„Więcej" Adorna albo przyczynek do poetyki pisarstwa filozoficznego

Maciej Huzarski

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 4, S. 152–165

DOI: 10.18318/td.2026.4.8 | ORCID: 0000-0002-5077-6507

Maciej Huzarski – mgr, doktorant w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Zainteresowany ekscesem jako kategorią filozoficzną, psychoanalizą i literackością filozofii. Kontakt: huzario@gmail.com.

1.

Przedziwne, że nie mamy poetyki pisarstwa filozoficznego. Zwłaszcza po wieku XX, w którym filologia nabierała ambicji teoretycznych, filozofia zaś uznawała z wolna swój (a niekiedy i świata) tekstowy charakter. Tendencje te znalazły zarówno ekstatycznych akolitów, jak i nieprzejednanych przeciwników, ale – niezależnie od oceny – wyznaczyły wektory trwałych, jak się wydaje, rekonfiguracji obu pól badawczych. Mówiąc trywialnie, pozycje, które dziś zajmujemy, popełniając teoretyczne teksty humanistyczne, są nie przesiąknięte, lecz konstytuowane przez owo „ufilozoficznienie" humanistyki i utekstowienie filozofii. Jest tak nawet – a być może zwłaszcza – gdy zajmujemy pozycje negujące obie wymienione tendencje.

Tak czy inaczej, badaczki i badacze minionego wieku zostawili po sobie nieprzebraną ilość tekstów, które doprowadziły do uwewnętrznienia rzeczonego splotu literackości i filozoficzności tekstów[1]. Poetyki pisarstwa

1 Nie wydaje się konieczne sztuczne przedłużanie tekstu o rejestr publikacji przebiegających od Friedricha Nietzschego przez Maurice'a

https://rcin.org.pl

filozoficznego wśród nich jednak – nie ma. Pytanie zresztą, czym miałaby być i czy w ogóle jest sens się nią zajmować. W odpowiedzi na pierwsze z pytań, postępując nieśmiało tropami tradycyjnych poetyk, musielibyśmy podjąć się odpowiedzi na pytania:

1. genologiczne (po czym poznać tekst filozoficzny i jakie formy/gatunki przybiera?),
2. kompozycyjne (jakie są sposoby organizacji tekstu filozoficznego?),
3. stylistyczne (jakie środki stylistyczne zaprzęgają do pracy takie teksty?).

Nieśmiałość naszego postulatu wynika z faktu, że takiego rodzaju poetyka jest raczej melodią przeszłości. Anachroniczność takiego jej postrzegania postulował już w 2005 roku Edward Balcerzan[2], Dorota Korwin-Piotrowska zaś, szkicując pejzaż poetyki w 2013 roku, uznała za stosowne zatytułować swój tekst *Życie pośmiertne poetyki*[3]. W tym ostatnim tekście Korwin-Piotrowska trzeźwo punktuje uniwersalistyczną poetykę jako: dotykającą „nieaktualnych dziś problemów", związaną z „mocno zużytymi pojęciami dzieła, autora, kompozycji, gatunku", nieuwzględniającą „dynamiki kulturowej" kontekstów badanych tekstów, tracącą nieświeżo strukturalizmem[4]. Miast tego powstawać zaczęły poetyki lokalne, rozumiane jako skrzynki narzędziowe przydatne konkretnym nurtom lub ośrodkom badawczym do ustanowienia intersubiektywnej mapy pojęciowej, pozwalającej na wspólne peregrynacje po tekstowej naturze badanych zagadnień. Tak powstały – jak wylicza Piotr Prachnio – geopoetyka, zoopoetyka, ekopoetyka, somatopoetyka, etnopoetyka, antropopoetyka[5]. „Filozofiopoetyka", jako się rzekło, w tych pozornie sprzyjających okolicznościach nie wykwitła.

Zapewne niepozbawiony wagi byłby argument o wątpliwej potrzebie wypełnienia tego braku. Znaczna część filozofów nie uznaje, by forma – czy tym

---

Merleau-Ponty'ego, strukturalistów wszelakiej denominacji, Waltera Benjamina, Maurice'a Blanchota i wielu innych po bohatera tego tekstu – Theodora W. Adorno – oraz, *last but not least*, Jacques'a Derridę, który ledwie sygnalizowanym tu kwestiom oddawał się wielokrotnie. Podobnie jest po literaturoznawczej stronie gdzie wśród bezmiaru autorów wymienić można Jonathana Cullera, Mieke Bal, a z rodzimych badaczy choćby Ryszarda Nycza, Michała Pawła Markowskiego czy Jerzego Franczaka.

2 E. Balcerzan, *Granice literatury, granice historii, granice granic*, „Teksty Drugie" 2005, nr 6.

3 D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty" 2013, nr 3 (8).

4 Tamże, s. 21.

5 P. Prachnio, *Notatki o „specjalizacji poetyk"*, „Topos" 2018, nr 1.

https://rcin.org.pl

bardziej status – ich pisarstwa wpływały w jakikolwiek sposób na treściową zawartość ich dzieł, a już z pewnością na skuteczność w zajmowaniu pożądanych pozycji w polu swej dyscypliny. Źródła sceptycyzmu badaczy literatury również wydają się dwojakie. Po pierwsze, badacze ci kierują swoją uwagę w stronę zupełnie innego rodzaju tekstów – gdyby woleli lekturę Hegla od Schulza, przesiadywaliby na innych katedrach. Po wtóre zaś, jak już zostało wspomniane, nie taka poetyka jest aktualnie przedmiotem ich zainteresowań.

Innymi słowy: nie ma poetyki, nie ma sprzyjającego jej ducha czasu, nie ma być może i zainteresowanych. Negacja goni negację. W tej sytuacji postulować choćby przyczynek do jej stworzenia można jedynie ramię w ramię ze specjalistą od negacji właśnie Theodorem Wisengrundem Adorno[6]. Z jego tekstów spróbujemy wydestylować odpowiedź na rudymentarne pytanie owej nieistniejącej poetyki, czyli „czym jest dzieło filozoficzne?", a następnie przyłożymy efekt do modelowego przykładu takiego tekstu: *Dialektyki negatywnej*.

2.

Twórczość Adorna jest egzemplaryczna dla splotu filozofii (teorii) i literatury (sztuki). Autor *Filozofii muzyki nowej* nie tylko rozpoczynał swoją karierę jako autor tekstów poświęconych muzyce, ale i sam zajmował się twórczością muzyczną. W liście otwartym do Horkheimera czytamy wprost: „byłem artystą, muzykiem, poruszonym jednak impulsem uwzględnienia sztuki i jej możliwości we współczesności, gdzie wyrazu pragnie coś obiektywnego"[7]. Nawet jeśli z czasem Frankfurtczyk coraz więcej uwagi poświęcał filozofii i socjologii, po 1945 roku zarzucając komponowanie, to sztuka (zwłaszcza muzyka i literatura) nigdy nie oddaliły się od przestrzeni jego myślenia, jako przedmiot refleksji i jej motor zarazem. To drugie znajduje najsłynniejsze wysłowienie w *Eseju jako formie*[8] z 1958 roku, gdzie Adorno pisze, że w eseju myśl „emfatycznie pracuje nad formą przedstawienia"[9] i dzięki temu, nie

6 Na marginesie należy odnotować również istnienie „poetyki negacji", zob. E. Kuźma, *Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki. O poetyce negatywnej*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995.

7 T.W. Adorno, *Offener Brief an Max Horkheimer*, „Die Zeit" 12 lutego 1965, s. 32; za: S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, The Free Press, New York–London 1977, s. 234.

8 T.W. Adorno, *Esej jako forma*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki*, przeł. K. Krzemień-Ojak, PIW, Warszawa 1990.

9 Tamże, s. 94.

https://rcin.org.pl

sprzeniewierzając się logice, staje się bardziej precyzyjny w próbie wysłowienia prawdy swego przedmiotu. W przeciwieństwie do tradycyjnych form dyskursywnych teorii, esej nie tylko ciągiem argumentów przekonuje do własnych tez, ale czyni to też sposobem ich wyłożenia. Nie tylko kwestia zrostu myśli i formy, która powraca też w późniejszych tekstach frankfurtczyka, ale i nieco węziej rozumiany styl stanowił nieustanny temat jego prac. Jak wylicza Gillian Rose: „poświęcił on osobne eseje tytułom, interpunkcji, użyciu zapożyczeń, różnym rodzajom tekstów, formie, składni i semantyce. Artykuły poświęcone literaturze zaś w znacznej mierze pochylają się nad językiem i stylem"[10]. Oczywiście sam Adorno postępował podług własnych zaleceń, prowokując wiele niepochlebnych uwag na temat swego pisarstwa[11]. Gest ten można mylnie odczytywać jako autorską fanaberię, niepotrzebnie zaciemniającą tok wywodu. Intencja autora *Dialektyki negatywnej* jednak była zgoła przeciwna. Tylko – rozumuje Adorno – jeśli pozwolić stylowi „mówić" o przedmiocie, lepiej go wysławiamy, oddajemy mu głos. W przeciwnym razie to sobą (także „sobą" nieświadomym) nasączymy tekst, tym samym utrudniając oddanie istoty opisywanego przedmiotu. Ów eksces stylu jest zatem paradoksalnie praktyką ascetyczną, mającą zapobiec kontaminacji badanej rzeczy, pomóc ujawnić jej „zawartość prawdy"[12], umożliwia on, jak zauważa Jakub Momro, „refleksję krytyczną w ogólności"[13].

Wydaje się zatem dość jasne, że bez pojęcia literackości (niezależnie od tego jak dalece jest „zużyte") nie da się myśleć o tekstach Theodora Adorno. By spróbować rozbić obóz bazowy dla postulowanego wcześniej celu, to jest poetyki pisarstwa poetyckiego, przyjrzymy się późnym dziełom Theodora Adorno. A są to dzieła dość szczególne. Miast przygotowywać memuary czy skupiać się na interwencyjnej publicystyce, Adorno spędził znaczną część ostatniej dekady życia, pracując nad dwiema potężnymi książkami. W 1966

10 G. Rose, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, MacMillan, London–Basingstoke 1978. Autorka tej kanonicznej monografii cały drugi rozdział poświęca wadze stylu w tekstach Theodora Adorno.

11 Przypomnijmy choćby słowa Leszka Kołakowskiego, który w recenzji oprócz „niesłychanie zawiłej składni" i „neoheglowskiego żargonu" zarzuca *Dialektyce negatywnej* „pretensjonalny język, mglistość i pogardę dla czytelnika", co jest w całości „objawem zupełnego rozkładu formy pisarskiej"; L. Kołakowski, *Dialektyka negatywna*, „Kronos" 20212, nr 3, s. 226.

12 Więcej o zorientowanej na obiekt epistemologii Adorna zob. B. O'Connor, *Adorno's Negative Dialectic. Philosophy and the Possibility of Critical Rationality*, MIT Press, Cambridge–London 2004.

13 J. Momro, *Metafory niemożliwości*, „Słupskie Prace Filologiczne" 2007, nr 5, s. 89.

https://rcin.org.pl

wydał *Dialektykę negatywną*, w 1970 roku zaś, pośmiertnie, światło dzienne ujrzała równie monumentalna *Teoria estetyczna*. Pierwsza z nich, najbardziej filozoficzna pozycja w dorobku niemieckiego autora, jest próbą wysłowienia metody myślenia, która poniekąd towarzyszyła frankfurckiemu badaczowi od najwcześniejszych jego tekstów[14]. Metoda ta łączyła myślenie dialektyczne z „logiką dezintegracji" wymierzoną przeciw wszelkiej totalizacji. *Teoria estetyczna* zaś poświęcona jest rzecz jasna sztuce, dla Adorna – mówiąc słowami Susan Buck-Morss – „drugiemu biegunowi aktywności filozoficznej"[15].

Jak na myśliciela dialektycznego przystało, oba „bieguny" są ze sobą w nieustannym związku – napięcie między nimi jest motorem jednego i drugiego. O ile jest to obserwacja trywialna dla każdego, kto pochylił się nad tekstami autora *Żargonu autentyczności*, o tyle w kontekście pisarstwa filozoficznego wydaje się ona niewyzyskana. Winić za to można chronologię zdarzeń. Jako pierwsza ukazała się *Dialektyka negatywna*, brawurowa próba ustanowienia takiej filozofii, która byłaby zdolna „zanurzyć w tym, co jest wobec niej heterogeniczne, nie sprowadzając tego czegoś do uprzednio spreparowanych kategorii"[16]. Mowa zatem o filozofii oddającej sprawiedliwość innemu, zdolnej wymykać się nieustannym próbom „upupienia" przez totalizujące utożsamienie, co o tyle karkołomne, że proces utożsamiania, identyfikacji jest – *pardon le mot* – tożsamy z procesem myślenia. Adorno rzecz jasna widzi, że proponowane podejście „budzi wątpliwości w jego możliwość"[17], ale że dawno zostawił za sobą wody „prostej przeddialektycznej teorii"[18] swoim tekstem podejmuje rękawicę.

Na razie pozostańmy przy fakcie: książka ukazuje się i jest – przewidywalnie – niełatwa. Misternie tkana konstrukcja, zataczający koła wywód filozoficzny i gęsty język stawiają opór nawet wprawionemu czytelnikowi. *Teoria estetyczna* stanowi w tym kontekście deskę ratunku dla komentatorów, którzy – nie bez racji – powiadają, że estetyka Adorna stanowi konkretyzację dialektyki negatywnej: jest przestrzenią, gdzie czytelnik może – przebywszy

14 Por. frankfurcki wykład inauguracyjny z 1931 r. pod tytułem *Aktualność filozofii*, przekład polski niepublikowany, oryginał zob. T.W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie*, w: tegoż, *Gesammelte Schriften*, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, zob. także S. Buck-Morss, *The Origin*, s. 233 (przypis 3).

15 S. Buck-Morss, *The Origin*, s. 135.

16 T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 21.

17 Tamże, s. 17.

18 Tamże, s. 293.

https://rcin.org.pl

„pola abstrakcji" *Dialektyki* – sprawdzić operatywność postulowanej metody[19]. My jednak stawiamy tezę, że odczytanie odwrotne – to jest *Dialektyki negatywnej* jako *exemplum* d z i e ł a , które postępuje według zasad postulowanych przez *Teorię estetyczną* – jest zdolne ujawnić zaskakująco wiele nie tyle o samej dialektyce negatywnej jako procedurze filozoficznej (choć to oczywiście też), ile o pisarstwie filozoficznym jako takim. Taki piruet wydaje się być uprawiony tak historycznie, jak logicznie. Historycznie, bo mimo wspomnianej chronologii oba dzieła powstawały równolegle i oba stanowią pełne wysłowienie stanowisk Adorna. Mamy zatem do czynienia z kontynuacją myśli, a nie ze zwrotem. Logiczne uzasadnienie zaś wynika z dialektycznego myślenia naszego bohatera, które musi działać także w odniesieniu do dwóch ostatnich jego książek i ich tematów, zwłaszcza skoro oba dotyczą „przeciwstawnych biegunów". Mówiąc wprost: w perspektywie dialektycznej nie tylko to, co filozoficzne, pozwala zbudować spójność dzieła sztuki, ale i to, co zwyczajowo klasyfikujemy jako estetyczne, m u s i konstytuować tekst filozoficzny. Podążając tym tropem, spróbujemy naszkicować odpowiedzi na wcześniej postawione pytania.

3.

Zrazu trzeba zająć się słoniem w pokoju, czyli wyróżnionym przez nas rozstrzeleniem pojęciem d z i e ł a. Adorno podkreśla z emfazą: tekst filozoficzny n i e j e s t dziełem sztuki[20]. Czymże zatem jest? Niewątpliwie – wytworem ludzkim zbudowanym z języka, co pozwala zaliczyć go do najszerzej rozumianej literatury, a dokładnie jest specyficznym rodzajem piśmiennictwa, którego materiał stanowi pojęcie[21]. Łatwo ulec w tym miejscu wyobrażeniu, w którym pojęcia stają się materiałem twórcy na wzór marmuru (czy słów dla poety). Rzeźbiarz starannie odłupuje zbyteczne fragmenty, by wydobyć

19 Związek między dwiema książkami por. J. Momro, *Teoria estetyczna jako protodekonstrukcja*, Kronos" 2012, nr 3, s. 98; J.M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania State University Press, University Park 1992.

20 W notatkach do wykładu z 7 grudnia 1965 r. pisze wręcz: „filozofia, która aspiruje do bycia dziełem sztuki, jest na starcie skazana na porażkę"; T.W. Adorno, *Lectures on Negative Dialectics. Fragments of a Lecture Course 1965/66*, przeł. R. Livingstone, Polity Press, Cambridge–Malden 2008, s. 87.

21 „Filozofia to sztuka tworzenia, wymyślania, wytwarzania pojęć", pisali G. Deleuze i F. Guattari na pierwszych stronach *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 9.

https://rcin.org.pl

z materii nasączony nieprzejrzystym sensem i historią twór, który mimo całego uwikłania w świat rości sobie prawo do „immanentnej celowości"[22]. Filozof zdaje się czynić podobnie: dłubie i szlifuje pojęcia, ciągnące za sobą stosy poprzednich użyć, by najprecyzyjniej (lub najbardziej perswazyjnie) wyłożyć, co przedsięwziął. Różnica tkwi w stosunku do prawdy. Sztuka jest pozorem, iluzją, która w udanych momentach ów pozór przekracza. Filozofia zaś (jak każda teoria) ma burzyć iluzję, wędrując do punktu, za którym nie będzie już czego przekraczać, punktu, w którym stałaby się językowym wyrazem prawdy. Z przeciwległych biegunów zatem ruszają w stronę wysłowienia czegoś autentycznego. Myślenie na jednym krańcu mówi „to jest tym", zatem utożsamia, ale przecież nigdy nie zamknie w pojęciu całej prawdy jego desygnatu, zawsze pozostaje coś, czego nie da się mową dotknąć. „Żywe" dzieła sztuki odwrotnie: mówią „oto jestem", i to „w sposób, jaki nie jest dany ani naturalnym przedmiotom, ani podmiotom, które je wytworzyły"[23], ale sensem ich istnienia jest przekroczenie własnej jednostkowości, choćby tylko w oku obserwatora. Zatem obie są napędzane przez pewien eksces, pewne „więcej": sztuka staje się sobą tam, gdzie przekracza swą niepojęciowość, filozofię napędza możliwość przekroczenia utożsamienia. Są jednocześnie związane ze sobą miejscem, które Alena Zupančič nazwałaby miejscem krótkiego spięcia – czyli miejsca, w którym dochodzi do komicznego przerwania porządku rzeczy i przez które nagle prześwituje tego porządku przeciwieństwo. Ten „prześwit" nie doprowadza jednak do żadnego zniesienia jednego przez drugie, zamiast zniesienia „dwie pozornie obce istoty mówią jednocześnie w niemożliwym *joint articulation*"[24]. *Joint articulation* to znakomite i nieprzetłumaczalne określenie relacji, o której mówimy. Chodzi nie tylko o „wspólne wysłowienie", zatem punkt, w którym oba zazwyczaj opozycyjne porządki mogą jednocześnie przemawiać. Zarówno *joint*, jak i *articulation* (łac. articulus) to także staw – punkt łączenia dwóch (lub więcej) kości, zatem nie tylko ich styk, ale też i warunek możliwości ich ruchu.

Na tym polega relacja sztuki i filozofii u Adorna, i jest to relacja rzecz jasna dialektyczna: pozornie przeciwne światy tylko w punkcie przepięcia stają się w pełni sobą, otwarte na heterogeniczny porządek, który tak naprawdę jest ich niewidocznym sercem, zapewniającym tlen każdej komórce. Dzieło

22 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 9.

23 Tamże, s. 10.

24 A. Zupančič, *The Odd One in. On Comedy*, MIT Press, Cambridge–London 2008, s. 59.

https://rcin.org.pl

sztuki, jak długo by nie próbowało udawać monadyczną autonomię, jest historyczne i wystawione na – koniec końców dyskursywne – zrozumienie. Nie może istnieć bez sensu. Tekst filozoficzny, nawet dążący do matematycznej precyzji tekst analityczny, również nie jest impregnowany na historię. Nie mówiąc o zanieczyszczeniu językiem, z jego nieuniknionym naddatkiem figlarnej nieprzejrzystości. „Nic nie mogę o tym powiedzieć", „brak mi słów" jest najwyższym komplementem wobec dzieła sztuki, tak jak „nie da się tego inaczej pomyśleć" wobec tekstu filozoficznego. Nieprzypadkowo oba komplementy należą do najrzadszych[25]. Szkopuł w tym, twierdzi Adorno, że o ile sztuka dość dobrze znosi tę „niedoskonałość", filozofia – z pępowiną „prawdy" zaciśniętą na szyi niczym smycz – nie chce własnych narodzin. Sztuka wie, że zagadkowa „zawartość prawdy" dzieła, jeśli w ogóle chcieć się z nią mierzyć, może być muśnięta jedynie przez refleksję filozoficzną[26], dzieło bowiem samo przez się nie wie, jak wytwarza to magiczne „więcej", transcendujące swoje tworzywo. Sztuka wie – i się tym nie martwi. Martwić się tym może najwyżej jej odbiorca pragnący sensu. Filozofia inaczej – z racji swoich marzeń o mówieniu rzeczy „jak są" – niechętna pozostaje uznaniu ekscesu rozsadzającego jej samowystarczalność, naddatku odpowiedzialnego za niemożliwość parafrazy dzieła filozoficznego. Sytuacja z grubsza przypomina kwestię literatury faktu, zawiązującej z czytelnikiem pakt referencyjny (dosłownie obietnicę, że autor pisze „jak było"). Filozof czyni to samo – obiecuje, że pisze, „jak jest" (przynajmniej w swoim umyśle). Jeśli przypomnieć sobie znaną maksymę Kapuścińskiego, ma to dwie konsekwencje: autor prawdę swoich tekstów „zaświadcza sobą", ale owo zaświadczanie czyni go naraz „bohaterem swoich tekstów"[27]. Nie inaczej jest w przypadku tekstu filozoficznego: przedmiot tekstu jest zapośredniczony przez podmiot, przez język jako medium, przez historycznie ukonstytuowane pole badań i tak dalej, każde z nich też podlegające zapośredniczeniu. W tej plątaninie zapośredniczeń „tylko dzieła, które się eksponują mają szansę przetrwania"[28]. Eksponować siebie to być

25 Anegdotycznie: tego drugiego jeszcze nigdy nie słyszałem z ust filozofa.

26 Co jest jedyną „racją istnienia estetyki"; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 234.

27 R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2013, s. 27. Cytat oryginalny: „jestem bohaterem wszystkich swoich tekstów, które zaświadczam sobą". Autor *Cesarza* nie jest oczywiście żadnym wyjątkiem, zob. np. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001 – zwłaszcza część *Osoba w literaturze nowoczesnej. Ślady obecności*. Oczywiście – wielu filozofów o tym pamięta. Olbrzymią wagę do tego tropu przywiązywał choćby Jacques Derrida.

28 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 65.

https://rcin.org.pl

świadomym tych zapośredniczeń i im świadczyć. Brzmi to jak credo artysty modernistycznego, co ma rzecz jasna sens w wypadku Adorna, zdecydowanie ceniącego wysoki modernizm swoich czasów. Teza nasuwająca się tutaj brzmi: ta sama zasada dotyczy również dzieła filozoficznego – tylko dzieło, „które się eksponuje", może „partycypować w historii i przekraczać własną jedyność"[29]. Eksponować – czyli zwrócić ostrze krytyczne ku samemu sobie, nie poprzestając jednak na czczej krytyce, co zarzucano (niekiedy słusznie!) reprezentantom teorii krytycznej i jej spadkobiercom. Nie poprzestawać próbuje *Dialektyka negatywna*.

4.

Spróbujmy podsumować. Dzieło filozoficzne: 1) jest tekstem, którego głównym materiałem są pojęcia, 2) jest eksplicytnie skierowane w stronę prawdy, zatem pozostaje w silnym związku z „rzeczywistością", 3) jest dialektycznie splecione z dziełem sztuki, którego jest rewersem, i 4) jest historycznie ulokowane, zatem będące wyrazem ducha swego czasu, ale i uwikłane w zasady pola filozofii danego momentu historycznego. Jeśli zgodzić się z punktem trzecim, a podążając śladami Adorna, poniekąd trzeba, konsekwentnie byłoby uznać, że historyczności dzieła filozoficznego nie można zawęzić do pola filozofii, ale takie dzieło jest również konstytuowane przez aktualne mu pole sztuki. I teza, którą stawiamy, brzmi: Adorno jako wyborny teoretyk sztuki, piewca samoświadomego wysokiego modernizmu i, *last but not least*, zadeklarowany myśliciel dialektyczny wiedział, że pisząc *Dialektykę negatywną* – pozornie tekst *par excellence* filozoficzny – pisze jednocześnie modernistyczne dzieło sztuki w gatunku „literatura filozoficzna"[30]. I choć artyście nadmiar samoświadomości może szkodzić, filozof nie ma wyjścia i pisząc książkę, wie, że pisze też (między wierszami) poetykę filozofii. Dzieło Adorna jest o tyle wyjątkowe i egzemplaryczne, że nie tylko wytrawnie „myśli" on sztukę, ale

29 Tamże, s. 654.

30 Zauważa to Frederic Jameson, mimochodem wysławiając myśl, którą tu próbujemy rozwinąć: „[*Teoria estetyczna* rzuca wyzwanie możliwości estetyki filozoficznej] podobnie i *Dialektykę negatywną* można czytać jako wyzwanie rzucone samej strukturze tradycyjnego projektu filozoficznego"; F. Jameson, *Late Marxism. Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Verso, London–New York 1990, s. 128. Z całą pewnością pamiętał zdanie Waltera Benjamina: „dzieło znaczące albo ustanawia gatunek, albo go znosi, a w dziełach doskonałych jedno łączy się z drugim"; W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 31.

https://rcin.org.pl

i niewątpliwie ją „czuje". Stąd wniosek, że jeśli nasza teza jest prawdziwa, to trudno o lepszy materiał badawczy niż *Dialektyka negatywna*.

Zacznijmy od samej filozoficzności tekstu. Już zerknięcie na spis treści komunikuje, że nie mamy do czynienia z kolażem fragmentów w rodzaju *Minima moralia*. Klarowność i rozmach czteroczęściowej konstrukcji są ostentacyjne: *Wprowadzenie* zarysuje problematykę i określi stawki, *Stosunek do ontologii* krytycznie przyjrzy się totalizującym zakusom systemów metafizycznych (z kuksańcami wymierzonymi oczywiście Martinowi Heideggerowi), *Dialektyka negatywna; pojęcie i kategorie* zajmie się pracą samego myślenia i jego historycznością, wreszcie *Modele* obiecują pokazać, jak napędzające dialektykę negatywną myślenie nietożsamościowe działa w praktyce. Brzmi to jak zuchwała próba restytucji formy wszechogarniającego traktatu, który kolejnymi rozdziałami kroczy przez tradycyjne (nawet jeśli już w roku 1966 anachroniczne) poddomeny filozofii: ontologię, epistemologię i etykę. Traktatu, którego główną tezą jest – rzecz jasna – niemożliwość i szkodliwość samego dążenia ku całości.

Podobna przewrotność cechuje kwestię historyczności. *Dialektyka* jest wplątana w uwarunkowania pola filozofii swego czasu i je obnaża. Skrupulatnie zajmuje swoje stanowisko wobec poprzedników, stosując wobec nich rozmaite zabiegi rewizyjne, co jest odgrywaniem strukturalnej funkcji twórczości jako tworzenia „nowego". Logika nowości jako przyrostu zostaje pozornie zachowana i ukazana jako konieczna część pracy filozofa – wszak Adorno wskazuje, do jakiego punktu Hegel miał rację, a gdzie sił i wyobraźni mu zabrakło, podobnie z Kantem itd. Ale to, co dodane przez Adorna, nie jest „przyrostem", dodaniem brakującego puzzla wieńczącego całość. Taki puzzel jest zawsze – mówi Adorno z nieobcym sobie patosem – „kryptogramem zagłady"[31], a myśl – tak jak sztuka – powinna poprzez uwypuklenie tego pustego miejsca wskazywać to, co pozostaje p o z a obrazem, jaki wyłania się z dotąd ułożonych elementów. *Dialektyka negatywna* jako propozycja filozoficzna jest więc dziełem postmodernistycznym w tym sensie, jaki nadawał temu pojęciu Wolfgang Welsch, pisząc, że ten jest „radykalnym śledztwem w jego [modernizmu] sprawie"[32]. Tyle że jej wezwanie nie ogranicza się do relacji modernizm – postmodernizm. Jest napomnieniem, że każdy moment historyczny wymaga swojego własnego radykalnego śledztwa, bo każdy porzuca swoją własną resztkę – inaczej da się tylko w perspektywie utopijnej.

31 „Nowe jako kryptogram jest obrazem zagłady"; T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 61.

32 W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 430.

https://rcin.org.pl

Tu i teraz nazywając rzeczy, pisząc, mówiąc, działając, zawsze coś zostawiamy i jedyny etyczny sposób funkcjonowania – napomina Adorno – to taki, by tej niesprawiedliwości nieustannie czynić zadość. W tym czynieniu zadość tkwi istota pozytywnego charakteru projektu Frankfurtczyka. W kroku w tył robionym w imię sprawiedliwości tkwi jedyny postęp, który nie jest marszem miażdżącym pod obcasami tego, czego akurat nie dało się zabrać ze sobą w podróż. To dość trywialne napomnienie, które wielu rozczarowuje „słabością" swojego projektu. Trywialność jednak nie ujmuje radykalizmowi wezwania etycznego. