

*ARIEL MODRZYK**Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

TEORIA SPOŁECZNA I ESTETYCZNA THEODORA ADORNA JAKO PRAKTYKA PROWOKACYJNEGO UWRAŻLIWIANIA

Theodor Adorno może być uznany za jednego z najbardziej wpływowych przedstawicieli myśli XX wieku: w wąskim sensie — teorii krytycznej, a w szerokim sensie — socjologii i filozofii. Na jego twórczość w najwyższym stopniu wpłynęły takie czynniki jak: tragiczne doświadczenia drugiej wojny światowej, tradycja intelektualna szkoły frankfurckiej — mająca swe korzenie w dorobku Hegla, Marksa, Nietzschego, Freuda — oraz głębokie zainteresowanie sztuką i aktywne uczestnictwo w świecie artystycznym¹. Rozpatrując dorobek Adorna w sposób całościowy nie sposób nie dostrzec niespójności, jakie pojawiają się między rozważaniami epistemologiczno-metodologicznymi a jego teorią społeczną. Postaram się w zwięzły sposób przedstawić te ambiwalencje oraz podstawowe idee rozważań socjologicznych i filozoficznych Adorna. Nie zamierzam jednak szczegółowo rekonstruować prac niemieckiego socjologa oraz debat, jakie toczyły się wokół nich, spróbuję raczej wnieść do nich nowe wątki. Najpierw postaram się ukazać główne napięcie w intelektualnym dorobku Adorna. Następnie zaprezentuję jego teorię estetyczną z dwóch perspektyw: obiektywnego ujęcia sztuki jako zjawiska społecznego oraz subiektywnej diagnozy patologii w świecie sztuki. Rozważania te po raz kolejny zaprowadzą nas do problemu niespójności postawy teoretycznej i praktyki badawczej myśliciela. Na koniec postaram się dokonać obrony Adorna, proponując inny niż zazwyczaj sposób czytania jego prac. Opowiem się za położeniem większego nacisku na realne oddziaływanie społeczne jego twórczości niż na zawartość merytoryczną jego diagnozy dotyczącej społeczeństwa późnego kapitalizmu.

Adres do korespondencji: arl-future@o2.pl

¹ Rys biograficzny i przegląd inspiracji Adorna zob. Krzemieniowa 1986, a na temat jego miejsca w teorii krytycznej: Malinowski 1997.

APORIE THEODORA ADORNA

Wraz z wydarzeniami, jakie przyniósł narodowy socjalizm, teorię krytyczną zdominowała negatywistyczna perspektywa teoretyczna². Porzucono pozytywny program sformułowany przez ówczesnego dyrektora Instytutu Badań Społecznych Maxa Horkheimera w pracy *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna* (1987a, s. 137–173), gdzie zawarta była wiara w emancypacyjne potencie drzemiące w sferze postępu technicznego środków produkcji. Pierwszą główną pracą, w której dokonał się zwrot, było studium Horkheimera *Społeczna funkcja filozofii* (1987b, s. 244–411). Autor przeprowadził tam krytykę nauki oraz rozwoju cywilizacyjnego opartego na celowo-racjonalnym dążeniu do opanowania przyrody i prowadzącego do prymatu rozumu subiektywnego, cechującego się nastawieniem na indywidualistyczne, atomizujące postawy, brakiem skupienia się na celach ogólnospołecznych i na racjonalności porządku jako całości. W społeczeństwach doszło, zdaniem Horkheimera, do dominacji nastawienia instrumentalnego przeniesionego ze sfery człowiek–natura na sferę człowiek–człowiek. W społeczeństwie opisanym w ten sposób nie ma celów samych sobie — każdy cel jest środkiem do innych celów. Doprowadziło to ostatecznie do wielu negatywnych zjawisk zarówno natury psychologicznej, jak i ogólnospołecznej.

Te tezy stały się fundamentem *Dialektyki oświecenia* — chyba najbardziej znanej książki Adorna i Horkheimera (1994). Zarówno w formie, jak i treści jest ona oskarżeniem świata zachodniego zbudowanego na wierze w postęp i nieograniczone możliwości człowieka. Według zawartej w niej diagnozy, historia jest ciągłym procesem regresu, który zaczął się wraz z pierwszym aktem zawładnięcia naturą (zob. Honneth 1991, s. 38–57). Od tego momentu człowiek coraz bardziej inwazyjnie i bezrozumnie (w sensie celowo-racjonalnie, ale jednocześnie bezrefleksyjnie, bo bez odniesienia do wartości) dokonywał zawładnięcia i ograniczenia zarówno natury zewnętrznej — przyrodniczej, jak i wewnętrznej — libidinalnej. Autorzy tropią źródła tego jednostronnego regresu, badając treści literatury oraz rozwój myśli naukowej. Finalny obraz, jaki zarysowuje się po przeczytaniu *Dialektyki oświecenia*, to społeczeństwo totalnie administrowane, w którym jednostki, tworząc formalnie racjonalny porządek, doprowadzają do powstania „drugiej natury”³, czyli procesów społecznych, które niczym zjawiska przyrodnicze z punktu widzenia pojedynczych osób wy-

² Na temat historii szkoły frankfurckiej i ewolucji jej myśli zob. Honneth 2005, s. 295–309 oraz hasła w *Encyklopedii socjologii: Szkoła frankfurcka* (Kaniowski 2002a), *Teoria krytyczna* (Kaniowski 2002b), *Socjologia krytyczna* (Mucha 2002).

³ Autorzy *Dialektyki oświecenia* wpisują się w cały szereg prac dotyczących alienacji i reifikacji. Zob. np. György Lukacs *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce* (1988), Karol Marks *Praca wyobcowana*; z nowszych opracowań należy wyróżnić: Axela Honnetha *Reification: A New Look...* (2008), a w Polsce pracę Adama Schaffa *Alienacja jako zjawisko społeczne* (1999).

dają się niemożliwe do kontroli. W takiej sytuacji jednostki zamieniają się w konformistyczną masę⁴, podatną na manipulacyjne praktyki, dokonywane przez charyzmatycznych przywódców i przemysł kulturowy — czynniki kreujące prymat wyższości wspólnoty nad indywiduum. Wyładowywanie tłumionych popędów i frustracji w społeczeństwie totalnie administrowanym zmierza ku zniszczeniu tego, co różni się od powszechnie akceptowanej tożsamości zbiorowej. Powstaje społeczeństwo złożone z jednowymiarowych jednostek, które nie mają szans na emancypację i opór wobec wszechobecnej dominacji. Adorno do końca swej twórczości przedstawiał taką diagnozę społeczeństwa, odnosząc ją zarówno do faszyzmu, jak i do kapitalizmu.

