określenia jego budowy. Tak więc na podstawie dwóch fotografii można sporządzić mapę itd.³⁵

³⁰ Ibidem.

³¹ T. Lucretius Carus, *O naturze wszechrzeczy*, tłum. E. Szymański, [online] www.zrodla.historyczne.prv.pl [dostęp: 15.12.2016].

³² Zob. H. Bredekamp, *Der Bildakt*, Berlin 2015, s. 310.

³³ Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997, s. 126.

³⁴ Ibidem, s. 151.

³⁵ Ibidem.

Znaki ikoniczne, oparte na podobieństwach, pozwalają Peirce'owi wprowadzić do matematyki pojęcie przypadku, za pomocą którego może on opisywać wolność i spontaniczność materii – jej paradoksy i łamigłówki, prawdy o niej inne niż te, które można poznawać, dotyczące nowych przypuszczalnych stanów rzeczy.

Myśl ikonocentryczna, by tak rzec, czekała na swój renesans do XX wieku. To duży skrót perspektywiczny, ale faktem jest, że właśnie wtedy doszło do redefiniowania estetyki, zbudowanej w XVIII wieku na modelu poznania naukowego. W świecie, któremu dzięki technice zagraża całkowita abstrakcyjność, w którym wszystko zostaje uprzedmiotowione, a wiedza o nim wywołuje coraz większą niepewność, budzi się opozycyjna myśl, że to, co rzeczywiste, należy do porządku jednostkowości. Obrazy okazują się medium najbliższym temu porządkowi – są producentami doświadczeń i działań opartych na materiale spostrzeżeniowym, warunkującym ich wolność, twórczość i spontaniczność. Wspomnieliśmy tu już o uniesieniach młodego Hegla nad „zmysłem estetycznym”, który zdawał się mu zastępować nawet „popęd religijny”. Sztuka zamiast religii i filozofii to retoryczny arsenał romantyków. Ale nie o niego tutaj chodzi. Raczej o to, co mają na uwadze tacy autorzy, jak Lukrecjusz czy Peirce – o uznanie żywotnej mocy samego obrazu jako warunku samego siebie. Tak jest też u Adorna, według którego dzieła sztuki jako artefakty nie muszą być – jak chce Hegel – „zmysłowym objawieniem idei”, ponieważ same z siebie wytwarzają energię i dzięki swemu wewnętrznemu napięciu stają się „polem sił” – „zarówno sumą stosunków napięć, jak też próbą ich rozwiązania”³⁶. Uznaje się dziś, że odnosi się to do wszystkich obrazów³⁷, a refleksja nad „aktem obrazu” ma zmierzać „do niekontrolowanego, częściowo upragnionego a częściowo niepożądanego, dobra własnego ukształtowanej materii”³⁸.

Mamy tu do czynienia z jeszcze jedną wersją dekonstrukcji zachodniego logocentryzmu (by skorzystać z kategorii Jacques'a Derridy). Historyk sztuki Horst Bredekamp przywołuje między innymi przedstawione powyżej momenty z historii idei, w których obraz zastępuje słowo mówione, najbardziej wiarygodne medium prawdy w dziejach filozofii. Wiarygodność tę zawdzięcza ono przede wszystkim Platonowi i jego refleksji nad mową i pismem zawartej w *Fajdrosie*. Nie ma tu miejsca ani powodu, by całą tę historię przypominać. Bredekamp odsłania jej paradoksalny przebieg, pokazując, że dyskurs pojęciowy bynajmniej nie stłumił dyskursu

³⁶ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 531.

³⁷ Zob. H. Bredekamp, op. cit., s. 316.

³⁸ Ibidem, s. 10 [tłum. własne].

obrazowego. Z historii tej wynika, że tak jak sens „aktu mowy” (John Langshaw Austin) polega na tym, iż mówiący wyraża w słowach i gestach jakieś stany rzeczy z zewnętrznej przestrzeni języka, tak sens „aktu obrazu” wiąże się z przeniesieniem tego ekspresyjnego impetu w zewnętrzny świat rzeczy-artefaktów. W owej zamianie pozycji między językiem mówionym a rzeczą/rzeczywistością chodzi o to, by obraz wyszedł ze stanu utajnienia i zaczął odgrywać własną, aktywną rolę we wzajemnej grze z oglądającym. Paradoks omawianej historii polega na tym, że pomysłodawcą wspomnianej zamiany był również Platon. Bredekamp powołuje się tutaj na jego paradoksalną formułę poznania przedstawioną w *Sofistcie*. Chodzi tam o prawdę obrazu, czyli podobizny, która z jednej strony jest odległa od rzeczywistości, czyli od rzeczy samej, z drugiej zaś strony jest jej częścią składową oraz medium. Brzmi to tak: podobizna, „nie istniejąc istotnie, jest jednak istotnie tym, co nazywamy podobizną”³⁹. Ta podwójna negacja – nie jest podobizną i nie istnieje – ma pozwalać na współistnienie niedających się pogodzić stanowisk. Prawda tego paradoksu ma być logiką obrazu⁴⁰.

