

Jakub Gorecki

Teoria krytyczna w formie? Teoria konstelacji w filozofii Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna

Jednym z najważniejszych dokonań teorii krytycznej, a zarazem jej znakiem rozpoznawczym, była krytyka formy samej teorii. To właśnie forma ujawniała bowiem historyczne i społeczne uwarunkowania danej myśli, dzieła sztuki czy fenomenu kultury. W ten sposób Walter Benjamin mógł argumentować przeciwko deklaratywnie lewicowej literaturze swoich czasów, wskazując, że postulowanej w niej rewolucyjnej treści nie towarzyszy równie rewolucyjna forma, co jego zdaniem niwelowało cały polityczny ładunek dzieła. Podobnie Theodor Adorno, ujawniając podobieństwo między formą zdań w dramatach Samuela Becketta a teorią zdań protokolarnych Rudolfa Carnapa i Moritza Schlicka, wskazywał, że teoria pozytywistyczna jest wyrazem kondycji poharatanego podmiotu nowoczesnego¹. Ten specyficzny wgląd, jaki pozwalał teorii krytycznej na badanie kultury

Jakub Gorecki (ORCID: 0009-0007-1030-1076) – doktorant w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN.

Przygotowuje rozprawę poświęconą filozofii Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna. Redaktor czasopism „Praktyka Teoretyczna” i „Machina Myśli”. Kontakt: jakub.gorecki@gssr.edu.pl/.

- 1 Th. Adorno, *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, [w:] Th. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 270. Podobną analizę proponuje Andrzej Leder w książce *Rysa na tafl. Zob. A. Leder, Rysa na tafl. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2016, s. 61–82.

od strony formy, możliwy był z jednej strony dzięki Marksowskiej analizie zjawiska fetyszyzmu towarowego przeprowadzonej w pierwszym rozdziale *Kapitału*; to właśnie forma stanowiła bowiem klucz do rozszyfrowania społecznego hieroglify, jakim jest towar². Z drugiej strony w proponowanej przez współpracowników Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie strategii krytycznej widać inspirację wczesną *Teorią powieści* Györgya Lukácsa, w której to właśnie forma tytułowego gatunku literackiego stanowiła wyraz kondycji społeczeństwa mieszczańskiego, określanej przez autora mianem uczucia transcendentalnej bezdomności³.

W niniejszym artykule interesować mnie będzie nie tyle proponowana przez frankfurczyków krytyka formy samej teorii, ile logiczne następstwo takiego namysłu, czyli problem formy samej krytyki. Nie jest przypadkiem, że to właśnie myśliciele związani z narodzinami teorii krytycznej radykalnie eksperymentowali z samą formą teorii. Aforystyczny styl *Śladów* Ernsta Blocha, *Minimów moralistów* Theodora Adorna czy *Zmierzchu* Maxa Horkheimera, złożone niemalże z samych cytatów *Pasaży* Waltera Benjamina, a także pisane przez tego autora tezy *O pojęciu historii* – wszystkie te dzieła próbowały wypracować formę pisania adekwatną dla teorii krytycznej. W swoim artykule zajmę się dwoma reprezentantami tej formacji intelektualnej – Walterem Benjaminem i Theodorem Adornem, którzy, jak sądzę, dostarczyli zarówno najlepszych teoretycznych ujęć tego problemu, jak i najbardziej reprezentatywnych dla niego dzieł. Punktem wyjścia uczynię teorię konstelacji wypracowaną przez Benjamina w książce *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Model ten służył obu myślicielom za podstawową matrycę teoretyczną dla problematyki formy. Dzieła, na których się skupię, czyli *Pasaże*, *Minima moralia* i *Esej jako forma*, na różne sposoby podejmowały i rozwijały tę wczesną teorię konstelacji. Jak wykazę, forma tych tekstów stanowi zarówno efekt histo-

2 Zob. K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1: *Proces wytwarzania kapitału*, przeł. P. Hoffman, B. Minc, E. Lipiński, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 23, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 85. Więcej o znaczeniu pojęcia formy w Marksowskiej analizie fetyszyzmu towarowego zob. S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 24–41.

3 G. Lukács, *Teoria powieści*, przeł. J. Goślicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 33.

rycznych i społecznych warunków ich powstawania, jak również próbę reakcji na te okoliczności.

Walter Benjamin – konstelacja jako forma filozofii

Otwierająca niedoszłą rozprawę habilitacyjną Benjamina przedmowa *O krytyce poznania* dostarcza fundamentalnych rozpoznań dotyczących formy filozofii. Już na wstępie autor stwierdza dosadnie: „Jeśli filozofia chce ocalić zasadę własnej formy – nie jako instrukcja pośrednicząca w poznawaniu, lecz jako przedstawienie prawdy – to trzeba przywiązywać wagę do ćwiczenia owej formy, nie zaś jej antycypacji w systemie”⁴. Zdaniem Benjamina dziewiętnastowieczne systemy idealistyczne zbyt łatwo próbowały uporać się z problemem przedstawienia (*Darstellung*). System jest bowiem strukturą przedwcześnie domkniętą, która zamiast pochwycić prawdę, jedynie ją uśmierca. Tym samym właściwie nie konfrontuje się z problemem przedstawienia. Zdaniem Benjamina najważniejszym problemem filozofii jest przedstawienie prawdy, bezpośrednio związane z językową formą ekspresji. Matematyczny ideał *more geometrico* stanowił najbardziej radykalną próbę rozprawienia się z tą kwestią, poprzez całkowitą eliminację momentu językowego. Tym samym jednak musiał zrezygnować z prawdy, ta bowiem dla Benjamina ma zawsze charakter językowy⁵. Z tego powodu filozofia skazana jest na pewnego rodzaju ezoteryczność, inherentnie związaną z jej językowym charakterem. W przeciwieństwie do autorów systemów idealistycznych Benjamin bierze tę ezoteryczność za dobrą monetę i nawiązuje do scholastycznej formy traktatu. Dzięki właściwej sobie ezoteryczności traktat może stać się poligonem doświadczalnym, który pozwala myśli wykształcić właściwe dla niej formy ekspresji:

Traktaty obywają się bez środków przymusu właściwych dla dowodu matematycznego. W ich kanonicznej formie znajdzie się [...] cytat narzucający swój autorytet.

4 W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 2013, s. 8.

5 Zob. tenże, *O języku w ogóle i języku człowieka*, [w:] tegoż, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012 s. 1–17; A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012, s. 11–38.

Sednem ich metody jest przedstawianie. Metodą – droga okrężna. Przedstawianie jako droga okrężna – oto metodologia traktatu. Rezygnuje on z realizowania własnej intencji jako nieprzerwanego kontinuum, to jego naczelną zasadą. Myślenie wciąż wytrwale ponawia pierwszy krok, ceremonialnie wraca do swojego przedmiotu. Takie bezustanne zaczerpywanie oddechu to najbardziej znamienity sposób istnienia kontemplacji⁶.

Porzucenie linearnego wywodu na rzecz myślenia skokowego, uczynienie z cytatu podstawowej komórki tekstu – to elementy charakterystyczne dla formy traktatu i całej późniejszej twórczości Benjamina. To właśnie za ich sprawą może on wskazać na strukturalne podobieństwo między traktatem a mozaiką, która wykorzystując fragmenty oraz części, nie rezygnuje z przedstawiania całości. Jak zauważyła Ilit Ferber, figura mozaiki niekoniecznie jest zgodna z intencjami Benjamina⁷. Owszem, z jednej strony uwydatnia materialny aspekt przedstawienia i podkreśla wagę ułomków myśli, których jakość – porównywana do odpowiednio cienkiego szkła – przekłada się na doskonałość całości, ale z drugiej układanie mozaiki zakłada istnienie wcześniejszego wzoru, co wpisywałoby w tę figurę niebezpieczne, konserwatywne wyobrażenie o przedustawnym i spójnym łańdzu poprzedzającym fragmentaryzację. Z tej przyczyny mozaika jedynie zapowiada figurę konstelacji, właściwą myśli Benjamina formę filozoficznego przedstawienia.

Figura mozaiki umożliwia Benjaminowi wskazanie na fragment jako atom przedstawienia. Porządek takiego przedstawienia musi się zasadniczo różnić od prostego opisu empirycznego przejawiania się fenomenów, który odtwarzałby jedynie fałszywą jedność rzeczywistości, nie dosiegając tym samym nieciągłej struktury świata idei⁸. Dlatego podstawowym narzędziem filozofii mają być pojęcia, za sprawą których to złudne kontinuum będzie rozbite, a dopiero uzyskane w ten sposób elementy mogą stać się przedmiotem prezentacji. Benjamin pisze:

Dzięki tej pośredniczącej roli pojęć fenomeny mają swój udział w bycie idei. I właśnie ta pośrednicząca rola sprawia, że pojęcia stają się użyteczne ze względu na inne,

6 Tamże, s. 8–9.

7 Zob. I. Ferber, *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford University Press, Stanford 2013, s. 179.

8 W. Benjamin, *Źródło...*, s. 15.

równie źródłowe zadanie filozofii, czyli – przedstawienie idei. Podczas gdy ratunkiem dla fenomenów okazują się idee, przedstawienie idei dokonuje się w medium empirii⁹.

Właściwym przedmiotem filozofii są zatem idee, rozumiane jako wirtualne układy fenomenów. W ten sposób, dokonując inwersji¹⁰, czy też uzmysłowienia¹¹ platonizmu, Benjamin może ocalić dla filozofii nieidealistycznej pojęcie idei, których prezentacja przebiega w empirii poprzez odpowiednie skonfigurowanie jej elementów. Stąd nie tyle mozaika, ile właśnie konstelacja stanowi paradygmatyczną figurę takiej operacji, co pozwala Benjaminowi na sformułowanie słynnego równania: „[...] idee mają się do rzeczy tak, jak gwiazdozbiory mają się do gwiazd. [...] Idee to wieczne konstelacje, elementy zostają ujęte jako punkty w tych konstelacjach, a dla fenomenów oznacza to, że są podzielone i jednocześnie ocalone”¹².

W następnym kroku ten nieco zbyt statyczny schemat zostaje zdynamizowany. Przedstawienie idei nie dokonuje się bowiem przy użyciu dowolnych fragmentów rzeczywistości. Filozoficzna praca pojęcia musi rozbić fałszywą jedność empirii: wykazać jej niespójny charakter, naciąć pozór i wypreparować z niego elementy konstelacji. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy myśl kieruje się ku skrajnościom. Idea może się wykrystalizować jedynie z pola siłowego wyznaczonego przez takie napięcia między skrajnymi punktami. Benjamin proponuje nazywać takie ekstrema fenomenami źródłowymi, przeformułowując w ten sposób Goetheańskie pojęcie prafenomenu (*Urphänomen*), które pozwala przekroczyć podział na to, co ogólne i szczególne, idąc wbrew opozycji idealizmu i empiryzmu. Wskazuje bowiem na takie zjawiska, które są partykularne, a zarazem stanowią nośnik pewnej ogólności, wobec których teoria nie byłaby abstrahowaniem, lecz immanentnym aspektem doświadczenia¹³. Stąd tylko w skrajnościach ujawniają się Benjaminowskie fenomeny źródłowe:

9 Tamże, s. 16.

10 S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977, s. 91.

11 Zob. A. Lipszyc, *Uzmysłowienie platonizmu*, „Literatura na Świecie” 2024, nr 7–8, s. 132–143.

12 W. Benjamin, *Źródło...*, s. 17.

13 J.W. Goethe, *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Vis-à-Vis, Kraków 2019, s. 23–60.

To co autentyczne – pieczęć źródłowości odcisnięta w fenomenach – jest przedmiotem odkrycia, takiego odkrycia, które w szczególny sposób łączy się z ponownym rozpoznaniem. Odkrycie może wydobyć ów przedmiot na jaw, ukazać w fenomenach najbardziej jednostkowych i cudacznych, zarówno w najbardziej bezsilnych i nieporadnych próbach, jak i w przejrzałych zjawiskach schyłku¹⁴.

W *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* takim cudaczным zjawiskiem był tytułowy *Trauerspiel* – gatunek, który nie doczekał się należytej recepcji w badaniach z zakresu historii literatury. Przed Benjaminem historycy literatury zwracali uwagę na brak wybitnych twórców, przesadną, karykaturalną wręcz gwałtowność i ekspresywność czy też nieudolne naśladownictwo tragedii antycznej. Negatywnie wartościowano rozwiązania stylistyczne, przede wszystkim wszechobecne neologizmy, które miały sprzyjać wrażeniu, że „język potrafi sprostać impetowi dziejów”¹⁵. Benjamin zaproponował diametralnie inne odczytanie dramatu żałobnego: uznał, że to skrajne zjawisko, będące ekscysem rozwoju¹⁶, może powiedzieć najwięcej o schyłkowej epoce, jaką był barok. Proponował, by dramat żałobny traktować jako ideę, konkretnie ideę baroku, w której zawarty jest obraz całej epoki. Jak czytamy, „[i]dea jest monadą – to znaczy, krótko mówiąc: każda idea zawiera obraz świata. Jej przedstawieniu powierza się zadanie: nakreślić ów obraz świata w skrócie”¹⁷. To, co skrajne – wyekstrahowane dzięki destrukcyjnej pracy pojęcia – zawsze ma charakter fragmentaryczny. Przedstawienie może być udane dopiero wtedy, gdy w tym, co fragmentaryczne, ujawni się przebłysk całości.

Przeświadczenie o strukturalnym podobieństwie między ideą a monadą staje się kluczowe dla dalszego rozwoju myśli Benjamina: pozwala zastanawiać się nad samą formą, którą musi przyjąć filozofia, by dokonać przedstawienia idei. Nieciągłość świata idei wymusza na filozofii przyjęcie równie nieciągłej metody prezentacji, polegającej na redukowaniu rzeczywistości do jej punktów skrajnych, między którymi powstaje wirtualnie pole, czyli przestrzeń ujawnienia idei. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* jedynie częściowo realizuje to zadanie. Konstrukcja książki wydaje

14 W. Benjamin, *Źródło...*, s. 34.

15 Tamże, s. 47.

16 Tamże, s. 34.

17 Tamże, s. 36.

się nadal zbyt spójna, czemu trudno się dziwić, skoro powstawała jako habilitacja, mająca sprostać konwencjom charakterystycznym dla pracy akademickiej. Zarazem, jak wskazuje Adorno,

mimo nader starannej architektury całości jest przecież skonstruowana w ten sposób, że każdy z gęsto utkanych i wolnych od wewnętrznych pęknięć rozdziałów musi najpierw jakby zaczerpnąć oddechu, zacząć się od nowa, choć schemat spójnego wywodu wymaga, by jeden rozdział płynnie przechodził w następny¹⁸.

Niemniej jednak wydaje się, że właściwa część rozprawy, gdzie Benjamin podejmuje się przedstawienia dramatu żałobnego jako idei, nadal nie spełnia warunków, które sam autor postawił w przedmowie. Benjamin zdawał sobie z tego sprawę, o czym świadczy chociażby list napisany 7 marca 1931 r. do Maxa Rychnera:

Moja książka *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* miała na celu sprawdzenie, jak daleko ściśle przestrzeganie czysto akademickich metod badawczych może odwieść człowieka od współczesnego stanowiska burżuazyjnego i idealistycznego podejścia w akademii. [...] Oczywiście ta książka z pewnością nie była materialistyczna, nawet jeśli była dialektyczna. Jednak to, czego nie wiedziałem w czasie jej pisania, później stało się dla mnie coraz bardziej jasne: istnieje pomost łączący materializm dialektyczny z moim stanowiskiem w filozofii języka, choć to połączenie może być napięte i problematyczne. Nie istnieje jednak żaden pomost łączący moje stanowisko z samozadowoleniem burżuazyjnej nauki¹⁹.

Ćwiczenie formy roztrzaskanej o życie²⁰

Od czasu napisania przez Benjamina rozprawy habilitacyjnej, która była jego ostatnią w pełni akademicką pracą, a jej losy finalnie rozwiały wszelkie jego marzenia o karierze naukowej²¹, nieustannie ćwiczył on formę

18 Th. Adorno, *Wstęp do Pism Benjamina*, [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. A. Wołkowicz, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 233–234.

19 W. Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910–1940*, trans. M.R. Jacobson, E.M. Jacobson, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994, s. 371–372.

20 Parafrazuję tu tytuł poświęconego Sørenowi Kierkegaardowi eseju Lukácsa *Forma roztrzaskana o życie*. Jak sądzę, zawarta w nim formuła stosuje się także do formy pisarstwa Benjamina.

21 Franz Schulz, pod którego opieką Benjamin pisał tę rozprawę, zasugerował autorowi wycofanie jej z postępowania habilitacyjnego, ponieważ zarówno przez niego, jak i profesora germanistyki Hansa Corneliusa uznana została za niezrozumiałą i niewystarczającą do uzyskania zamierzonego stopnia naukowego.

filozoficznego przedstawienia. Jeszcze w trakcie pisania książki o dramacie żalobnym powstawały pierwsze zapiski aforystycznej *Ulicy jednokierunkowej*, która w pewnym sensie wyznaczała nową trajektorię rozwoju jego teorii. Benjamin rozwijał model konstelacyjny, eksperymentował też z wczesnoromantyczną teorią fragmentu Friedricha Schlegla, któremu poświęcił rozprawę doktorską. Efektem miała być nowa forma monadologiczna, którą sam nazywał myślami w obrazach (*Denkbilder*)²². Wydaje się, że zarówno aforyzmy składające się na *Ulicę jednokierunkową*, jak i zapiski z *Denkbilder* konstruowane były według podobnej zasady. Adam Lipszyc pisze:

Jeśli idzie o taktykę, najważniejsze wydaje się upodobanie do czegoś, co Benjamin określa mianem *die Verschränkung*, zaplotu pomiędzy rejestrami lub fenomenami pozostającymi nominalnie w opozycji. Metoda zaplotu dominuje w sposobie budowania drobniejszych aforyzmów: zmysłowy, językowo wyrafinowany opis zjawiska zaplatany jest tutaj raz po raz z zaskakującym mikrowywodem filozoficznym, przy czym komunikację zapewnia błyskotliwa metafora czy olśniewające porównanie, dzięki którym między zaplatanymi warstwami potrafi mignąć jeszcze kilka pomocniczych, przejściowych obrazów²³.

W metodzie zaplotu widać już znaczące przesunięcie, które przybliży wypracowany w przedmowie do tekstu *O krytyce poznania* model konstelacji do praktyki montażu, zderzającej ze sobą heterogeniczne porządki i fenomeny. Do takiego przeformułowania metodologii przyczyniła się inspiracja ruchami awangardowymi, przede wszystkim surrealizmem²⁴, a także nowymi możliwościami, które oferował sztuce rozwój technologii²⁵. Eksperymentom w obrębie formy teorii odpowiadała zmiana przedmiotu zainteresowań Benjamina. Niemal wszystkie teksty pisane od drugiej połowy lat dwudziestych łączył wspólny temat: próba prezentacji doświadczenia nowoczesności. Stąd fragmentaryczna forma *Ulicy*

22 Pod takim tytułem ukaże się także zbiór fragmentów i zapisków powstających w latach 1924–1932.

23 A. Lipszyc, *Uzmysławienie...*, s. 132–133.

24 W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] W. Benjamin, *Aniół Historii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Sikorski, H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 55–72; M. Cohen, *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley 1993.

25 Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Aniół...*

jednokierunkowej, w której tytuł każdego aforyzmu Benjamin zapożyczył z szyldów i tabliczek możliwych do znalezienia na ulicach każdego wielkiego miasta (np. *Towary chińskie*, *Plac budowy*, *Uwaga stopnie!*, *Towary galanterijne* itd.), ma oddawać doświadczenie dystrakcji, któremu ulega uliczny przechodzień²⁶. To właśnie z tych zainteresowań nowoczesnością, a konkretnie z próby zderzenia ich z wypracowaną wcześniej metodologią, miały wyrastać *Pasaże*, niedokończone *opus magnum* Benjamina. Jak pisał sam autor, *Pasaże* miały wieńczyć okres twórczości „spod znaku *Ulicy jednokierunkowej*, podobnie jak książka o dramacie żałobnym zamknęła moje studia germanistyczne”²⁷.

Zanim przejdę do *Pasaży*, muszę wskazać na jeszcze jeden aspekt rozwoju teorii Benjamina. Prace nad tym projektem przebiegały nieregularnie od 1927 r. aż do samobójczej śmierci w 1940. We wczesnych szkicach poświęconych pasażom autor napotkał zatem podobny problem, co w pozostałych pismach z tego okresu: brak dopracowanych podstaw metodologicznych. Pod względem formy i sposobu przedstawienia teksty te daleko wykraczały poza ramy zaproponowane w przedmowie do *O krytyce poznania*, zarazem brakowało im nowego opracowania tej metodologii²⁸. Stąd pod koniec 1929 r. Benjamin zawiesił prace nad tym projektem na pięć lat. Swoją decyzję tłumaczył w jednym z listów do Adorna: stwierdzał, że sposób przedstawienia²⁹ materiału pozostawał na tym etapie nazbyt rapsodyczny (niespójny, pozbawiony teoretycznego spoiwa, zbyt fragmentaryczny), i deklarował: „Rapsodyczna naiwność skończyła się. Ta romantyczna forma została przewyciężona w *raccourci* rozwoju, jednak o innej nie miałem wtedy – i jeszcze przez wiele lat – najmniejszego pojęcia”³⁰.

26 Pojęcie dystrakcji Benjamin zaczerpnął od swojego przyjaciela Siegfrieda Kracauera, który uczynił z niego kluczową kategorię wiążącą kinematografię z doświadczeniem nowoczesnego miasta. Zob. S. Kracauer, *Kult dystrakcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Karkowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 207–213.

27 W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 984.

28 W liście do Gershoma Scholema z 20 I 1930 r. Benjamin pisze wprost, że książka o *Pasażach* będzie potrzebować analogicznego wobec przedmowy do baroku rozdziału metodologicznego. Zob. W. Benjamin, *The Correspondence...*, s. 359.

29 Benjamin posługuje się tu pojęciem *Darstellung*, co może umknąć polskiemu czytelnikowi, ponieważ w przekładzie Ireneusza Kani tłumaczone jest ono jako *prezentacja*.

30 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 1028.

W czasie poprzedzającym wznowienie prac nad *Pasażami* Benjamin przygotowywał osobną książkę krytycznoliteracką. Na początku 1930 r. deklarował Gershomowi Scholemowi, że jego celem jest „zostać czołowym krytykiem literatury niemieckiej”³¹. Książka ta nigdy nie powstała, jednakże z listów Benjamina można odtworzyć jej kształt, tym bardziej że znamy zdecydowaną większość tekstów, które miały do niej trafić³². Esejem, który w najbardziej oczywisty sposób pośredniczy między wczesną teorią konstelacji a metodą przedstawienia wypracowaną w *Pasażach*, jest tekst poświęcony Karlowi Krausowi. Postać wiedeńskiego dziennikarza, wieloletniego redaktora czasopisma „Die Fackel” staje się dla Benjamina paradygmatyczną figurą krytyka. W swoich publicznych wystąpieniach Kraus buntował się przeciwko gazecianemu frazesowi, czyli utowarowionej formie, którą przyjmował język dziennikarski, a żeby poddać ją krytyce, posługiwał się techniką cytowania. Zdaniem Benjamina cytaty polegały na wyrwaniu zdania z jego naturalnego kontekstu, niszczyielskim rozbiciu fałszywej jedności żurnalistycznej gadaniny³³ i ocaleniu go poprzez umieszczenie w nowym kontekście: „W ocalającym i karzącym cytacie język ukazuje się jako matryca sprawiedliwości. Wzywa słowo po imieniu, wyrwa je niszcząc z kontekstu, tym samym jednak przyzywa je z powrotem do źródła”³⁴. Badanie Krausowskiej procedury krytycznego cytowania pozwalało Benjaminowi zaktualizować wcześniejszy model filozoficznego przedstawienia idei. Już w *Ulicy jednokierunkowej* deklarował: „Cytaty w mojej pracy są jak zbójcy na drodze, którzy z bronią wyskakują z zasadzki i odbierają próżniakowi przekonanie”³⁵. W *Pasażach* pisał natomiast wprost: „W pracy tej powinna zostać do perfekcji rozwinięta sztuka cytowania bez cudzysłówów. Jej teoria jak najściślej wiąże się z teorią montażu”³⁶. Wypracowanie właściwej metody cytowania jako narzędzia krytyki było więc koniecznym warunkiem podjęcia dalszych prac nad *Pasażami*.

31 Tenże, *The Correspondence...*, s. 359.

32 Zob. H. Caygill, *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Routledge, London 1998, s. 60–70; W. Benjamin *The Correspondence...*, s. 365.

33 Pojęcie gadaniny Benjamin zapożycza od Kierkegaarda. Zob. W. Benjamin, *O języku...*, s. 14.

34 W. Benjamin, *Karl Kraus*, [w:] tegoż, *Konstelacje...*, s. 208.

35 Tenże, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 1997, s. 63.

36 Tenże, *Pasaże...*, s. 503.

Projekt *Pasaży* miał przede wszystkim dotyczyć genezy nowoczesności, której Benjamin dopatrywał się w Paryżu, nazwanym przez niego stolicą XIX w. Z materiałów historycznych: opisów architektury, wnętrz mieszkalnych, rewolucji, mody, wystaw światowych, hazardu i przede wszystkim tytułowych pasaży, czyli prototypu galerii handlowych, miał się wyłonić obraz epoki rozwiniętego kapitalizmu. Jak pisała Susan Buck-Morss, miał to być „historyczny leksykon kapitalistycznych źródeł nowoczesności, zbiór konkretnych, faktycznych obrazów miejskiego doświadczenia”³⁷. Podstawową komórką takiej pracy był właśnie cytat, zaś metodę przedstawiania materiału stanowił montaż literacki. Metodologiczna deklaracja i jeden z najsłynniejszych fragmentów tego dzieła głosi:

Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je³⁸.

Ten nowy model wykorzystujący teorię krytycznego cytowania miał stanowić materialistyczną aktualizację teorii konstelacji z przedmowy do książki o *Trauerspielu*. Antyidealistyczny impuls obecny w pierwszej wersji teorii idei został tu zradykalizowany: teraz rola materialistycznego historyka miała polegać na wykrawaniu fragmentów i cytatów, a następnie konfigurowaniu ich w konstelacje. Z takich zderzeń krystalizowałby się obraz dialektyczny, analogiczny do idei z wcześniejszego modelu. Benjamin pisze, że „obraz jest tym, w czym »byłość« piorunowym błyskiem tworzy konstelację z »teraz«. Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiała”³⁹. Różnica między ideą i obrazem jest taka, że w obrazie konstelacja przebiega między historycznym materiałem a momentem „teraz poznawalności”⁴⁰, w którym to, co minione, staje się czytelne dopiero z perspektywy pewnej epoki. Ów moment krytyczny umożliwia przerwanie triumfalnego pochodu dziejów (należy pamiętać, że Benjamin wypracowywał tę teorię

37 S. Buck-Morss, *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering*, [w:] *Walter Benjamin and the Arcades Project*, ed. B. Hanssen, Continuum, New York 2006, s. 33.

38 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 505–506.

39 Tamże, s. 508.

40 Tamże, s. 509.

w latach trzydziestych, realnie doświadczając zagrożenia, które niesło dojście Hitlera do władzy) i tym samym wyrwanie fragmentów przeszłości historycznej narracji, która dostarcza mu stosownego alibi. Taka operacja staje się możliwa właśnie dzięki cytowaniu, które rozbija fałszywą jedność dziejów, przywołuje pewien ich fragment, osadza go w innym kontekście i tym samym go ocala.

Rzecz w tym, że Benjamin nigdy nie ukończył *Pasaży*, a pomysł na ich ostateczny kształt raz po raz ulegał zmianom przez trzynaście lat powstawania tej pracy. Błędem byłoby utożsamienie formy, w jakiej fragmenty ukazały się w opracowaniu Rolfa Tiedemanna, z formą zamierzoną przez samego Benjamina. Czytając zbiór fragmentów, cytatów i zapisków zgromadzonych w piątym tomie *Gesammelte Schriften*, należy nieustająco pamiętać o pliku N, który daje pojęcie o przyjętym przez Benjamina modelu metodologicznym i podstawowych założeniach konceptualnych *Pasaży*. Słusznie zwraca na to uwagę Eli Friedlander:

Nieciągłości i wewnętrznej wielości konstelacji (nie istnieją przecież konstelacje złożone z jednej gwiazdy) nie należy mylić z wielością cytatów, które dostarczają materiału do konstrukcji. Konstelacja to organizacja ograniczonej liczby wyraźnie oddzielnych elementów. Nie jest to zbiór fragmentów. Sądzę zatem, że praca konstrukcyjna Benjamina na pierwszym etapie wymaga kondensacji materiału cytowanego do kilku „świeatlistych” momentów. Być może tego właśnie próbował w *Pasażach*, grupując je w pliki⁴¹.

Jak miałyby wyglądać taka praca konstrukcyjna? Z jednej strony powstające jeszcze pod koniec lat dwudziestych pierwsze szkice poświęcone pasażom (chodzi o fragmenty: *Pasaże*, *Paryskie pasaże II* czy *Pierścień Saturna*) mogłyby sugerować formę całkowitego zapośredniczenia zebranego materiału w eseistycznej narracji. Podobnie napisane w roku 1935 oraz 1939 dwie wersje *exposé*, w których zaproponowane zostały krótkie szkice rozdziałów tematycznych zogniskowanych wokół postaci interesujących Benjamina (m.in. Charles’a Fouriera, Georges’a-Eugène’a Haussmanna czy Ludwika Filipa), a także partie tekstu poświęcone motywom przestrzennym i architektonicznym (m.in. wnętrzom mieszkalnym, ulicom

41 E. Friedlander, *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge 2012, s. 42.

i barykadom). Z drugiej strony deklaracje metodologiczne zawarte w pliku N wskazują, że to właśnie fragmentaryczna forma montażu literackiego miałyby umożliwiać realizację programu materializmu historycznego. Adorno twierdzi, że

Benjamin miał zamiar zrezygnować z wszelkich jawnych wykładni i wydobywać znaczenia jedynie przez szokujący montaż materiału. Filozofia miała nie tylko dogonić surrealizm, ale sama stać się surrealistyczną. [...] Dla ukoronowania tego antysubiektywizmu dzieło główne miało składać się wyłącznie z cytatów⁴².

Adorno nadmiernie fetyszyzuje fakt, że *Pasaże* pozostały pracą niedokończoną; ich fragmentaryczność jest nie tyle rezultatem świadomej strategii, co historycznych i ekonomicznych warunków, w których powstawały. Bardziej przekonująca wydaje się więc teza Tiedemanna, który we wprowadzeniu do *Pasaży* pisał:

[...] bez wątpienia należy wykluczyć raczej tradycyjną teorię o konstrukcji abstrahującej od materiału, co nie znaczy bynajmniej, że Benjamin w ogóle rezygnował z prezentacji. Miejsce teorii pośredniczącej zajęłaby jakaś forma komentarza [...]; objaśnianie i komentarz można sobie wyobrażać tylko jako prezentację, nie inaczej. Nie można bynajmniej przyjąć, iż *Pasaże* były już gotowe w formie cytatów i potrzebowały tylko sensownego uporządkowania⁴³.