Powyższe założenia kontrastują z założeniami epistemologiczno-metodologicznymi, jakie formułował Adorno w sporach z pozytywizmem (1984) oraz w książce *Dialektyka negatywna* (1986), gdzie krytykuje dotychczasowy dorobek filozofii. Do ujęć systemowych zalicza głównie Hegla. System Hegłowski jest niewrażliwy na to, co „nietożsame”. Swą totalnością narzuca się niemożliwej do pojęciowego uchwycenia, rozproszonej i zróżnicowanej rzeczywistości społecznej. Adorno porównuje utożsamianie tego, co „nietożsame”, do czynności „zjadania”. Na zewnątrz systemu nic nie może pozostać. Wszystko zostaje wchłonięte przez wszechwładne ogólne pojęcia (Adorno 1986, s. 34–37). Drugą skrajnością jest, według Adorna (1986, s. 72–77), postawa reprezentowana przez egzystencjalizm — skrajnie subiektywistyczna i relatywistyczna, polegająca na odrzuceniu jakiegokolwiek próby obiektywizowania.

Filozofia, według programu epistemologicznego *Dialektyki negatywnej*, powinna być przede wszystkim krytyczna wobec samej siebie, co może osiągnąć przez odrzucenie ambicji syntezy i skierowanie się ku dialektyce negacji. Badacz powinien dążyć do postaw dwóch typów. Po pierwsze, względem obiektu poznawanego, jakim ma być jednostka, powinien być uwrażliwiony na „nieidentyczność” — na jakościowe różnice. Świat społeczny w ten sposób ma być odkrywany w swej wielowymiarowości. Nie oznacza to, że mamy popaść w nominalizm czy też solipsyzm, lecz że mamy badać wzajemny stosunek tego, co ogólne i co szczegółowe, ale bez uprzedniego założenia, że rzeczywistość odbija się w naszych ideach. Po drugie, względem siebie samego, jako podmiotu poznającego, badacz powinien przyjąć postawę „zdecentralizowanej subiektywności”, którą cechuje uświadomienie sobie swego przednaukowego uwarunkowania zdobywanej wiedzy — co prowadzi do rezygnacji z obiektywizmu — oraz zaufanie do indywidualnego, subiektywnego doświadczenia jako odpowiedniego narzędzia odkrywania „nieidentyczności” (zob. Honneth 2009, s. 80–83).

⁴ Pogląd ten mieści się w szerokim nurcie krytyki konformizmu i „masowości” społeczeństw przemysłowych, która dokonywała się w latach powojennych; zob. Marcuse 1991; Galbraith 1973; Sennett 2009; Riesman 1971.

Porównując pesymistyczną diagnozę rzeczywistości i dyrektywy metodologiczne Adorna, nie można nie zauważyć niespójności między proponowanymi standardami a praktyką badawczą. Z jednej strony mamy założenie o wielowymiarowości życia społecznego i konieczności jej odkrywania, z drugiej natomiast jednowymiarową koncepcję społeczeństwa⁵. Z jednej strony mamy krytykę narzucania homogenizujących i upraszczających rzeczywistość systemów, z drugiej — narzucanie homogenizującego społeczeństwo pojęcia urzeczowienia. Adorno tym samym wpisuje się w tradycję myśli lewicowej reifikującej rzeczywistość społeczną. Tak jak mechanicystyczny marksizm, w szczególności spod znaku II Międzynarodówki, dokonywał uprzedmiotowienia praktyki społecznej przez zakotwiczoną w przyszłości optymistyczną wizję historii, w której społeczeństwo komunistyczne miało być nieuniknionym faktem, tak Adorno dokonuje podobnego uprzedmiotowienia przez pesymistyczną wizję historii zakotwiczoną w przeszłości, w której od czasu pierwszego aktu przemocy popełnionego na przyrodzie dokonuje się jednostronny akt upadku cywilizacji.

Adorno mógłby uniknąć tych problemów teoretycznych, gdyby poddał refleksji swe przednaukowe uprzedzenia, czyli dwa momenty wartościujące: negatywne ocenianie racjonalności jako takiej oraz nieufność wobec syntez. Wymagałoby to dokonania syntezy przez skonfrontowanie tezy, jaką znajdujemy w diagnozie społeczeństwa totalnie administrowanego, z antytezą, jaką jest założenie o wielowymiarowości rzeczywistości. Trzeba by więc trzymać się postaw przedstawionych w *Dialektyce negatywnej*, czyli ustawicznego decentralizowania siebie jako podmiotu poznania oraz jakościowego podejścia do rzeczywistości.

Teoria estetyki Adorna również jest dotknięta opisanym napięciem. Postaram się dokonać oddzielenia socjologicznej teorii sztuki, którą należy uznać za najważniejszy wkład Adorna do socjologii, niezależny od jego błędnych i dzisiaj już częściowo nieaktualnych rozważań wartościujących, od jego normatywnej teorii sztuki.

TEORIA SZTUKI THEODORA ADORNA — UJĘCIE SOCJOLOGICZNE

Teoria estetyczna Adorna to wielkie wyzwanie dla czytającego. Dużą barierę stanowi sama forma książki, napisanej bez tradycyjnego podziału na rozdziały i podrozdziały. Język w niej momentami ma więcej do przekazania w swej formie niż w treści. Wydaje się, że Adorno nie do końca chce tego, aby go dosłownie rozumiano⁶. Teoria estetyczna przypomina, podkreślane przezeń, cechy otwartego dzieła sztuki, którego „prawdy” nigdy nie da się ostatecznie

⁵ Krytykę uproszczonej wizji społeczeństwa zob. Krajewski 2005, s. 26–30; Rancièrè 2007, s. 50–53.

⁶ Do takich wniosków dochodzi Karol Sauerland (1990, s. 5) we wstępie do zbioru esejów Adorna.

ustalić, które zawsze gotowe jest na nowe interpretacje, znaczenia, zastosowania. Mając to na uwadze, poniższej rekonstrukcji, dokonanej metodą analizy hermeneutycznej, nadam charakter neoklasycyzy⁷. Teorię estetyczną poddam próbie twórczej interpretacji, która zarówno w formie, jak i w treści nie do końca mogłaby się spotkać z przyzwoleniem Adorna. Będzie to analiza tych elementów jego dorobku, które można uznać za obiektywny opis procesów w świecie sztuki, oddzielony, o ile to możliwe, od momentu wartościującego.

1. W ujęciu statycznym teorii estetycznej Adorna można wydzielić cztery obszary: jednostka jako artysta-wytwórca, jednostka jako konsument-odbiorca, społeczeństwo oraz sztuka w sensie ogólnym⁸. Nie są to obszary definiowane precyzyjnie. Pewną możliwość opisu daje wspólna cecha tych wszystkich elementów, jaką jest posiadanie zarówno tego, co ogólne, formalne, duchowe jak i tego, co szczegółowe, treściowe, zmysłowe. Jednostkę jako odbiorcę tworzą wartości przekazywane podczas socjalizacji oraz to, co niepowtarzalne i indywidualne, mające swe źródło w popędach. Społeczeństwo z jednej strony składa się z ducha, to znaczy obiektywnych wartości i procesów strukturalnych dziejących się ponad głowami indywidualów, z drugiej strony — z jednostek i procesów, które nie do końca są tożsame z duchem. Podobną interpretację możemy zastosować do obszaru sztuki, w którym mamy do czynienia zarówno z ogólnymi procedurami technicznymi tworzenia dzieł sztuki, z formalnymi podziałami na gatunki, procesami zmiany i funkcjonowania sztuki w społeczeństwie, jak i z niepowtarzalnymi, oryginalnymi dziełami sztuki oraz artystami je tworzącymi.