Ale prawda tego samego paradoksu jest też logiką sztuki, którą Adorno przedstawia jako dialektykę negatywną. Im bardziej dzieło chce być estetyczne, piękne, nieśmiertelne i autonomiczne (wobec tego, co pozaestetyczne), tym mniej istnieje, mniej mówi i wyraża, a ponadto tym bardziej dąży do własnej śmierci – do zagłady ekspresji⁴¹. To dzięki obrazowi i jego paradoksalnej logice – jak czyta dziś Adorna Bredekamp – nowoczesny podmiot może doświadczać tego, co samodzielnie i spontanicznie przychodzi do niego z zewnątrz, wyzwala go z własnych ograniczeń i dialektycznie otwiera na świat. Obraz zawęża więc sferę, którą wyprodukowała nowoczesność – z silnym dominującym podmiotem, producentem i wspornikiem świata. Otwiera obszary wolności, wychodzi poza kulturowe ramy percepcyjne zamknięte w dualizmach zmysłowy/intelektualny, organiczny/nieorganiczny, poznawany/przeżywany. Jest figurą czegoś trzeciego, co pociąga swoją innością i nieokreślonością, nie oszukuje ani nie zniewala. „Ja staje się silniejsze – zapewnia autor *Der Bildakt* – kiedy określa się ono wobec aktywności obrazu. Obrazy nie mogą być wystawiane przed lub poza realnością, ponieważ one ją współkonstytuują. Nie są jej pochodną, lecz pewną formą jej uwarunkowania”⁴².

³⁹ Platon, *Sofista*, [w:] idem, *Sofista, Polityk*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 38 (240 b).

⁴⁰ H. Bredekamp, op. cit., s. 59–60.

⁴¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 97.

⁴² H. Bredekamp, *Der Bildakt*, dz. cyt., s. 320 [tłum. własne].

Obraz jako medium z przedstawianego tu punktu widzenia ani nie pochodzi z rzeczywistości, ani jej nie przedstawia, ponieważ ją współkonstruuje i w tym sensie (prawo podwójnej negacji) jest jej składnikiem, a zarazem medium. Tak dzieje się w świecie organicznym i nieorganicznym, w przyrodzie i sztuce. W dziełach sztuki jako artefaktach siła obrazowa staje się – jak za Adornem mówi Bredekamp – ich własną zasadą, dzięki której obrazy są odczuwane jako autonomiczne, aktywne byty i mogą być traktowane jako pomosty między światem organicznym i nieorganicznym. Ta właściwość ma czynić je „solą estetyki”⁴³. To siła obrazów dochodzi do głosu w analizach sztuki, które ujawniają, że ma ona „u swego podłoża nieświadome impulsy, spontanicznie prowadzące z głębokości istnienia”⁴⁴, lub że wyrasta „z takich kontaktów ze światem – z istnieniem – które poruszają głębokie pokłady intuicji”⁴⁵, że „w tym, co dostępne jako potoczne i konkretne, [sztuka] ukrywa [...] «odwieczną» samowiedzę Ja”⁴⁶, że obraz – pejzaż – „jako motyw twórczy” stanowi „przedłużenie naturalnego, obiektywizującego porządku podmiotowej immanencji, [że poprzez obraz] podejmuje się [...] wykroczenie ku temu, co poza indywiduum i podmiotowymi uwarunkowaniami, ale też najzupełniej poza owym złudzeniem stanu naturalnego – czystej przedmiotowości”⁴⁷. Poznanie, jakie oferuje sztuka, nawet jeśli występuje pod szyldem „intuicji”, najwyraźniej według Anny Jamroziakowej nie jest poznaniem pozaobrazowym. Wszędzie mamy do czynienia z mediacją, z czymś pośrednim między Ja i nie-Ja. Wszędzie rzeczy wysyłają nam obrazy uwiecznione w „naturze” zwanej „głębokością istnienia”, „głębokimi pokładami intuicji”, „naturalną podmiotową immanencją” itp. Jamroziakowej chodzi o dotarcie do nich, do w ł a s n e g o d o b r a u k s z t a ł t o w a n e j m a t e r i i. W tym celu może ona jedynie dyskursywnie podążać tropem tych „wykroczeń” ku temu, co poza subiektywnym i poza obiektywnym, powtarzać je i naśladować. Mówić o „strukturalnych jakościach” dzieł sztuki, które jawią się jej jako coś „istniejącego od zawsze”, jak gdyby były wytworem przyrody⁴⁸. Obraz to figura czegoś trzeciego – innego.