Uznanie *Pasaży* za dzieło nieukończone, którego ostatecznej formy nie możemy zrekonstruować – a która stanowiła obietnicę właściwej metody Benjaminowskiego materializmu historycznego – pozwala uchwycić jeszcze jeden aspekt fragmentaryczności tej pracy i szerzej: całego wysiłku ćwiczenia formy, nieustannie ponawianego przez autora *Ulicy jednokierunkowej* przynajmniej od połowy lat dwudziestych. Fragmentaryczność *Pasaży* to nie tylko ekstrawagancka metoda filozoficznej prezentacji czerpiąca z literackich praktyk awangardowych czy montażu filmowego, to nie tylko inspirowana dziełem wczesnych romantyków, przede wszystkim *Fragmentami* Schlegla, próba wygrywania tego, co pokawałkowane i szczątkowe, przeciwko systemowej totalności. To również forma, na której odcisnęły się historyczne i ekonomiczne warunki powstawania dzieła.

42 Th. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjamin, [w:] Sztuka i sztuki...*, s. 339.

43 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 1144.

Trzynaście lat prac nad *Pasażami* to okres, w którym Benjamin zmuszony był szukać źródła dochodu poza światem akademickim i utrzymywać się z płatnych zleceń jako krytyk literacki i tłumacz. Od 1933 r., gdy w wyniku dojścia Adolfa Hitlera do władzy musiał opuścić Niemcy, aż do samobójczej śmierci w 1940 r. mieszkał w Paryżu, gdzie pod koniec utrzymywał się już jedynie z niewielkiego stypendium wypłacanego przez Instytut Badań Społecznych we Frankfurcie. Coraz silniej przeczuwał nadchodzącą wojnę, przed którą ostatecznie nie udało mu się uciec.

Te dramatyczne wydarzenia, których skutkiem była niemożliwość ukończenia prac nad *Pasażami*, rzucają światło na całe fragmentaryczne piśmarstwo Benjamina. Już obie jego akademickie prace, tj. doktorska *Pojęcie krytyki w niemieckim romantyzmie* oraz niedoszła habilitacyjna *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, pozwalają sądzić, że formę uniwersyteckiej rozprawy od zawsze traktował jako przyciasny gorset krępujący myśl i uniemożliwiający właściwe jej rozwinięcie. Do doktoratu, na pierwszy rzut oka najbardziej poprawnej akademicko ze swoich prac, już po aprobacie recenzentów dla całości postanowił dołączyć enigmatyczny dopisek poświęcony teorii sztuki Johanna Wolfganga Goethego, w zamierzeniu zrozumiały jedynie dla jego najbliższych przyjaciół⁴⁴. Książkę o barokowym dramacie żałobnym sam, wedle deklaracji, uważał zaś za „niebawalą hucpę”⁴⁵ – jak się wydaje słusznie, ponieważ pomimo trudnej do przecenienia teorii alegorii, koncepcji barokowego suwerena czy nakreślonej w przedmowie teorii idei praca ta w wielu miejscach pozostaje nazbyt skrótowa, nieprecyzyjna i nierzadko zwyczajnie niezrozumiała. Stąd ostateczny rozbrat ze światem akademii mógł się wydawać zbawienny dla myśli autora *Ulicy jednokierunkowej*. Dla samego Benjamina ten moment pozornej wolności miał jednak raczej charakter żałobny⁴⁶, wiązał się zarazem z koniecznością podporządkowania swojej pracy intelektualnej przymusowi ekonomicznemu, który z biegiem czasu dawał o sobie znać coraz silniej. W tym sensie pisma Benjamina (przynajmniej od drugiej połowy lat

44 Zob. H. Caygill, *Walter Benjamin...*, s. 46.

45 Tenże, *The Correspondence...*, s. 261.

46 Najlepszym tego przykładem jest prześmiewająca uniwersytet przedmowa zaplanowana jako część książki o *Trauerspielen*, w której na nowo przepisuje się bajkę o Śpiącej Królewnie. Zob. W. Benjamin, *Źródło...*, s. 326–327.

dwudziestych) stanowią tyleż ćwiczenia z formy przedstawienia, co świadectwa starcia między teorią a praktycznymi wymogami rynku. Ta myśl rozwija się więc nie tylko w obrębie aforystycznych eksperymentów, lecz także w gatunkach tak urynkowionych jak recenzja czy artykuł prasowy. Sam autor był tego świadom: z podporządkowania skomercjalizowanym formom starał się czynić dialektyczny użytek. W odczycie *Twórca jako wytwórca* wskazywał na konieczność wypracowywania strategii pisarskich w relacji do panujących stosunków produkcji, co pozwalało mu chwalić radziecką prasę, dzięki której „[c]zytelnik jest tam w każdej chwili gotowy stać się piszącym”⁴⁷. Bez względu na ostateczną ocenę tych wypowiedzi – które z jednej strony idealizowały rewolucyjność prasy rosyjskiej, z drugiej w godny podziwu sposób próbowały zdialektyzować pozycję piszącego, nie popadając w pusty lament nad upadkiem pisarstwa – faktem jest, że w swoich pismach Benjamin coraz silniej wskazywał na bariery, które napotykała jego filozofia. Pracująca na fragmentach i cytatach montażowa metoda *Pasaży*, choć umiejętnie zrywała z pozytywistyczną historiografią czy systemowym idealizmem, nie była w stanie udźwignąć ogromu tego przedsięwzięcia teoretycznego, które wymagało warunków pracy nieadekwatnych do historycznej i ekonomicznej sytuacji autora. Forma filozofii stała się tu zarazem świadectwem jej własnej niemożliwości.

Theodor Adorno – konstelacja jako aforyzm i esej

Z takiego przeświadczenia wyrastała filozofia Adorna, bezpośrednio inspirowana Benjamińskim modelem konstelacji. Model ten, którego niespełnioną obietnicę miały stanowić *Pasaże*⁴⁸, należało zatem podjąć na nowo i znaleźć dla niego właściwą formę, odpowiadającą nowej konfiguracji

47 Tenże, *Twórca jako wytwórca*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 2011, s. 12.

48 Adorno określał *Pasaże* mianem *prima philosophia* Benjamina, a po latach o jego pismach wyrażał się następująco: „[...] jego filozofia ukazała mi, czym filozofia musiałaby być, gdyby miała spełnić swoją obietnicę”. Zob.: Th.W. Adorno, W. Benjamin, *The Complete Correspondence 1928–1940*, trans. N. Walker, Polity Press, Cambridge 1999, s. 53; Th.W. Adorno, *Erinnerungen*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, s. 175, [za:] S. Müller-Doohm, *Adorno: A Biography*, trans. R. Livingstone, Polity Press, Cambridge 2005, s. 122.

historycznej i społecznej. Wczesne pisma późniejszego autora *Dialektyki negatywnej* przepełnione są pojęciowością wypracowaną w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech*, a nierzadko wręcz zakrawają na plagiat⁴⁹. Niemniej Adorno od początku dokonywał istotnych przesunięć w obrębie teorii Benjamina, dostrzegając w niej szansę na korektę idealistycznej i systemowej wersji Hegłowskiej dialektyki oraz nazbyt praktycznego i totalistycznego marksizmu Lukácsa. Już wczesne teksty Adorna zawierają diagnozę, która będzie mu towarzyszyć przez całe życie: przeświadczenie o kryzysie, w którym znajduje się filozofia. Żaden ze współczesnych mu nurtów nie był w stanie w pełni zmierzyć się z konsekwencjami rozpadu dziewiętnastowiecznych systemów idealistycznych czy szerzej: „utruty roszczenia do totalności”⁵⁰. W obliczu tego kryzysu filozofia musiała zdaniem Adorna poddać analizie swoje własne uwikłanie w społeczeństwo kapitalistyczne, którego na równi z innymi dziedzinami nauki była częścią (z tego impulsu rodzi się teoria krytyczna), a także na nowo przemyśleć warunki możliwości swojego istnienia. To drugie zadanie według Adorna nieodzownie związane jest z koniecznością znalezienia nowej formy filozoficznego przedstawienia. Określenie *nowa* jest tu zresztą mylące. Wysiłki Adorna nie zmierzają bowiem w stronę innowacyjnego eksperymentu; przeciwnie – wraca on do form już istniejących w tradycji filozoficznej, których zaniechano po uznaniu ich za nienaukowe i niekonkluzywne. Za dzieła najbardziej reprezentatywne dla tej strategii należy uznać aforystyczne *Minima moralia* oraz tekst *Esej jako forma*.

***Minima moralia* – aforyzm, czyli forma poharatana**

Minima moralia to rodzaj intelektualnego dziennika, który powstawał między rokiem 1944 a 1947. Adorno próbuje w nim ująć i wypowiedzieć

49 Wczesny tekst Adorna *Aktualność filozofii* przyjaciel Benjamina Gershom Scholem określił mianem wzniesłego plagiatu. Zob. W. Benjamin, G. Scholem, *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932–1940*, trans. G. Smith, A. Lefevere, Schocken Books, New York 1989, s. 84.

50 Zob. Th. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, s. 325. Korzystam tu z niepublikowanego przekładu autorstwa Kazimierza Rapackiego, któremu dziękuję za zgodę na wykorzystanie cytatów.

doświadczenie wygnania, które spotkało go w 1934 r., gdy zmuszony był opuścić Niemcy celem uniknięcia prześladowań. Najpierw mieszkał w Anglii, a następnie w 1938 r. wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie dołączył do pozostałych członków Instytutu Badań Społecznych. W 153 aforyzmach dokonuje gorzkiego rozliczenia z kulturą europejską, komentuje bieżące wydarzenia wojenne, problematyzuje sytuację intelektualisty na wygnaniu, polemizuje z Zygmuntem Freudem, Karolem Marksem czy Fryderykiem Nietzsche, próbuje wreszcie dać świadectwo zetknięcia się z nową rzeczywistością, jaką był dla niego amerykański kapitalizm i kształtowane przez niego społeczeństwo masowe. *Minima moralia* stanowią po pierwsze, próbę rozliczenia z przeszłością, po drugie, intelektualną reakcję na bieżące wydarzenia historyczne, po trzecie, próbę zmierzenia się z wyzwaniem, które rzuca myśli nadchodząca przyszłość. Moc zapisków bierze się z połączenia wszystkich tych perspektyw, które nie pozwalają podmiotowi zastygnąć w lamencie nad upadkiem ani też lekkim gestem otrześć się z pyłu wydarzeń wojennych.

W *Minimach moraliach* kategorią wiodącą jest życie, na co wskazuje już podtytuł: *Refleksje z poharatanego życia*. W tekście pojęcie to pojawia się także w towarzystwie innych przymiotników: jest zatrute, sponiewierane, zniekształcone czy fałszywe. Jak pisze Adorno we wstępie: „Perspektywa życia przeszła w ideologię, spoza której nie widać, że żadnego życia już nie ma”⁵¹. Chodzi więc o analizę przejawów fałszywego życia, wnikięcia z jednej strony w pokatastroficzną kondycję podmiotu żyjącego na zgłiszczach świata przeoranego przez tragedię drugiej wojny światowej, a z drugiej w sekretnie tanatyczną kapitalistyczną ideologię życia na całego. Stawką takiego przenicowania różnych postaci wyobcowania i martwoty jest próba dotarcia do „prastarej rany, wokół której tli się nadzieja na polepszenie w przyszłości”⁵².

Adorno pisze te aforyzmy z pozycji intelektualisty na wygnaniu: „Wyżuto go z języka, odcięto historyczny wymiar, z którego poznanie czerpało siły”⁵³. Rola odszczepieńca nie jest jednak wygodną pozycją, która

51 Th.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M.J. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 7.

52 Tamże, s. 72.

53 Tamże, s. 30.

zdejmuje z niego odpowiedzialność. Przeciwnie, tym bardziej zobowiązuje go do wysłowienia tego doświadczenia i wypracowania adekwatnych kategorii krytycznych. Nie chodzi jednak o ponowne zadomowienie się w pisaniu i okopanie się w swoim własnym idiomie. Jak sugeruje Adorno w jednym z fragmentów poświęconych technice pisarskiej, stwierdzenie, że „kto utracił ojczyznę, temu pisanie staje się domem”, jest tylko pozornie prawdziwe, w rzeczywistości bowiem „pisarzowi nie jest dane mieszkać nawet w pisaniu”⁵⁴. W tym fragmencie pobrzmiwa echo Novalisowskiej definicji filozofii jako „tęsknoty do tego, by być zawsze u siebie w domu”⁵⁵, która brzmi jednak nazbyt kojąco. Adorno bezlitośnie diagnozuje fatalną alternatywę, w której tkwi intelektualista. Może on albo podporządkować się biegowi świata i z myślenia uczynić praktyczny instrument służący do rozwiązywania zadań⁵⁶, albo też, pogardzając wszelką użytecznością, utrzymywać bezpieczny dystans do świata, udając, że coś takiego jak swobodne, pozbawione określonego celu myślenie jest jeszcze możliwe. Jak pisze Adorno:

Myśl, co do treści, przeciwstawia się niepowstrzymanemu zalewowi grozy, tymczasem nerwy, narząd dotyku historycznej świadomości, dostrzegają w formie tej myśli, ba – w tym, że myśl pozwala sobie w ogóle jeszcze być myślą – ślad ugody ze światem, a na kompromis ze światem idziemy już w chwili, gdy odsuwamy się od niego na tyle, by uczynić go przedmiotem filozoficznym⁵⁷.

Wyjście poza tę alternatywę w *Minimach moraliach* umożliwiają styl i forma tych zapisków.

Jak słusznie zauważyła Gillian Rose, podstawowym narzędziem stylistycznym, którym posługuje się Adorno, jest ironiczna inwersja⁵⁸. Sam tytuł książki nawiązuje do *Etyki wielkiej* Arystotelesa, a pierwsze zdanie, które przedstawia *Minima moralia* jako smutną wiedzę, w oczywisty sposób

54 Tamże, s. 98.

55 Novalis, *Auswahl und Einleitung*: Walther Rehm, Frankfurt am Main 1956, s. 153. Cyt. za: S. Borzym, *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15, s. 44.

56 Th.W. Adorno, *Minima...*, s. 234.

57 Tamże, s. 113.

58 Zob. G. Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, Verso, London 2014, s. 15–34.

odwraca Nietzscheańską *Wiedzę radosną*. Zabiegowi ironicznej inwersji poddawane są następnie tytuły fragmentów, jak *Zdrowie na śmierć* czy *W obrębie zasady przyjemności*. Jednocześnie we fragmencie 134 (*Błąd Juwenala*) strategia ironii zostaje ukazana jako niewystarczająca. Dla romantyków (przede wszystkim Schlegla) ironia stanowiła odpowiedź na podmiotowo-przedmiotowe rozdarcie, radykalne odseparowanie świata ludzkiego od natury, i w ten sposób próbowali oni zareagować na filozofię kantowską. Jak pisze Schlegel, metoda ta była wyrazem „przecucia nierozwiązywalnego konfliktu między tym, co absolutne i uwarunkowane; między niemożliwością a koniecznością pełnego pojednania”⁵⁹. Ironia mogła więc posłużyć za narzędzie krytyczne, zgodnie z definicją Adorna „wydobywa [ona] to, co negatywne, w ten sposób, że konfrontuje to, co pozytywne, z jego własnym roszczeniem do pozytywności”⁶⁰, wskazuje więc na pewien rozdźwięk między pozorem, tym, za co dane zjawiska się podają, a tym, jakie są w rzeczywistości. W tym sensie patronująca pierwszej części *Minimów moraliów* formuła Ferdinanda Kürnbergera „Życie nie żyje” wyznacza kierunek ironicznej strategii konfrontowania życia w różnych fałszywych przejawach z witalistyczną obietnicą zawartą w jego pojęciu. Jak jednak wykazał Hegel, ironia zawsze ma w sobie coś z „nieskończenie absolutnej negatywności”, rozszalałego żywiołu negacji, który łatwo może osunąć się w nihilizm. Wskazywał na to także Søren Kierkegaard, pisząc, że

ironia nie zwraca się obecnie przeciwko pojedynczemu istnieniu, ale cała rzeczywistość stała się obca ironicznie usposobionemu podmiotowi, a z drugiej strony i on stał się obcy rzeczywistości; ironiczny podmiot, gdy rzeczywistość straciła dla niego znaczenie, stał się w pewnym sensie sam czymś nierzeczywistym⁶¹.

Ironia to broń obosieczna, zatem próba wyobcowania się od rzeczywistości okupiona jest wyobcowaniem samego podmiotu. Z metody krytycznej ironia przeradza się w destrukcyjną siłę. Jest tak, ponieważ „znikło

59 F. Schlegel, *Prosaische Jugendschriften*, Bd. 2, Hrsg. J. Minor, Verlag von Carl Konegen, Wien 1882, s. 198–199. Cyt. za: A. Bielik-Robson, *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 171.

60 Th. Adorno, *Minima...*, s. 251.

61 S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii. Z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1999, s. 252.

jej [tj. ironii] medium, różnica między ideologią a rzeczywistością. Ideologia poprzestaje na potwierdzaniu rzeczywistości, bo już tylko ją kopiuje. [...] To, co istnieje, stanowi gładką skałę, bez żadnej rysy, której mógłby czepić się chwyt ironisty”⁶².

Poza ironiczną inwersją specyficzny idiom *Minimów moraliów* wynika z przesady, która charakteryzuje dużą część Adornowskich diagnoz i rozpoznań. Słynne tyrady przeciwko gałkom, które zastąpiły klamki i teraz zmuszają użytkownika do trzaskania drzwiami, gdy ten chce je zamknąć⁶³, fragment poświęcony rzekomemu upadkowi mieszkalnictwa⁶⁴, przerażenie rykiem silnika samochodowego, który miałby wywoływać w kierowcy chęć stratowania przechodniów⁶⁵, passusy poświęcone upadkowi małżeństwa⁶⁶, upadkowi obdarowywania⁶⁷, a nawet analizy alienacji diagnozowanej w zwrotach *pa pa* lub *bye bye* zastępujących klasyczne *do widzenia*⁶⁸ – wszystkie te przykłady przywoływane są zwykle z politowaniem, jako dowody na konserwatywny lęk przed techniką pobrzmiewający w licznych tekstach Adorna. *Minima moralia* wiodą prym w liczbie i drastyczności tego typu rozpoznań. Zarazem to właśnie w skłonności do przesady, zdaniem autora *Dialektyki negatywnej*, odnaleźć można jeszcze motor napędowy krytyki i żywotny nerw myślenia dialektycznego:

Czyż Nietzsche nie zaprzęgał tyłem do przodu swoich bojowych rumaków, czy Karl Kraus, Kafka, nawet Proust, każdy na swój sposób, nie fałszowali stronniczo obrazu świata, aby rozprawić się z fałszem i stronniczością? [...] Gdy już rozpoznała panującą ogólność i jej proporcje jako chore [...], wówczas komórką ozdrowienia staje się dla niej jedynie to, co wedle miar owego porządku samo przedstawia się jako chore, zboczone, paranoidalne, ba, jako „wariackie”, a dziś, tak jak w średniowieczu, jedynie błazni mówią panom prawdę. Toteż obowiązkiem dialektyka jest pomóc takiej błazeńskiej prawdzie [...]”⁶⁹.

62 Th.W. Adorno, *Minima...*, s. 253.

63 Tamże, s. 39.

64 Tamże, s. 37.

65 Tamże, s. 40.

66 Tamże, s. 28.

67 Tamże, s. 42.

68 Tamże, s. 304–305.

69 Tamże, s. 80.

W zdaniach tych można dostrzec wyraźną inspirację teorią konstelacji Benjamina, zwłaszcza jego pojęciem skrajności. Przesada, jako krytyczna forma ekspresji, ma umożliwić znalezienie szczeliny w jednolitej powierzchni ideologii, która zespoliła się z rzeczywistością. *Minima moralia* mobilizują siły tego, co skrajne, jednostkowe, cudaczne, bezsilne i nieporadne⁷⁰, przeciwko panującej ogólności. Jako skrajność przesada stylu odpowiada tu fragmentaryczności formy.

Aforystyczna atomizacja *Minimów moraliów* w oczywisty sposób ma stanowić odpowiedź na zawartą w podtytule diagnozę poharatanego życia. Tekst musi być rozbity, jeżeli ma wiarygodnie opowiadać o doświadczeniach katastrofy wojennej, a swoim pokawałkowaniem musi odpowiadać kondycji społecznego wyobcowania podmiotu. Wybór tej właśnie formy nosi jednak znamiona paradoksu. Adorno świadomie wpisuje się tu w długą tradycję niemieckich aforystów, od *Fragmentów* Schlegla, przez *Refleksje i maksymy* Goethego, *Wiedzę radosną* Nietzschego, po *Ślady* Blocha czy *Ulicę jednokierunkową* Benjamina. Zarazem w formie tej szuka nie prostej antytezy dla filozoficznych systemów niemieckiego idealizmu, a przeciwnie: to właśnie aforyzm miałby być formą, w której może się jeszcze rozwijać metoda dialektyczna. Wedle deklaracji autora

Hegel, na którego metodzie szkoliła się metoda tych *Minima moralia*, tak właśnie argumentował przeciwko czystemu byciu dla siebie podmiotowości na wszystkich poziomach. Teoria dialektyczna, nieprzychylna wszystkiemu, co odosobnione, nie może też uznawać aforyzmów jako takich⁷¹.

Aforyzm leży na przeciwnym biegunie względem Hegłowskiego ideału systemu jako całości. Dla Hegla to, co szczegółowe, stanowi jedynie funkcję całości, moment tego, co ogólne. Ideałem nauki o doświadczeniach świadomości⁷², jaką miała być *Fenomenologia ducha*, było zatem przedstawienie wiedzy wraz z procesem dochodzenia do niej – nie tylko martwego, nieruchomego celu, lecz także próby oddania wszystkich kroków, które do niego prowadziły. Dopiero tak pomyślana całość zasługiwała zdaniem

70 W. Benjamin, *Źródło...*, s. 34.

71 Th.W. Adorno, *Minima...*, s. 9.

72 Tak głosi tytuł pierwszej części *Fenomenologii ducha*.

Hegla na miano prawdy. W *Minimach moraliach* Adorno poddaje inwersji słynne zdanie z *Fenomenologii ducha*: „Prawda jest całością”⁷³ i zamiast tego proponuje nową formułę: „Całość jest nieprawdą”⁷⁴. Nie oznacza to jednak wygrywania prawdy fragmentu przeciwko fałszowi całości ani też podważenia prymatu całości względem jej poszczególnych części. Przeciwnie, zdaniem Adorna nie ma momentu, który nie byłby zapośredniczony w fałszu. Tę lekcję autor *Dialektyki negatywnej* wyciągnął z lektury *Historii i świadomości klasowej* Lukácsa, według którego Hegłowskiemu pojęciu całości w społeczeństwie rozwiniętego kapitalizmu odpowiada Marksowskie pojęcie formy towarowej, stanowiącej uniwersalny model uspołecznienia⁷⁵. Wobec potęgi ekonomii i logiki kapitału, która stała się nowym duchem, podmiot wydaje się bezsilny. Aforyzm nie jest więc formą, która przeskakuje nad prymatem całości, udając, że nie musi się z nią liczyć. Przeciwnie, zdaniem Adorna pozwala on zmobilizować siły protestu przeciwko fałszowi całości. W aforyzmie może zrealizować się Hegłowski postulat bycia przy rzeczy⁷⁶, wnikania w to, co konkretne, i trwania przy nim – wedle późniejszej formuły z *Dialektyki negatywnej* – „tak długo, aż będzie poruszać się mocą własnego sensu, czyli swej tożsamości, aż stanie się nietożsame z sobą”⁷⁷. Fałsz całości polega zdaniem Adorna na uniwersalnym panowaniu zasady tożsamości. Jej genezy doszukuje się on za Marksem w sferze ekonomii, w wymianie ekwiwalentów, która abstrahując od różnic jakościowych – wartości użytkowej danego przedmiotu – sprowadza je do wspólnej matrycy, wartości wymiennej, czyli stosunku ilościowego. Dialektyka mogłaby więc realizować się w formie aforyzmu w ten sposób, że w każdym z nich myśl wnikałaby w pewien aspekt rzeczywistości, trwała przy rzeczy i odnotowując ruch jej własnego pojęcia, wskazywałaby na nietożsamość pomiędzy konkretem, momentem szczegółowym a fałszywą całością. Zarazem forma aforyzmu od początku ma

73 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2010, s. 23.

74 Th.W. Adorno, *Minima...*, s. 52.

75 Zob. G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa*, przeł. M. Siemek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 198–245; S. Buck-Morss, *The Origin...*, 24–42.

76 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, przeł. A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963, s. 10.

77 Th. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1986, s. 217.

także podkreślać niewystarczalność tych zapisków i fakt, że są one jedynie próbami, a nie spełnioną formą filozofii. Aforyzmy powinny „zarysowywać kierunki albo podawać modele dla przyszłego wysiłku pojęcia”⁷⁸. Ta forma ma charakter przejściowy, pozwala badać warunki możliwości filozofii mierzącej się z katastrofą. Wraz z rozwojem swojej myśli Adorno będzie ponawiać wysiłek filozoficznego ćwiczenia formy przedstawienia, czego najbardziej znaną i wnikliwą próbą jest pisany w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych *Esej jako forma*.

Esej, czyli forma teoretycznej antyprodukcji

Pomysł, by to właśnie esej stał się właściwą formą prezentacji materiału, Adorno zasygnalizował – jak zresztą wiele innych wątków swojej teorii – we wczesnym wykładzie *Aktualność filozofii* wygłoszonym w 1931 r.:

Zarówno brytyjscy empiryści, jak i Leibniz nazywali swoje filozoficzne pisma esejami, ponieważ potęgą świeżo rozpostartej rzeczywistości, ku której kierowało się ich myślenie, narażała ich zawsze na ryzyko podejścia próbnego. Dopiero pokantowskie stulecie zagubiło zarówno owo ryzyko próby, jak i samą potęgę rzeczywistości. Dlatego też esej z formy wielkiej filozofii przerodził się w małą formę estetyczną. To w jej pozornym żywiole skryła się interpretacyjna konkretność, którą właściwa filozofia, poruszająca się w sferze wielkich problemów, od dawna już nie rozporządzała. Jeśli wraz z rozpadem wszelkiej pewności w filozofii w jej obręb wkracza sama idea próby; jeśli owe próby nawiązują do odgraniczonych i ograniczonych, niesymbolicznych interpretacji właściwych esejom estetycznym, nie warto moim zdaniem potępiać tej praktyki, o ile tylko przedmioty takich dociekań wybrane są należycie: o ile są rzeczywiste⁷⁹.

Wątki te zostały w pełni rozwinięte ponad dwadzieścia lat później, w tekście *Esej jako forma*, który ukazał się w charakterze metodologicznej przedmowy patronującej zbiorowi tekstów Adorna poświęconych literaturze⁸⁰. Adorno dogłębnie i wprost podejmuje tam metodologiczny problem formy filozoficznego przedstawienia.

78 Tenże, *Minima...*, s. 11.

79 Th. Adorno, *Die Aktualität...*, s. 343–344.

80 Zob. Th.W. Adorno, *Notes to Literature*, vol. 1–2, Columbia University Press, New York 1991–1992.

Esej jako forma to tekst bezpośrednio polemiczny wobec wcześniejszego o czterdzieści lat artykułu Lukácsa *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*. Młody Lukács skłonny był zaliczać esej raczej do dziedziny sztuki, natomiast Adorno stara się uczynić z niego gatunek *stricte* filozoficzny. Stawką tego sporu nie jest jednak przyporządkowanie eseju do określonej dziedziny. Wręcz przeciwnie: ze względu na swój mieszany, chimeryczny charakter esej ma się okazać gatunkiem idącym w poprzek rozrysowanych w ten sposób podziałów. Ze sztuką łączy go niewątpliwie problem przedstawienia, ale różni się od sztuki, gdyż przedstawienie dokonuje się w nim poprzez pracę pojęcia, a jego celem jest „prawda wolna od estetycznego pozoru”⁸¹. Filozofia nigdy nie może uniknąć problemu przedstawienia; jej błąd polega raczej na wypracowywaniu jego stałych, sformalizowanych konwencji. Prym wiecie tu pozytywizm ze swoimi zdaniem protokolarnymi. Tymczasem według Adorna sposób przedstawienia musi odpowiadać przedmiotowi badania, wynikać z jego wewnętrznej dynamiki: „Jak gdyby w ogóle można było nieestetycznie mówić o tym, co estetyczne, bez żadnego podobieństwa z rzeczą, nie popadając przy tym w banał i *a priori* nie tracąc kontaktu z tą rzeczą”⁸². W obrębie filozofii właśnie esej jako jedyny gatunek umożliwiał sprzeciw wobec idei metody (zewnętrznego narzędzia, z którym filozof podchodzi do badanego przedmiotu) oraz idei systemu (struktury przedwcześnie domkniętej, proponującej fałszywą jedność i nieuznającą żadnej resztki), czyli dwóch nowożytnych form, w których zatriumfowała zasada tożsamości. W przeciwieństwie do nich esej kierował się ku temu, co fragmentaryczne i efemeryczne. Prawda eseju jest zawsze częściowa i historyczna, dlatego możliwa jest w nim ekspresja nietożsamości, podważająca filozoficzny ideał prawdy ahisterycznej i niezmienniej. W tym sensie zdaniem Adorna esej zwrócony jest także przeciwko wszelkiej ontologii. Nie kieruje się ku temu, co pierwsze, i ku danym pierwotnym, „opuszcza szeroki trakt do źródeł, prowadzący tylko do tego, co najbardziej wtórne, do bytu, do podważającej ideologii tego, co i tak jest”⁸³. Zgodnie z Adornowską dialektyką byt – to, co wydawałoby się

81 Tenże, *Esej jako forma*, [w:] *Sztuka i sztuki...*, s. 81.

82 Tamże.

83 Tamże, s. 88.

pierwotne – okazuje się czymś najbardziej wtórnym, zapośredniczonym przez ideologiczną całość. Tymczasem to, co zwykło się uważać za wtórne, co w tradycji nieraz traktowane było jako marginalne i niezna- czące, esej obiera za punkt wyjścia. W tym sensie realizuje przekonanie wszelkiej dialektyki, że to, co pierwsze, jest już zawsze zapośredniczone. Nie musi więc definiować swoich pojęć, prezentować zawczasu swojej metody – w tym sensie realizuje dialektyczny ideał prawdy ujętej nie jako martwy punkt dojścia, lecz także jako cały proces jej dociekania. Stąd zgod- nie z efektowną figurą zaproponowaną przez Adorna „[s]posób, w jaki esej przyswaja sobie pojęcia, można najłatwiej porównać z postępowaniem kogoś, kto w obcym kraju zmuszony jest mówić jego językiem, zamiast na sposób szkolny składać ten język z elementów”⁸⁴. Pojęcia nabierają wła- ściwej ostrości wraz z rozwojem wywodu, doprecyzowują się wzajemnie, tak jak poszczególne słowa obcego języka nabierają znaczenia podczas ich używania, wraz z kontekstami, w których się je napotyka. Wiąże się to z formą eseju, ze specyfiką jego struktury. Ponieważ pojęcia nabierają pre- cyzji poprzez intensywność, z jaką są używane, i poprzez relacje, w jakich pozostają do innych pojęć, tworzywo eseju przypomina splot różnych re- lacji między pojęciami.