2. W ujęciu dynamicznym każdy z powyższych obszarów jest „zapośredniczony” przez wszystkie pozostałe, będąc dla nich swoistym „wehikułem” (Adorno 1994, s. 303, 308, 320, 346–349). Treści przenoszone przez poszczególne sfery nie są odzwierciedlane dosłownie, lecz są zniekształcane przez zapośredniczenie. Jednostka, przenosząc społeczne wartości oraz akceptując je, jednocześnie je zmienia i deformuje na swój sposób. Dzieło sztuki jest zawsze zapośredniczone przez ogólne zasady i wartości wywodzące się ze świata sztuki, nie będąc jednak ich prostym odbiciem. Zjawiska dotyczące relacji tych czterech obszarów są w ten sposób ujęte jako niekończący się proces dialektyki szczegółu i ogółu. Zawsze na to, co indywidualne, treściowe i zmysłowe, są narzucane ujednocające elementy ogólne, formalne i duchowe, które nie mogą uchwycić rozproszoneści i różnorodności tych pierwszych. Szczegół wymykając się ogółowi zawsze zwrotnie zmienia ogół. Tę zależność Adorno ukazuje na przykładzie relacji sztuki i sztuk.

Sztuka jako taka nie jest definiowalna, w odróżnieniu od sztuk, które są określane poprzez gatunki i style artystyczne. Sztuka jest abstrakcyjna, ogólna

⁷ Termin neoklasycyzm zapożyczam od Stanisława Kozyra-Kowalskiego i opieram się na jego podstawowych założeniach.

⁸ Podział na sztukę i sztuki zaproponował właśnie Adorno (1990, s. 30–47).

i formalna, natomiast sztuki są empiryczne, konkretne i treściowe (Adorno 1990, s. 42–43). Jednak oba te elementy potrzebują siebie wzajemnie — sztuka może istnieć tylko poprzez dzieła sztuki, z kolei dzieła sztuki nie miałyby swego statusu bez ogólnego pojęcia sztuki. Pojęcie sztuki jest w ten sposób niezbędne, musi istnieć, ale jest niedefiniowalne (Adorno 1994, s. 330–331, 342).

3. W ujęciu metodologicznym podstawowym polem badawczym jest dla Adorna pojedyncze dzieło sztuki, w którym obiektywizują się relacje między czterema wcześniej opisywanymi obszarami (Adorno 1990, s. 27–28). Dzieło sztuki tak rozpatrywane stanowi swoiste medium, które pośredniczy między jednostką, społeczeństwem a sztuką. Medium to zapośrednicza komunikację w innym języku niż język dyskursywny. Jego specyfikę tworzy ambiwalentna forma dzieła sztuki, w którym zderza się element ekspresywny (mimetyczny) z konstruktywnym (duchowym) (Adorno 1990, s. 446) oraz to, co jest pięknem samym w sobie i przynależy *stricte* do estetyki, z tym, co jest śladem życia zbiorowego. Poprzez tę różnorodność wpływów, jakie mieszają się w dziele sztuki, tworzy się jego hermeneutyczna forma. Forma ta sprawia, że dzieła sztuki są nieuchwytnie w swej treści. Każda próba definiowania i interpretacji nie jest w stanie objąć całości tego, co jest zawarte w wytworach artystycznych, ponieważ „prawdą jest to, co jest w nich pozorem” (Adorno 1994, s. 193). Czy to oznacza, że powinniśmy zrezygnować z próby interpretacji czy wartościowania produktów świata artystycznego? Adorno w tym miejscu ukazuje całą specyfikę swej myśli odpowiadając, że dla sztuki niezbędny jest konflikt i krytyczny odbiór jako proces bez możliwości pozytywnego zakończenia (Adorno 1994, s. 300, 342).

Dzieło sztuki powinniśmy poznawać przez zaangażowanie zarówno naszych libidalnych potencji, jak i konkretnej wiedzy. Poznanie schematyczne, konkretyzujące, podobne w formie do badań empirycznej rzeczywistości, prowadzi do stłumienia momentu spontaniczności w odbiorze i przyjemności z tego płynących: „faktycznie dzieła sztuki dostarczają tym mniej satysfakcji, im więcej człowiek o nich wie” (Adorno 1994, s. 25). Postawa bezpośredniego odbioru natomiast prowadzi do kompulsywnych behawioralnych reakcji, które zatracają moment duchowy (Adorno 1994, s. 25–26, 300). Osoba odbierająca, przez połączenie obu skrajnych możliwości (Adorno 1994, s. 29, 107), powinna „zniknąć w dziele”. Jest to chwila wstrząsu, kiedy zapominamy o sobie, skupiając się tylko i wyłącznie na obiorze (Adorno 1994, s. 444–446).

Wszelkich interpretacji i krytyki powinniśmy, według Adorna, dokonywać „od dołu do góry” — to znaczy, że nie powinniśmy zaczynać od ogólnych pojęć i do nich dostosowywać indywidualnego obiektu. Analiza powinna się zaczynać od najbardziej szczegółowych elementów i polegać na próbie uchwycenia, jak razem tworzą one niesprowadzalną do nich jakościowo całość (Adorno 1994, s. 256). Również w ten sam sposób artysta powinien konstruować dzieła (Adorno 1994, s. 198). Najlepsze dzieła to takie, które mają formę otwartą,

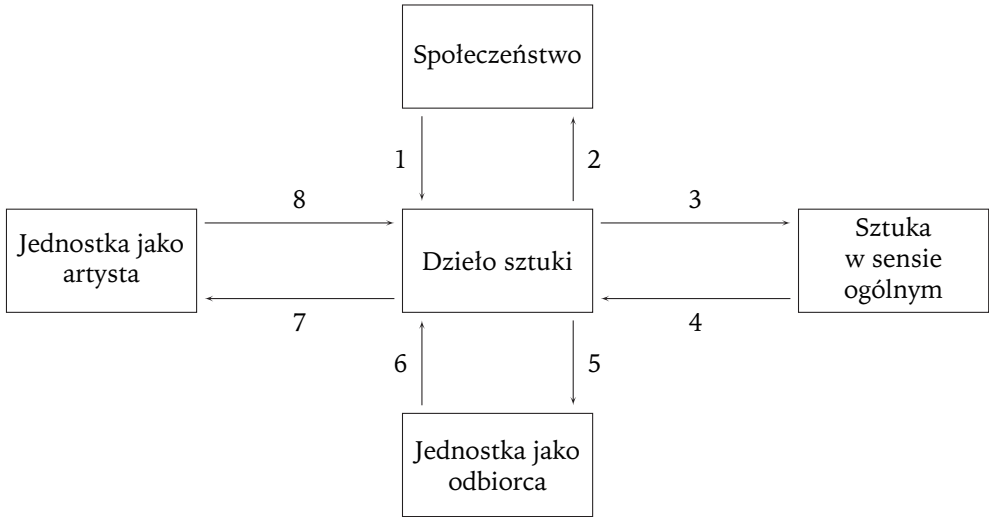
to znacząco są spójne, ale jednocześnie pozwalają na „tendencje odśrodkowe”, czyli pewną swobodę tego, co szczegółowe. W rozważaniach tych można dostrzec postulaty epistemologiczne z *Dialektyki negatywnej*, czyli podkreślenie konieczności badania rozproszonej różnorodności.