⁴³ Ibidem, s. 315.

⁴⁴ A. Jamroziakowa, *Brzmienie, barwa, blask w sztuce Izabelii Gustowskiej*, Poznań 2002, s. 117.

⁴⁵ Eadem, *Dynamika wyobraźni. Dwie „semantyki” a wyobraźniowe uźródłowienie światów artystycznych*, Poznań 1999, s. 83.

⁴⁶ Eadem, *Brzmienie, barwa, blask...*, op. cit., s. 117–118.

⁴⁷ Eadem, *Dynamika wyobraźni...*, op. cit., s. 83.

⁴⁸ Ibidem, s. 85.

Przed naporem totalizującej abstrakcji to, co jednostkowe i poszczególne, może znaleźć schronienie jedynie w sztuce i tam dojść do głosu niegwałtownie, bez użycia siły, bez przemocy „tego samego” nad „innym”. Tylko w niej rzeczy mogą być tym, czym są – samymi sobą i zarazem czymś więcej, czymś innym niż tylko sobą⁴⁹. Słyszymy tu Heideggerowskie „odkładanie się” prawdy bytu w dziele sztuki, podobnie jak i pogłosy Benjaminowskiej „aury” (atmosfery dzieła sztuki) czy Lyotardowskiej estetyki wzniosłości.

Ale co wobec tego z teorią? Przecież nie zastąpi się jej żadną analizą konkretnych dzieł sztuki. „Medium teorii – mówi Adorno – jest abstrakcyjne i nie powinno zwodzić ilustrującymi przykładami”⁵⁰. Co to za abstrakcja, która nie jest poznaniem przedmiotu? Czym innym zatem?

Teoria jako performans

W *Teorii estetycznej* czytamy:

Chociaż nie można zdefiniować, czym jest dzieło sztuki, to jednak estetyka nie może odrzucać potrzeby tego rodzaju definicji, jeżeli nie chce być dłużną swoich obietnic. Dzieła sztuki są obrazami bez tego, co obrazowane, a więc bezobrazowymi; istotą jako zjawiskiem. Brakuje im predykatów właściwych platońskim prawzorom oraz predykatów obrazów imitujących; zwłaszcza ich wieczności; są na wskroś historyczne. Zachowanie przedartystyczne, najbliższe sztuce i do niej prowadzące, polega na tym, by doświadczenie przemienić w doświadczenie obrazów; jak to wyraził Kierkegaard: obrazy są moją zdobyczą. Dzieła sztuki są ich obiektywizacjami; obiektywizacjami *mimesis*, schematami doświadczenia, które utożsamiają się z doświadczeniami⁵¹.

To przykładowy wybór zdań składających się na Adornowską teorię – właściwie metateorię, choć to podział dość wątpliwy wobec myśli, która ma sama siebie reflektować. A skoro tak, to zgodnie z tym, co powiedziano, mamy tu do czynienia z tekstem programowo niejasnym. Spróbujmy go więc tylko eksperymentalnie spłaszczyć, decydując się na tworzenie kolejnych wersji tej samej teorii. Adorno potwierdza to, co powiedzieliśmy wcześniej: doświadczenie obrazów prowadzi do teorii – one są najbliższe złożonej „prawdy” dzieła sztuki. Ale chodzi tu o obrazy szczególnego

⁴⁹ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, op. cit., s. 514.

⁵⁰ Ibidem, s. 479.