W eseju elementy wyodrębnione i nieciągłe wchodzą w czytelny związek: nie two- rzą rusztowania ani budowli, ale układają się jako konfiguracja w wyniku własnego ruchu. Każdy element jest polem sił, podobnie jak pod wejrzeniem eseju każdy du- chowy twór musi się zmienić w pole sił⁸⁵.

Dzięki tej podwójnej operacji esej realizuje założenia Benjaminowskiego modelu konstelacji. Nie tylko struktura samego eseju przypomina pole sił, skonstruowane dzięki napięciom między pojęciami, również sam opi- sywany przedmiot musi jawić się jako pole sił, z których gry wyłania się jego kształt, tj. musi zostać poddany procedurze rozbicia poprzez pracę pojęcia i dzięki temu ujawnić swoje punkty skrajne. Celem takiej opera- cji jest próba ukazania w tak spreparowanym fragmencie rzeczywistoś- ci przebłyску totalności. Niezwiązana żadną daną z góry konwencją,

84 Tamże, s. 89.

85 Tamże, s. 89–90.

„metodycznie unikająca metodyczności”⁸⁶ forma eseju może stać się katalizatorem przemieniającym swój przedmiot w Benjaminowską monadę.

Rzeczywiście forma eseju realizuje wszystkie założenia modelu konstelacji zarysowanego w przedmowie do tekstu *O krytyce poznania*. Adorno bardzo przekonująco przepisuje najważniejsze kategorie schematu zaproponowanego przez Benjaminą, nierzadko nadając im precyzji czy znajdując dla nich zastosowanie w nowych obszarach (np. gdy model eseju służy do krytyki pozytywizmu czy polemiki z Heideggerem). Do tego momentu Adorno pozostaje jedynie wiernym czytelnikiem i interpretatorem dzieła Benjaminą, a esej jako forma filozoficznej prezentacji stanowi propozycję tyleż ciekawą, co mimo wszystko wtórną wobec oryginalnej koncepcji autora *Pasaży*. Znaczący wkład propozycji Adorna polega na tym, że forma eseju pozwala mu sproblematyzować także relację filozofii i jej rynkowych uwarunkowań.

Wolność myśli, która może się rozwijać dzięki formie eseju, ma jednak swoje janusowe oblicze. Owszem, esej z jednej strony pozwala rozszczełnić uścisk, w którym naukowy rygor trzyma wszelką myśl, z drugiej zaś wymaga pewnej metodyczności wywodu, która skutecznie uniemożliwiałaby dryfowanie w stronę niezobowiązującego gawędziarstwa i anegdotyczności. Zarazem, ze względu na nieprzynależność do żadnego z oficjalnych sektorów nauki i sztuki, esej jest gatunkiem niesamodzielnym. W XIX w. został skutecznie wyrugowany z domeny filozofii, nie uzyskując jednocześnie należytej nobilitacji w dziedzinie sztuki jako odrębny gatunek literacki. Stąd też powstała tendencja, by przeradzał się on w felietonistykę, wzorcowy przykład pisarstwa utowarowionego, które wolność myśli zamieniło na powierzchowne wyrażanie światopoglądu, powielając klisze i obiegowe opinie, zamiast poddawać je krytyce. Jak pisze Adorno, „złe eseje są konformistyczne nie mniej niż złe dysertacje”⁸⁷. Esey jest więc dla niego formą z odzysku. *Esey jako forma* stanowi próbę przechwycenia tego niesamodzielnego gatunku w przededniu jego urynkowienia.

Groźba urynkowienia, która ciąży nad esejem, pozwala wskazać na podobną tendencję w obrębie samej filozofii: „Człowiek faktów lub czło-

86 Tamże, s. 89.

87 Tamże, s. 82.

wiek bujający w obłokach [*Luftmensch*] – oto alternatywa”⁸⁸. Nad naukami humanistycznymi coraz silniej ciąży przymus upracticznienia, którego wzorce wyznaczają nauki przyrodnicze⁸⁹. Adorno diagnozował to zagrożenie już w *Minimach moraliach*: „Zajmowanie się sprawami ducha stało się dziś czymś »praktycznym«, panuje tu ścisły podział pracy, branże i *numerus clausus*”⁹⁰. Odmowa adaptacji grozi wykluczeniem. Figura *Luftmenscha*, wyrzutka, to los, który spotkał m.in. Benjamina. Fałszywość tej alternatywy wynika z faktu, że obie jej strony poddają teorię przymusowi upracticznienia. Teoria musi prezentować konkretne efekty swojej pracy, produkować wiedzę. Może też rozwijać się z dala od akademickiego rygору, jako swobodna i wolna myśl, wtedy jednak musi stać się towarem i przynosić zysk. Forma eseju pozwala wskazać beznadziejny charakter tej alternatywy. Zarazem to w niej Adorno widzi remedium na powszechny wymóg produktywności:

Esej natomiast nie pozwala przypisać się do żadnego resortu. Zamiast coś produkować naukowo lub tworzyć artystycznie, esej, w którego usiłowaniach odbija się jeszcze kontemplatywna dziecięcość [lepiej: czas dziecięcego próżnowania; oryg. *Musse*], bez skrupułów czerpie żar z tego, czego inni już dokonali. Podda je refleksji to, co ukochane lub znienawidzone, zamiast w zgodzie z modelem wszechwładnej moralności pracy przedstawiać ducha jako stwarzanie z niczego⁹¹.

Czas dziecięcego próżnowania, niemieckie *Musse*, wskazuje na element gry i zabawy, który wymyka się podziałowi na czas pracy i czas wolny. Ten drugi jest zdaniem Adorna jedynie przedłużeniem pierwszego⁹². Wolność myśli w eseju jest możliwa za sprawą nieproduktywności, na którą pozwala jego forma. Esej niczego nie stwarza od nowa, wymawia służbę wymogowi kreatywności. Nie produkuje nowych treści, ponieważ to właśnie forma eseju, sposób organizacji materiału, świadczy o jego

88 Tamże, s. 80.

89 Zob. M. Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, przeł. J. Łoziński, [w:] *Szkoła frankfurcka*, t. 2, cz. 1, red. J. Łoziński, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987, s. 137–171.

90 Th.W. Adorno, *Minima...*, s. 15.

91 Tenże, *Esej...*, s. 80.

92 Zob. tenże, *Czas wolny*, [w:] tegoż, *Przemysł kulturalny*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 257–267.

krytycznym charakterze⁹³. Złudzenie kreatywności myślenia, teorii jako *creatio ex nihilo*, nosi bowiem znamiona utowarowienia. Myśl, która skrywa swoją genezę, przedstawiając się jako gotowy efekt, zdobycz intelektu, skrywa swój proces produkcji, podobnie jak wedle analizy Marksa forma towarowa pod pojęciem wartości skrywa stosunki produkcji, których jest wytworem⁹⁴. Esej wymyka się tej logice, ponieważ poprzez swoją formę eksponuje proces swojej własnej produkcji. Dzięki tej podwójnej operacji – z jednej strony jako forma z odzysku, z drugiej jako krytyczna organizacja materiału, a nie jego wytwarzanie – stanowi formę filozoficznej antyprodukcji.

W formie zakończenia

Zaproponowana przeze mnie analiza form, które przybierała myśl Benjamina czy Adorna, nie miała na celu wskazania jednej właściwej postaci, którą powinna przybrać filozofia. Zarówno praktykowana przez Benjamina metoda literackiego montażu cytatów, jak i podjęta przez Adorna strategia pisania aforystycznego wskazywały raczej na niemożliwość adekwatnej formy ekspresji teorii mierzącej się z katastrofą wojenną, kondycją intelektualisty na wygnaniu czy teoretyka, który musi utrzymywać się z pracy poza akademią. W najlepszym razie wybór formy pozwalał im jedynie wyrazić tę niemożliwość. Mogłoby się wydawać, że forma eseju wyróżnia się spośród analizowanych przeze mnie propozycji. Rzeczywiście, jak wykazuje Adorno, esej spełnia warunki Benjaminowskiej teorii konstelacji i zarazem poddaje krytyce przymus upracticznienia narzucany na filozofię czy to przez akademię, czy to przez rynek – ten sam przymus, który tak silnie odcisnął piętno na dziełach Benjamina. Zarazem, o czym pouczają dzieła obu autorów, forma przedstawienia łatwo może przerozdzic się w konwencję, a to, co zrazu świadczyło o żywotności myśli, w in-

93 O eseju jako formie organizacji materiału pisał Paweł Mościcki: „Esej raczej organizuje myśli, niż je przekazuje, stara się oddać ich dynamikę, nadać im żywotność, sprawdzić puls i natchnąć do dalszych działań, dlatego sam musi być cały czas w ruchu, podporządkowując się badanej rzeczy”. Zob. P. Mościcki, *Trzy próby o eseju*, [w:] *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, S. Kloska, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec 2020, s. 42.

94 K. Marks, *Kapitał...*, s. 82–96.

nych okolicznościach może stać się gorsetem skutecznie unieruchamiającym swobodną ekspresję. Ten los podzielił sam esej, który z jednej strony nie wyemancypował się jako niezależny gatunek akademicki (prawdopodobnie ze względu na diagnozowaną przez Adorna antyproduktywność), z drugiej zaś nie odnalazł się na rynku czytelnictwa, gdzie łatwo zastąpiły go inne gatunki literackie, np. podpowiadana przez Adorna powieść biograficzna czy reportaż. Ta druga forma, jak pisze Paweł Mościcki,

[r]eprezentuje ewidentnie przemieszczone pragnienie eseju, czyli uznania możliwego związku między poznaniem a opowieścią. Potwierdza też głód rzeczywistości, ale zarazem zafalszowuje ścieżki jej odkrywania, sugerując możliwość bezpośredniości, i to w epoce całkowitej mediatyzacji zbiorowego doświadczenia⁹⁵.

Znacząco zmieniała się także sytuacja samej akademii. Benjamin i Adorno jedynie przeczuwali skutki upracticzniania nauki, którego nasilenie możemy obserwować od lat osiemdziesiątych XX w., gdy pojawiły się pierwsze rankingi uniwersytetów (najważniejszy dziś ranking szanghajski powstał dopiero w 2003 r.)⁹⁶ oraz pierwsze próby indeksowania i parametryzacji czasopism naukowych. Jak argumentuje Krystian Szadkowski, to właśnie rankingi stały się w dzisiejszej akademii narzędziami sprawowania władzy i utrzymywania dyscypliny na uniwersytetach. Tak silna parametryzacja nauki pociąga jednak za sobą zjawiska patologiczne, np. punktozę, czyli strategię publikowania dużej liczby tekstów w nisko punktowanych czasopismach o znacząco zaniżonych wymaganiach względem artykułu⁹⁷. Szczególnie widoczny jest wpływ rankingów na relacje między krajami centralnymi a peryferiami, zarówno jeżeli chodzi o jednostronny przepływ wiedzy, jak i kolejne wypaczenia modelu konkurencji w oparciu o rankingi, np. problem zwalczania drapieżnych czasopism, w ramach którego pewne pisma uznaje się za nierzetelne wyłącznie ze względu na fakt, że rozwijane są w kraju peryferyjnym⁹⁸.

95 Zob. P. Mościcki, *Trzy...*, s. 51.

96 Zob. K. Szadkowski, *Uniwersytet jako dobro wspólne. Podstawy krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 111–121.

97 Zob. E. Kulczycki, *Punktoza jako strategia w grze parametrycznej w Polsce*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2017, nr 1 (49), s. 63–78.

98 Zob. F. Krawczyk, *Geopolityka drapieżnych czasopism: pozorne centra w globalnym systemie produkcji wiedzy*, „Nauka” 2020, nr 1, s. 133–149.

Współczesne analizy procesów produkcji wiedzy nie tyle skupiają się więc na specyficznej pozycji filozofii względem innych dziedzin nauki, jak robił to jeszcze Adorno, ile wskazują raczej na bardziej ogólne procesy subsumpcji wiedzy pod kapitał, pomijając specyfikę poszczególnych dziedzin nauki⁹⁹. Nie jest to zresztą szczególnie zaskakujące, procesy te działają bowiem na dużą skalę, a zagrożona wydaje się nie tylko humanistyka, ale cała niezależna nauka. W świetle tej problematyki rozpoznania Benjamina czy Adorna wydają się tyleż prorocze, co nieadekwatne. Współczesny namysł nad mechanizmami podporządkowywania akademii logice kapitału korzysta zarazem z narzędzi wypracowanych przez szeroko pojętą teorię krytyczną. Wydaje się zatem, że choć przeanalizowane przeze mnie w tym artykule propozycje dwóch niemieckich filozofów nie dostarczają gotowych rozwiązań i recept, to wysiłek ćwiczenia formy w filozofii nigdy nie przestał obowiązywać. Również współczesna teoria krytyczna, jeżeli choć częściowo zachowała aktualność i żywotność, musi wykonać ruch od krytyki form do wypracowania odpowiednich form dla samej krytyki. Dzieła Benjamina i Adorna nadal mogą być niewyczerpanym źródłem inspiracji dla takiego ćwiczenia formy.

Bibliografia

- Adorno Th., *Die Aktualität der Philosophie*, [w:] Th. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972.
- Adorno Th., *Charakterystyka Waltera Benjamina*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Adorno Th., *Czas wolny*, [w:] Th. Adorno, *Przemysł kulturalny*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Adorno Th., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1986.
- Adorno Th., *Esej jako forma*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Adorno Th., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972; Bd. 20.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

99 Zob. K. Szadkowski, *Capital in Higher Education: A Critique of the Political Economy of the Sector*, Palgrave Macmillan, Cham 2023.

- Adorno Th., *O literaturze*, przeł. A. Wołkowicz, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Adorno Th., *Próba zrozumienia „Końcówki” Becketta*, [w:] Th. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Adorno Th., *Przemysł kulturalny*, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Adorno Th., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Adorno Th., *Wstęp do Pism Benjamina*, [w:] Th. Adorno, *O literaturze*, przeł. A. Wołkowicz, Czytelnik, Warszawa 2005.
- Adorno Th.W., *Erinnerungen*, [w:] Th. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Adorno Th.W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie M.J. Siemek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Adorno Th.W., *Notes to Literature*, vol. 1–2, Columbia University Press, New York 1991–1992.
- Adorno Th.W., Benjamin W., *The Complete Correspondence 1928–1940*, trans. N. Walker, Polity Press, Cambridge 1999.
- Benjamin W., *Anioł Historii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Sikorski, H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin W., *The Correspondence of Walter Benjamin 1910–1940*, trans. M.R. Jacobson, E.M. Jacobson, The University of Chicago Press, Chicago–London 1994.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Anioł Historii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Sikorski, H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Karl Kraus*, [w:] W. Benjamin, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Benjamin W., *O języku w ogóle i języku człowieka*, [w:] W. Benjamin, *Konstelacje*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] W. Benjamin, *Anioł Historii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Sikorski, H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 2011.

- Benjamin W., *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 1997.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 2013.
- Benjamin W., Scholem G., *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932–1940*, trans. G. Smith, A. Lefevere, Schocken Books, New York 1989.
- Bielik-Robson A., *Granice ironii*, „Teksty Drugie” 2002, nr 3.
- Borzym S., *Novalisa filozofia życia*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15.
- Buck-Morss S., *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering*, [w:] *Walter Benjamin and the Arcades Project*, ed. B. Hanssen, Continuum, New York 2006.
- Buck-Morss S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, The Free Press, New York 1977.
- Caygill H., *Walter Benjamin: The Colour of Experience*, Routledge, London 1998.
- Cohen M., *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Ferber I., *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*, Stanford University Press, Stanford 2013.
- Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge 2012.
- Goethe J.W., *Refleksje i maksymy*, przeł. J. Prokopiuk, Vis-à-Vis, Kraków 2019.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2010.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, t. 1, przeł. A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1963.
- Horkheimer M., *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, przeł. J. Łoziński, [w:] *Szkoła frankfurcka*, t. 2, cz. 1, red. J. Łoziński, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987.
- Kierkegaard S., *O pojęciu ironii. Z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Djakowska, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1999.
- Kracauer S., *Kult dystrykcji. O berlińskich kinoteatrach*, przeł. M. Karkowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Krawczyk F., *Geopolityka drapieżnych czasopism: pozorne centra w globalnym systemie produkcji wiedzy*, „Nauka” 2020, nr 1.
- Kulczycki E., *Punktoza jako strategia w grze parametrycznej w Polsce*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” 2017, nr 1 (49).

- Leder A., *Rysa na tafli. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2016.
- Lipszyc A., *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Universitas, Kraków 2012.
- Lipszyc A., *Uzmysłowienie platonizmu*, „Literatura na Świecie” 2024, nr 7–8.
- Lukács G., *Historia i świadomość klasowa*, przeł. M. Siemek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Lukács G., *Teoria powieści*, przeł. J. Goślicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1: *Proces wytwarzania kapitału*, przeł. P. Hoffman, B. Minc, E. Lipiński, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 23, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
- Mościcki P., *Trzy próby o eseju*, [w:] *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, S. Kloska, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec 2020.
- Müller-Doohm S., *Adorno: A Biography*, trans. R. Livingstone, Polity Press, Cambridge 2005.
- Novalis, *Auswahl und Einleitung: Walther Rehm*, Frankfurt am Main 1956.
- Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*, red. M. Jakubowiak, S. Kloska, Wydawnictwo „Czarne”, Wołowiec 2020.
- Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Rose G., *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, Verso, London 2014.
- Schlegel F., *Prosaische Jugendschriften*, Bd. 2, Hrsg. J. Minor, Verlag von Carl Konegen, Wien 1882.
- Szadkowski K., *Capital in Higher Education: A Critique of the Political Economy of the Sector*, Palgrave Macmillan, Cham 2023.
- Szadkowski K., *Uniwersytet jako dobro wspólne. Podstawy krytycznych badań nad szkolnictwem wyższym*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Szkoła frankfurcka*, t. 2, cz. 1, red. J. Łoziński, Kolegium Otryckie, Warszawa 1987.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Teoria krytyczna w formie? Teoria konstelacji w filozofii Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna

Artykuł poświęcony jest problematyce formy podejmowanej przez teorię krytyczną. Autor twierdzi, że specyficzna dla myślicieli związanych ze szkołą frankfurcką krytyka teorii ze względu na formę wymagała kroku komplementarnego, czyli przemyślenia samej formy teorii krytycznej. Za punkt wyjścia autor obiera teorię konstelacji Benjamina, która pozwala zwrócić uwagę na formę prezencji filozoficznej treści. Model ten służy zdaniem autora za punkt wyjścia zarówno dla dalszej teorii Benjamina, jak i pism Adorna. W artykule przeanalizowane zostają takie dzieła, jak *Pasaże*, *Minima moralia* i *Esej jako forma* oraz teoretyzowane w nich formy filozoficznego pisanie: cytat, aforyzm i esej. Różne formy, które przybierała teoria krytyczna, miały zdaniem autora służyć próbom zmierzenia się filozofii z danym momentem historycznym. Pod koniec artykułu próbuje on zastosować opisane zagadnienia do współczesnej problematyki publikacji akademickich.

Słowa kluczowe

TEORIA KRYTYCZNA, FORMA, KONSTELACJA, DIALEKTYKA, SZKOŁA FRANKFURCKA

Critical Theory in Form? The Theory of Constellation in the Philosophy of Walter Benjamin and Theodor W. Adorno

The article explores the problem of form in critical theory. The author argues that the focus on form of theories characteristic for Frankfurt School thinkers required a complementary step, that of rethinking the form of critique itself. Drawing on Walter Benjamin's theory of constellations, the author examines how the presentation of philosophical content shapes its meaning. This foundational model informs both Benjamin's further developments and Theodor W. Adorno's writings. Key works such as *The Arcades Project*, *Minima Moralia*, and *Essay as Form*

are analysed for their philosophical forms – quotation, aphorism, and essay. The article argues that these forms reflect critical theory's response to historical conditions and concludes by addressing their relevance to contemporary academic publishing.

Keywords

CRITICAL THEORY, FORM, CONSTELLATION, DIALECTIC, FRANKFURT SCHOOL