4. W ujęciu teoretycznym Adorno sprzeciwia się innym teoriom, które błędnie ujmują istotę sztuki. W Heglowskiej estetyce obiektywnej występuje prymat ducha nad zmysłowością (Adorno 1994, s. 164–168). W sztuce ucieleśniony jest duch absolutny, który w prosty sposób znajduje odbicie w twórcach dzieł sztuki. Hegel odrzuca tym samym moment mimetyczny, który według Adorna (1994, s. 273) jest treścią sztuki. Sztuka jest uprzedmiotawiana poprzez abstrakcyjne pojęcia. Kant natomiast w swej estetyce subiektywnej podkreśla znaczenie zmysłowego odbioru sztuki. Piękno — według niego — jest nieuchwytnie, ponieważ nie da się zdefiniować czegoś, co jest w tak różnorodny i bezpośredni sposób odczuwane. Dlatego też o tym, co piękne, decyduje wola większości (Adorno 1994, s. 298–303). Obydwaj dokonują reifikacji sztuki. Kant, wychodząc od subiektywnego, zmysłowego doświadczenia piękna, urzeczawia sztukę, stosując empiryczny kwantyfikator, jakim jest powszechność podobania się, i tym samym porzucając możliwość istnienia elementu obiektywnego w dziele sztuki, niezależnego od sądów wartościujących. Hegel, wychodząc od obiektywnego pojęcia ducha, reifikuje sztukę — dokonuje analizy samego tworzywa, pomija ludzkie, subiektywne, mimetyczne doświadczenie. Adorno dowodzi, że teorie te są jednostronne. Prawda leży w dialektycznym połączeniu zarówno momentu duchowego — intelektualnego, jak i momentu zmysłowego — ekspresywnego.

Te rozważania Adorna trzeba uznać za jego największy wkład w dorobek socjologii. Mogą one stać się przydatnym narzędziem do badania sztuki jako zjawiska społecznego. Oczywiście tak zarysowana teoria socjologiczna wymagałaby rozwinięcia. Taka interpretacja teoretycznych wątków socjologicznych, w filozoficznej pracy, jaką jest *Teoria estetyczna*, nie jest w pełni tożsama z praktyką badawczą Adorna. Jego zastosowania narzędzi socjologicznych do analizy konkretnych dzieł sztuki są zazwyczaj zaburzone przez sądy wartościujące na temat społeczeństwa. Jednak oddzielenie owych subiektywnych rozważań wartościujących od obiektywnych treści socjologicznych może być użyteczne dla badaczy społecznych⁹. Owe treści socjologiczne próbują ująć w formie schematu.

⁹ Zdaję sobie sprawę, że takie rozdzielanie nie jest do końca możliwe. Wartościowanie nie da się całkowicie oddzielić od badań. Jednak trzeba podkreślić, że wpływ wartościowania na jakość badań może być większy lub mniejszy. Postawy skrajne to przekonanie o obiektywizmie badacza oraz kompletne podporządkowanie rozważań socjologicznych jego wartościom politycznym. Można też wyróżnić postawy pośrednie. Przedstawiona tu analiza dzieła Adorna jest próbą zarysowania istoty jego rozważań socjologicznych tak, aby stały się one narzędziem badawczym możliwym do zastosowania nawet przez jego przeciwników politycznych.

Dzieło sztuki jako medium



1 — a) zasób wartości społecznych zarówno o potencjale krytycznym, jak i afirmatywnym, b) punkt odniesienia dla artysty stanowiący źródło inspiracji, c) odbiór — interpretacja jako krytyka, afirmacja lub odrzucenie dzieła sztuki z publicznego dyskursu;

2 — a) krytyka porządku, b) afirmacja porządku, c) odrzucenie porządku społeczne jako nieważnego dla świata sztuki;

3 — a) krytyka porządku świata sztuki, b) afirmacja porządku świata sztuki, c) odrzucenie porządku sztuki jako całości (negacja);

4 — a) zasób rozumiany jako procedury tworzenia, definicje, co jest piękne, podziały na gatunki, style itp., b) punkt odniesienia dla artysty stanowiący źródło inspiracji, c) odbiór w środowisku artystycznym — interpretacja jako krytyka, afirmacja lub odrzucenie dzieła sztuki;

5 — a) społeczne wartości jako punkt odniesienia dla odbioru, b) estetyczno-artystyczne wartości jako punkt odniesienia dla odbioru, c) już dokonany odbiór społeczny lub artystyczny;

6 — a) odbiór mimetyczny (spontaniczne własne odczucia), b) odbiór duchowy oparty na wartościach społecznych i estetycznych, c) krytyka, afirmacja, odrzucenie oparte na wartościach społecznych lub estetycznych oraz mimetycznym wrażeniu;

7 — a) społeczna krytyka (uznanie niskiej wartości dzieła sztuki), afirmacja (akceptacja), odrzucenie (nieuznanie przedmiotu za dzieło sztuki) w odniesieniu do wartości społecznych i interesów, b) wewnątrzartystyczna krytyka (niska wartość), afirmacja (akceptacja) bądź odrzucenie (nieuznanie za dzieło sztuki);

8 — a) indywidualne niepowtarzalne cechy, b) wartości społeczne i artystyczne, c) popędy, *mimesis*, sublimowane w dzieło sztuki, d) wszystkie powyższe cechy prowadzące do krytyki, afirmacji, odrzucenia porządku artystycznego lub społecznego lub obu.

Przedstawiony schemat ukazuje dzieło sztuki jako:

— medium realnych wzajemnych stosunków społecznych między artystami a odbiorcami, artystami a szerszym społeczeństwem, artystami a światem sztuki, światem sztuki a społeczeństwem, światem sztuki a odbiorcami, odbiorcami a społeczeństwem (wymiar intersubiektywny);

— stosunek artysty i odbiorcy do siebie samego (wymiar intrasubiektywny).