⁵¹ Ibidem, s. 522.

rodzaju, takie mianowicie, które są „bezobrazowe”, to znaczy przedstawiają jedynie siebie same, a za nimi nie ukrywa się już żadna inna, głębsza lub wyższa rzeczywistość. Pomysł, że ucieleśniają one idee i mogą nam zastąpić kontakt z transcendencją, jest przesadny i chybiony. Myślenie takimi obrazami nigdzie indziej nas nie wyprowadzi, wyklucza zatem dualizmy typu obraz/rzecz, kopia/oryginał, zjawisko/istota. Obrazy te mają wprawdzie – o czym była mowa – spełniać funkcję heurystyczną, ale na czym miałyby ona polegać, skoro nie wyprowadzają nas poza same siebie? Myślenie, o którym mowa, zastosowane w teorii czyni ją zespołem pojęć i twierdzeń, które nie mogą być testowane ze względu na ich logiczną prawdziwość lub fałszywość, nie spełniają bowiem funkcji przedstawieniowej. Właśnie dlatego zacytowanym powyżej zdaniom definicyjnym brakuje predykatów – nie mają one orzeczenia, nie określają żadnej konkretnej właściwości sztuki. Chociażby to zdanie: „Zachowanie przedartystyczne, najbliższe sztuce i do niej prowadzące, polega na tym, by doświadczenie przemienić w doświadczenie obrazów”⁵². Po jego przeczytaniu nadal otwarte pozostaje pytanie – i zaostrzona ciekawość czytelnika – czym zatem jest sztuka. I jest to reakcja prawidłowa, zaprogramowana. Teoretyk ją uprzedza, pisząc na początku, że „choć nie można zdefiniować, czym jest dzieło sztuki, to jednak estetyka nie może odrzucać potrzeby tego rodzaju definicji, jeżeli nie chce być dłużną swoich obietnic”⁵³.

Ewidentnie mamy tu więc do czynienia z teorią – schematem wyjaśniającym poznawczo jałowym. Ubogi w poznanie, ma on jednak wykazywać się pewną siłą normatywną, która nie jest presją rzeczy/faktów, nie zniewala odbiorcy, lecz raczej go uwodzi – styl celowo niejasny, niemal suspensowy, podsycający potrzebę wyjaśnienia sztuki, podsuwający mu takie schematy jej doświadczenia, z którymi sam się dobrowolnie utożsamia („schematy doświadczenia, które utożsamiają się z doświadczającymi”⁵⁴): podłączy się do pola napięć między zrozumiałym i niezrozumiałym, da się, swoją „podmiotową immanencją”, przez nie „uchwycić”. Eksperymentalnie, na chwilę tylko i na serio.

W tej niejasnej formule ukrywa się kluczowy moment dla zrozumienia teorii. Utożsamiam się z pewnym schematem doświadczenia, jeśli go sam na własny rachunek wypełnię w moim pisaniu, moich gestach i zachowaniach. Jeśli nie będę czymś od siebie różnym. Teoria to zatem rodzaj

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

performansu kulturowego – produkuje pewne pojęcia, słowa i działania, które tworzą podmiot inny niż silny produkt dyscypliny i panowania nad światem. Inny, ponieważ schematyczny, fragmentaryczny, „słaby”, rozproszony, nomadyczny, występujący wobec dzieła sztuki „obco”⁵⁵, niepogodzony z nim ani z samym sobą, bardziej symulowany niż realny⁵⁶. Prawda sztuki, tak samo jak prawda teorii estetycznej, zapisuje się, wydarza lub wykonuje tylko poprzez podmiot. Teoria w warstwie informacyjnej to komunikat paradoksalny, zaprzeczający temu, czym sam jest. Jak widać, jest ona pewnym układem ogólnych pojęć i zdań, utrwalonych w postaci znaków pisma rozpowszechnianego w formie druku, który jest produktem myślenia linearnego. Jej przekaz jest taki, że doświadczenie sztuki nie może znaleźć ujścia w piśmie, w tekście, ani wyczerpać się w abstrakcyjnych pojęciach. Jedynym wyjściem z tego błędnego koła jest jego „odegranie”. Teoria w warstwie ontologicznej to forma wiedzy i władzy, siła, która przekształca rzeczywistość i ingeruje w nią. Wykorzystuje w tym celu mechanizmy władzy performatywnej, takie jak uwodzenie (elastyczne, produkujące podmioty „słabe”), oraz formy wiedzy „najbliższe” artystycznym sposobom ustanawiania/konstruowania znaczeń tudzież potwierdzania i/lub, częściej w przypadku „znakomitych dzieł”, podważania wartości przez stawianie im oporu, występowanie wobec nich „obco”. Teoria estetyczna wprowadza teatr do świata nauki.

Performatywność zakłada powtarzalność, iterację. Teraz także nie robię przecież niczego innego, jak tylko dyskursywnie performuję, powtarzam pojęcia i zdania Adorna, siłą rzeczy jakoś je przekształcając lub zniekształcając. To rodzaj ich inscenizacji, wypowiedzi bardziej robiących niż stwierdzających. W nowych warunkach, w moim położeniu, na nowo je zestawiam, układam, łączę. Piszę na komputerze, komunikuję się przez pismo ekranowe, potencjalnie drukowane. Czy są one składnikiem moich niedyskursywnych, cielesnych zachowań – emocji, gestów, mowy niewerbalnej – tego nie uda mi się tą drogą przekazać. To idiosynkratyczne wypełnienia ogólnych schematów. Praktykuję je jako wykładowca uniwersytecki, który wykorzystuje pewne wzory sztuki performansu po to, by uwieść swoich słuchaczy, poddać rewizji ich przekonania w sprawie sztuki, stawić im opór, rzucić wyzwanie.

⁵⁵ Ibidem, s. 484–485.

⁵⁶ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. K. Kubikowski, Kraków 2011, s. 22–24.

Reading Adorno... The Text on Aesthetic Theory

Abstract

The purpose of this article is to answer the question 'what is aesthetic theory?' I try to perform the way of reasoning about this topic by Theodor Adorno. Such a challenge by definition must be spontaneous, and fully loaded with idiosyncratic volatilities and factors, while being fully aware that it is impossible to perform the mode of thinking of the great Frankfurt School figure. There is no way to repeat his negative dialectics skilled argumentation, one that undermines itself and therefore it is a seductive, probably the most proximate thinking about art. It is also incomprehensible comprehensibility that is usually the most attractive feature of art to us. Its unknowable truth.

I begin with reminding the modern idea for aesthetics as a place of refuge from increasing rationalization of the world. Then I write about antinomy of art and paradox of theory – the sources and mechanisms of its cognitive emptiness. The next step is about philosophy of picture – its short history associated with Adorno's concept of picture as a 'field of forces'. In the end of searching for a way out from the antinomical trap I defend the thesis about aesthetic theory as a performance.

Keywords

aesthetic theory, art, antinomy, modernity, Adorno, philosophy of picture, theory as a performance

Bibliografia

1. Adorno Th. W., *Próba zrozumienia Końcówki Becketta*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
2. Adorno Th. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
3. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1982.
4. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław 1983.
5. Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków 2005.
6. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
7. Boehm G., Mitchell W. J. T., *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny. Dwa listy*, tłum. J. Gadowska, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Kraków 2012.
8. Bredekamp H., *Der Bildakt*, Berlin 2015.
9. Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
10. Hegel G. W. F., *Najstarszy program systemu niemieckiego idealizmu*, [w:] idem, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1999.
11. Hudzik J. P., *Prawda i teoria*, Warszawa 2011.
12. Husserl E., *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 1990.

13. Ingarden R., *O estetyce fenomenologicznej*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.
14. Jamroziakowa A., *Brzmienie, barwa, blask w sztuce Izabelii Gustowskiej*, Poznań 2002.
15. Jamroziakowa A., *Dynamika wyobraźni. Dwie „semantyki” a wyobraźniowe uźródłowienie światów artystycznych*, Poznań 1999.
16. Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
17. Kuhn Th. S., *Uwagi o stosunkach między nauką a sztuką*, [w:] idem, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985.
18. Lucretius Carus T., *O naturze wszechrzeczy*, tłum. E. Szymański, [online] www.zrodla.historyczne.prv.pl [dostęp: 15.12.2016].
19. Marquard O., *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
20. McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. K. Kubikowski, Kraków 2011.
21. Pawłowski T., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2010.
22. Peirce Ch. S., *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997.
23. Platon, *Państwo*, t. 1–2, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1991.
24. Platon, *Sofista, Polityk*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002.
25. Weber M., *Rozważania między tekstami. Teoria szczelbi i kierunków religijnej negacji świata*, [w:] idem, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, tłum. M. Holona, Poznań 2004.