Można, jak sądzę, zinterpretować tak ułokowane dzieło sztuki jako przekaznik i spoiwo wszystkich pozostałych elementów. Dzieło sztuki stanowi niezbędny pomost między jednostką a społeczeństwem — ułatwia komunikację między tymi dwoma obszarami. Jednostka, tworząc i odbierając dzieło sztuki, odnosi się zarówno do tego, co społeczne (duch), jak i do tego, co indywidualne (zmysłowe doświadczenie). To, co społeczne, przejawia się w intersubiektywnie podzielanych normach i wartościach społecznych, które nie są wyeksponowane *explicite*. Dopiero twórczy, indywidualny odbiór uruchamiający wyobraźnię, wiedzę i libidalne popędy pozwala na uchwycenie historycznej i społecznej treści dzieła sztuki. Taki proces odkrywania ciągle wymykającego się znaczenia w dziele sztuki łączy wymiar jednostkowy ze społecznym.

EMANCYPACYJNY POTENCJAŁ SZTUKI A JEJ KONDYCJA W SPOŁECZEŃSTWACH PÓŹNEGO KAPITALIZMU

1. Theodor Adorno istotę sztuki przeciwstawia racjonalności celowej. Sztukę cechuje to, że jest tworzona i odbierana jako cel sam w sobie, jest „celowa bez celu” (Adorno 1994, s. 254, 278), w odróżnieniu od rozumu instrumentalnego, dla którego każdy cel jest środkiem do innego celu. Za sprawą swej ambiwalentnej formy logika dzieł sztuki kieruje się ku krytyce tradycyjnie pojmowanej racjonalności (Adorno 1994, s. 101). Sztuka, czerpiąc treści i inspiracje z empirycznego świata, tworzy zupełnie nową jakość względem tego świata i przez swe zwrotne oddziaływanie podważa jego racjonalność. Tym samym sztuka ma potencjał emancypacyjny¹⁰, który manifestuje się trojako.

Po pierwsze, potencjał emancypacyjny sztuki przejawia się poprzez zarzut niesprawiedliwości, jaki stawia ona względem „irracjonalności racjonalnego porządku”. „Odczarowuje odczarowany świat” (Adorno 1994, s. 108, 142–143, 154, 156), ukazując złe strony totalnej administracji, której jedyną logiką jest dążenie do dominacji nad naturą. Dokonuje tego oskarżenia wobec *status quo* za pomocą swej formy, a nie propagowanych treści (Adorno 1994, s. 418–421). Adorno podkreśla, że każdej rewolucji społecznej towarzyszyły rewolucje w formach dzieł sztuki. Poprzez formę sztuk przemawia ich treść. Adorno jest raczej sceptyczny co do angażowania się świata artystycznego w otwarte i intencjonalne propagowanie idei politycznych. Jest bowiem tak, że to sama obiektywna prawda dzieł sztuki ujawnia się w chwilach zmian społecznych. Treść, jaką dzieła sztuki ukazują, pojawia się chwilowo jako „eksplozja ich przejawiania się” (Adorno 1994, s. 156; por. Krzemieniowa 1991, s. 27–35). Taki oświecający i emancypujący „rozbłysk”, który Adorno porównuje do fajerwerku, jest efemerycznym i ulotnym zjawiskiem, poprzez które przejawia się to, co wieczne

¹⁰ Ten wątek był powszechny w myśli przedstawicieli szkoły frankfurckiej; zob. Marcuse 1990, s. 177–198; por. Kandulski 2008, s. 211–225.

i obiektywne — prawda o społeczeństwie (Dziamski 1991, s. 119). Tak określony akt ujawniania się emancypacyjnych treści w sztuce, jest z jednej strony nie dającym się sterować przez system dominacji spontanicznym aktem objawienia, z drugiej strony kruchą i ulotną konstrukcją, narażoną na zapomnienie lub zanik.

Racjonalność celowa jest podważana w dziełach sztuki również poprzez mimetyczność, która jest cechą nieodłączną człowieczeństwa:

„Człowieczeństwo jest sprzężone z naśladowaniem: człowiek staje się człowiekiem dopiero imitując innych ludzi. W takim zachowaniu, praformie miłości, kapłani autentyzmu węszą ślady owej utopii, która zdoła zatrząść gmachem panowania” (Adorno 1999, s. 182; por. Honneth 2005b).

Mimetyzm jest „beźjęzykowym językiem” sztuki, zupełnie innym od języka dyskursywnego (Adorno 1994, s. 206). „W irracjonalności momentu wyrazowego [mimetycznego — przyp. A.M.] sztuka upatruje cel wszelkiej racjonalności estetycznej”. Adorno ukazuje, że element zmysłowy często w refleksji na temat sztuki staje się tematem tabu: „tuż za tabu mimetycznym stoi tabu sensualne: nic nie powinno być wilgotne, sztuka staje się higieniczna” (Adorno 1994, s. 213). Jest to złe zjawisko, ponieważ zarówno konstrukcja dzieła (spójne połączenie elementów w całość), jak i mimetyczność stanowią o sile krytyki oraz potencjale pozytywnej zmiany świata.

Po drugie, potencjał emancypacyjny sztuki przejawia się poprzez obronę tego, co w społeczeństwie jest marginalizowane (Adorno 1994, s. 172). Myślę, że postulat ten ma na celu moc uwidzialniania niewidocznych i pomijanych problemów oraz grup społecznych. Przemysł kulturowy ma tendencję do homogenizacji rzeczywistości, a przez to do aktów przemocy nad tym, co „nietożsame”, różne, inne. W tym miejscu pojawia się cały zestaw problemów, jakie podejmuje sztuka publiczna oraz sztuka krytyczna¹¹.

Po trzecie, potencjał emancypacyjny sztuki tkwi w kreowaniu utopijnych obrazów rzeczywistości (Adorno 1994, s. 152, 242, 248, 446). Sztuka dzięki swojej wieloznaczności oraz heterogeniczności ma tendencję do pobudzania wyobraźni. Cechuje ją potencjalność, która czeka na aktualizację. Taką potencjalność aktualizacji mają wszystkie dzieła sztuki, włącznie z tymi zapomnianymi bądź odrzucanymi. Jest to swoista „utopistyka” zawarta w dziełach sztuki, czyli to, co Immanuel Wallerstein (2008) nazywał tworzeniem nowych alternatywnych scenariuszy względem tego, co jest. Sztuka w ten sposób ukazuje to, „co jest możliwe”. Takie oddziaływanie dzieł sztuki ma właściwości transcendentujące *status quo* w kierunku świata wolnego od racjonalnego panowania.

¹¹ Wiele wątków zgodnych z dyrektywami sztuki jako siły wyzwolicielskiej można znaleźć między innymi w wywiadzie Pawła Althamera (zob. Żmijewski 2008). Dodatkowym problemem do rozważenia w tym wypadku jest wykorzystywanie przez system pozytywnego wartościowania „różnicy” dla własnych celów.

2. Adorno, ukazując conceptualnie emancypacyjny charakter sztuki, dokończył empirycznej weryfikacji tej tezy, która doprowadziła go do pesymistycznych wniosków, dotyczących możliwości przełamania dominacji wszechogarniającego systemu. Sztuka nie wypełnia swego zadania z trzech powodów: procesu utowarowienia, któremu podlega, wpływu przemysłu kulturowego na bierne masy oraz negatywnych zjawisk wewnątrz świata artystycznego.

Wraz z ekspansją przemysłu wcześniej względnie autonomiczna sztuka zostaje poddana kolonizacji (Adorno 1994, s. 374). Dzieła sztuki podlegają mechanizmom gospodarki wolnorynkowej. Jej logika „celowości bez celowości” ulega deformacji. Konsument sztuki już nie „znikają w dziełach”, lecz odczuwają „zys satysfakcji” (Adorno 1994, s. 30): „konsument naprawdę wielbi pieniądź, który zapłacił za bilet na koncert Toscaniniego”. Sztuka staje się rozrywką, która ma schlebiać przeciętnym gustom. Adorno opisuje fetyszym towarowy na przykładzie muzyki. Utwory klasyczne są bezczeszczone przez prezentowanie ich obok popowych bestsellerów. O tym, co jest wartościowe lub nie, decydują wskaźniki oglądalności, słuchalności. Wszystko to doprowadza do upadku prawdziwej sztuki.

W społeczeństwie masowym występuje jednostronny wpływ przemysłu kulturowego. Masy mają zbyt niski poziom kompetencji, aby odpowiednio rozumieć jakość poszczególnych wytworów świata artystycznego. Jednostki rezygnują ze swego indywidualizmu na rzecz wspólnoty. Dokonuje się regres osobowości. Ludzie masowi „nie są dziecięcymi, jak mógłby spodziewać się ktoś, kto nowy typ słuchania kojarzy z wkroczeniem do życia muzycznego warstw niegdyś obcych muzyce. Są natomiast dziecinni: ich prymitywizm nie jest prymitywizmem człowieka jeszcze nie rozwiniętego, ale ograniczonego presją zapór” (Adorno 1990, s. 101–130). Jest to elitarystyczna wizja sztuki z zachowaniem sztywnego podziału na sztukę niską i wysoką oraz założeniem braku jakichkolwiek potencji oporu wśród mas. Adorno obierając taką pozycję wpisuje się w lewicową obronę elitarniej sztuki wraz z konserwatystami (Jenks 1999, s. 13–20; Krajewski 2005, s. 15–30).

Adorno dostrzega również negatywne procesy w samym świecie sztuki, w którym mamy do czynienia z dwiema postawami: reakcjonizmem (Adorno 1994, s. 426–428, 434–437, 449–450) i nominalizmem (Adorno 1994, s. 199–200). Reakcjonizm prowadzi do praktyki „utożsamiania”, którą Adorno odnosił do krytyki Hegła. Zostają wprowadzane sztywne kanony określające, co można nazwać dziełem sztuki. Standardy te ograniczają zarówno działania artystyczne, jak i odbiór sztuki. Adorno w tym miejscu staje po stronie transgresji przełamującej sztywne i sztucznie kreowane granice. Nominalizm natomiast prowadzi do zatarcia wszelkich barier i skrajnej subiektywizacji procesu powstawania dzieła. Dochodzi do tego, że „całkowita negacja stylu wydaje się przechodzić w styl” (Adorno 1994, s. 376), co umożliwi nam „odkrycie konformistycznych cech nonkonformizmu” (Adorno 1994, s. 376, 186–188). Początkowy radykalizm prowadzi do powstania schematycznych i paradoksalnie

podobnych dzieł. Sztuka, która w swej definicji jest niedefiniowalna, staje się definiowalna (popadając w zrutyinizowany radykalizm) w wersji nominalistycznej, przez co podważa samą siebie (Adorno 1990, 38–47). Zdaniem Adorna, artyści nie powinni popadać w skrajność sztywnego trzymania się schematów lub totalnej krytyki. Najlepszą metodą, według niego, jest twórcze przełamywanie już tradycyjnych form.

Diagnoza, jakiej dokonał Adorno, po raz kolejny odsyła do przedstawianych już aporii. Adorno staje po stronie elitarystycznego ujęcia kultury, obok takich konserwatystów jak José Ortega y Gasset (2002). Tak jak konserwatyści w elitarnej sztuce upatrywali możliwości powrotu do utraconego porządku, tak Adorno dostrzegł w niej możliwość postępu społecznego. Pomiął w ten sposób wiele pozytywnych zjawisk związanych z demokratyzacją sztuki i potencjałem emancypacyjnym krytykowanej przezeń racjonalności, działającej na własną niekorzyść, ponieważ upowszechnienie kontaktu ze sztuką, które dokonało się dzięki postępowi technicznemu, umożliwia uruchomienie procesów wyzwalających związanych z popularyzacją sposobów aktywności nie opartej na logice rozumu subiektywnego. Do takich wniosków Adorno mógłby dojść, gdyby dokonał uzgodnienia tezy o pozytywnej funkcji sztuki z przekonaniem o wszechwładnych procesach racjonalizacyjnych.

PRAKTYKA PROWOKACYJNEGO UWRAŻLIWIANIA

Niespójności między normatywnymi dyrektywami badawczymi a diagnozą kondycji społeczeństwa kapitalistycznego oraz między wiarą w wyzwolenczą moc sztuki a jej krytyczną oceną z teoretycznego punktu widzenia wydają się nierozwiązanym napięciem w dorobku Adorna. Gdy jednak na ten problem spojrzymy biorąc pod uwagę wpływ krytyki Adorna na życie społeczne, możemy odnaleźć pewną logikę w jego postępowaniu. Proponuję zatem przyjąć perspektywę praktyki społecznej w zakresie krytyki społeczeństwa przemysłowego. Dzieła Adorna wywołały ogromne zainteresowanie za życia autora, są również popularne w czasach nam współczesnych. Takie kategorie, jak przemysł kulturowy, nietożsamość, dialektyka negatywna, stały się stałym elementem dyskursu wielu debat, zarówno w świecie naukowym, jak i artystycznym. W czasie rewolucji studenckich pod koniec lat sześćdziesiątych *Dialektyka oświecenia* w kręgach kontestującej młodzieży była jedną z najpopularniejszych książek. Obecnie prace Adorna nadal często są cytowane, chociaż pewne treści stały się już nieaktualne.

Proponuję, by krytyczne prace Adorna określać — za Axelem Honnethem (2007, s. 57–58) — jako „demaskatorską krytykę społeczeństwa” (*disclosing critique of society*), którą cechuje nastawienie na zmianę wartości społecznych oraz specyficzny język, odchodzący od standardowego racjonalnego dyskursu naukowego w stronę metafor, aforyzmów — emocjonalnej ekspresji językowej. Jest to dyskurs o charakterze retorycznym. Taka postawa ma na celu przeła-

manie obowiązujących horyzontów wartościowania i percepcji przez otwarcie nowej przestrzeni znaczeń, co wiedzie ku innemu sposobowi oglądu rzeczywistości. W ten sposób zostają uwidzialnione te zjawiska, które do tej pory były pomijane w głównym nurcie debaty publicznej. Demaskatorska krytyka społeczna różni się od sztuki (która również może kreować nowe znaczenia) koniecznością odnoszenia się do teoretycznych założeń dotyczących mechanizmów reprodukcji społecznej¹².

Taką formę krytyki odnajdujemy, według Honnetha (2007, s. 59–61), w *Dialektyce oświecenia*, gdzie mamy do czynienia z trzema zabiegami retorycznymi, mającymi na celu nie naukowe wyjaśnianie upadku cywilizacji zachodniej, lecz raczej sprowokowanie nowego sposobu patrzenia na rzeczywistość. Po pierwsze, występują w niej „narracyjne ilustracje”, do których możemy zaliczyć mit o Odyseuszu jako ilustrację społecznych mechanizmów dyscyplinujących. Historia ta ma na celu zmianę naszego punktu widzenia na codzienne praktyki, bezrefleksyjnie akceptowane, ale mające elementy władzy dyscyplinującej. Po drugie, Adorno i Horkheimer otwierają nowe horyzonty znaczeń przez zestawienie dwóch wyrazów w nowym świetle ukazujące dotychczasowe, konwencjonalne pojmowanie sfer przez nie konotowanych, jak na przykład sformułowanie „przemysł kulturowy”, które opisuje proces opanowywania przez sferę ekonomiczną dotychczas autonomicznych obszarów kulturowych. Trzecim zabiegiem retorycznym jest „estetyczne narzędzie przesady”, jakim jest na przykład opis pracy, podczas której reakcje ludzkie są porównywane do instynktownych impulsów zwierzęcych. Ma to ukazać w krzywym zwierciadle system ograniczeń realizacji dobrego życia.

Sądzę, że te trzy powyższe techniki dobrze ilustrują praktykę społeczną dwóch rodzajów. Pierwszy to aktywizowanie przez prowokacyjną przesadę. Po pierwsze, gdy się nie zgadzamy z jednostronną wizją społeczeństwa Adorna, możemy podważyć jednostronność jego tez, przez badanie społeczne ukazujące wielowymiarowość praktyk społecznych. Po drugie, gdy się z nim zgadzamy, lektura jego prac może zmotywować do walki z wszechogarniającymi mechanizmami opresji i tym samym ukazywać obszary społecznego oporu. W pierwszym przypadku prowokacja powiodła się, uaktywniła bowiem środowiska badaczy społecznych, którzy podjęli twórczą krytykę jego prac oraz ukazali zjawiska reifikacji w bardziej szczegółowy sposób. W drugim przypadku prowokacja również się powiodła, stymulując recepcję dorobku Adorna przez ruchy społeczne.

Tak określona praktyka mogłaby sugerować, że teoria Adorna nie różni się od wszystkich innych teorii opierających się na niedorzecznych tezach i tym sa-

¹² Honneth nie rozwija, czego miałyby dotyczyć założenia odnoszące się do reprodukcji społecznej. Sądzę jednak, że chodzi mu o krytykę, która musi być wspierana teorią dotyczącą funkcjonowania społeczeństwa (założenia ontologiczne i epistemologiczne). Krytyka powinna odnosić się do założeń socjologicznych, czego nie musi robić sztuka.

mym uaktywniających falsyfikacyjne reakcje społeczne. Jednak przeciętna nie-realistyczna i jawnie fałszywa koncepcja społeczna nie byłaby w stanie uzyskać takiego zasięgu oddziaływania jak prace Adorna, ponieważ zostałyby jednoznacznie odrzucone w dyskursie publicznym lub byłyby niezauważona. Sądzę, że przyczyną sukcesu tych prac jest ich ambiwalentna forma oraz treść wpisująca się w troski społeczne bieżących czasów.

Dwuznaczność w formie, po pierwsze, przejawia się w tym, że tezy Adorna są częściowo prawdziwe i częściowo fałszywe w sensie poznawczym. Nie możemy odrzucić całkowicie przedstawianych przez tego niemieckiego filozofa tez dotyczących negatywnych zjawisk społecznych, na przykład utowarowienia sztuki. Możemy co najwyżej zakwestionować przesadzone twierdzenie o stopniu i sile oddziaływania tych procesów na społeczeństwo. Po drugie, jego wartościowanie jest częściowo słuszne i częściowo niesłuszne w sensie praktycznym. Nie można się nie zgodzić z doniosłością wartości propagowanych przez Adorna, takich jak krytyka reifikacji, obrona spontaniczności w relacjach do świata, innych ludzi i siebie; krytyka biurokracji i działań systemowych ograniczających jednostkową wolność. Można co najwyżej zakwestionować przesadzoną jednostronność ich pozytywnego wartościowania w zestawieniu z racjonalizmem. Po trzecie, prace Adorna wahają się między autentycznością a sztucznością, ich czytelnicy trafiają między tezy o konieczności ujęcia wielowymiarowości rzeczywistości społecznej a twierdzenia o jednowymiarowym totalnie administrowanym społeczeństwie, wskazujące na bezpodstawność takich poszukiwań. Trudno określić, ile w tekstach Adorna jest szczerego przekonania co do wszechogarniających totalitarnych mechanizmów przymusu, a ile zamierzonej praktyki aktywizacji przez przesadę. Wszystkie trzy cechy formy dzieł Adorno utrudniają zajęcie jednoznacznej wobec nich postawy. Możemy co najwyżej częściowo z nimi się nie zgadzać lub zgadzać i dlatego w badaniach możemy je co najwyżej częściowo falsyfikować lub potwierdzać.

Treść dzieła Adorna z kolei zyskała siłę oddziaływania odzwierciedlając realne problemy społeczne. Gdyby tezy o reifikacji i alienacji nie dotyczyły trosk społecznych czasów społeczeństwa przemysłowego, idee tego myśliciela przeszłyby bez echa i nie uzyskałyby takiej nośności. Zarówno treść, jak i forma prac Adorna sprawia, że w obszarze badań społecznych możemy wprowadzać wymogi odkrywania różnorodności społecznej tylko przez częściowe odrzucenie lub potwierdzanie jego tez socjologicznych. Badania społeczne nie mogą również zaprzeczyć pozytywnej funkcji, jaką teoria Adorno pełni w społeczeństwie, ponieważ w obszarze działań społecznych w zakresie walki z mechanizmami dominacji ma paradoksalny, bo zaprzeczający wizji społeczeństwa złożonego z biernych mas, potencjał aktualizacji oporu.

Drugi rodzaj praktyki społecznej, z którą jest związana działalność intelektualna Adorna, to uwrażliwienie przez prowokacyjną przesadę. Po pierwsze, za sprawą lektury *Dialektyki negatywnej* oraz *Teorii estetycznej* może zmienić się nasza percepcja rzeczywistości, zwrócimy większą uwagę na to, co

jednostkowe i wykluczone. Po drugie, budując apokaliptyczny obraz społeczeństwa i tym samym sięgając po przesadę, Adorno ukazuje nam obraz antyutopijny. Nawet jeśli nie zgadzamy się z nim, to zawsze pozostaniemy z wizją „jak może być”, co spowoduje, że staniemy się wrażliwsi na subtelne symptomy przejawiania się tej antyutopii.

Obie strategie można uznać za praktyczne wprowadzenie w życie dyrektyw metodologicznych zawartych w *Dialektyce negatywnej* oraz w *Teorii estetycznej*. Sam Adorno nie przeprowadził syntezy dwóch skrajnych punktów swego dorobku. Synteza ta została dokonana za sprawą „chytrego rozumu” praktyk społecznych, zaprzeczających jego tezom, oraz przez badaczy z kręgu nauk społecznych, wydobywających te praktyki na światło dzienne.

W ten sposób, paradoksalnie, dialektyka negacji, która miała być alternatywna wobec dialektyki heglowskiej, stała się równie wszechogarniająca jak ona. Niezależnie od tego, co by się zrobiło i jaką postawę by się obrało względem dorobku Adorno, zawsze będzie się grało na mocy reguł jego solipsystycznie ułożonej teorii.

Theodora Adorna jako praktyka można uznać za Don Kichota współczesności, uganiającego się za wiatrakami urzeczowienia. Wiele z wiatraków, które dla niego były emanacją rozumu instrumentalnego, okazało się fikcją. Sądzę jednak, że osoby takie jak on są potrzebne społeczeństwu, chociażby dlatego, aby otwierały nowe horyzonty znaczeń przez prowokacyjne uwrażliwianie. W tym kontekście teorię Adorna można uznać za przykład, który mógłby posłużyć do dalszych poszukiwań innych solipsystycznie skonstruowanych koncepcji o wielu samozaprzeczeniach, zamaskowanych czy to trudnym językiem, czy innymi zabiegami erystycznymi. Jest to zadanie dla socjologii wiedzy, która bada wzajemne oddziaływania świata wartości społecznych i świata nauki. Warto tu zwrócić uwagę na socjologiczną teorię dzieła sztuki i jej relacje ze społeczeństwem. Teoria ta stanowi użyteczne, ale wymagające dalszego rozwinięcia, narzędzie odkrywania wielowymiarowości świata społecznego oraz ukazywania pozytywnego wpływu estetycznego piękna na relacje międzyludzkie.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., 1984, *Socjologia i dialektyka*, w: Edmund Mokrzycki (red.), *Kryzys i schizma. Antyścjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, PIW, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1986, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1990, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1994, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1999, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Adorno Theodor W., Horkheimer Max, 1994, *Dialektyka oświecenia*, tłum. Małgorzata Lukaszewicz, IFiS PAN, Warszawa.
- Galbraith Kenneth G., 1973, *Spółczesność dobrobytu, państwo przemysłowe*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Zofia Zinserling, PIW, Warszawa.
- Grzegorz Dziamski, 1991, *Dialektyka teorii i praktyki artystycznej w postmodernizmie. Adorno, Habermas, Lyotard*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, Fundacja dla Instytutu Kultury, Poznań–Warszawa.
- Honneth Axel, 1991, *Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Honneth Axel, 2005a, *Bisected Rationality: The Frankfurt School's Critique of Science*, w: Gary Gutting (red.), *Continental Philosophy of Science*, Blackwell, Oxford.
- Honneth Axel, 2005b, *A Physiognomy of the Capitalist Form of Life: A Sketch of Adorno's Social Theory*, „Constellations”, t. 12, s. 50–64.
- Honneth Axel, 2007, *Disrespect: The Normative Foundations of Critical Theory*, Polity Press, Cambridge.
- Honneth Axel, 2008, *Reification: A New Look at an Old Idea*, Oxford University Press, New York.
- Honneth Axel, 2009, *Pathologies of Reason: On the Legacy of Critical Theory*, Columbia University Press, New York.
- Horkheimer Max, 1987a, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, w: Jerzy Łoziński (red.), *Szkoła frankfurcka*, t. 2, Kolegium Otryckie, Warszawa.
- Horkheimer Max, 1987b, *Spółczesna funkcja filozofii*, PIW, tłum. Jan Doktór, Warszawa.
- Jenks Chris, 1999, *Kultura*, tłum. Wojciech J. Burszta, Zys i S-ka, Poznań.
- Kandulski Stanisław, 2008, *Emancypacyjna rola sztuki w teorii krytycznej szkoły frankfurckiej*, w: Sebastian Antkowiak, Alicja Rubczak (red.), *Dzieło sztuki z perspektywy kulturowej. Metody, dyskursy, narracje*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Kaniowski Andrzej Maciej, 2002a, *Szkoła frankfurcka*, w: *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Kaniowski Andrzej Maciej, 2002b, *Teoria krytyczna*, w: *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Krajewski Marek, 2005, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Krzemieniowa Krystyna, 1986, *Wstęp*, w: Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, PWN, Warszawa.
- Krzemieniowa Krystyna, 1991, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th. W. Adorno*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, Fundacja dla Instytutu Kultury, Poznań–Warszawa.
- Lukacs György, 1988, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, PWN, Warszawa.
- Marcuse Herbert, 1990, *Esej o wyzwoleniu*, w: *Marksizm XX wieku. Antologia tekstów*, cz. 3, Janusz Dobieszewki, Marek J. Siemek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Marcuse Herbert, 1991, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, tłum. Stanisław Kopacki i in., PWN, Warszawa.
- Malinowski Antoni, 1979, *Szkoła frankfurcka a marksizm*, PWN, Warszawa.

- Marks Karol, 1960, *Praca wyobcowana*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Mucha Janusz, 2002, *Socjologia krytyczna*, w: *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Ortega y Gasset José, 2002, *Bunt mas*, tłum. Piotr Niklewicz, Muza, Warszawa.
- Rancière Jacques, 2007, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Ha!art, Kraków.
- Riesman David, 1971, *Samotny tłum*, tłum. Jan Strzelecki, PWN, Warszawa.
- Sauerland Karol, 1990, *Wstęp*, w: Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa.
- Sennett Richard, 2009, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. Hanna Jankowska, Muza, Warszawa.
- Schaff Adam, 1999, *Alienacja jako zjawisko społeczne*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Wallerstein Immanuel, 2008, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza Bractwa Trójka, Poznań.
- Żmijewski Artur, 2008, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

THE SOCIAL AND AESTHETIC THEORIES OF THEODOR ADORNO AS THE PRACTICE OF PROVOCATIVE EXAGGERATION

Summary

This paper refers to Theodor Adorno's sociological and philosophical reflection and the basic contradictions in his theory. The author discloses basic inconsistencies between his methodological assumptions and diagnosis of industrial society. Paradoxically, regardless of whether we are supporters or opponents of Adorno's conceptions, it leads to a more sensitive overview toward social reality and realizing his methodological ideals through our practical activity.

Key words/słowa kluczowe

Theodor W. Adorno; aesthetic theory / teoria estetyczna; critical theory / teoria krytyczna; emancipatory function of art / emancypacyjna funkcja sztuki; practice of provocative exaggeration / praktyka prowokacyjnej przesady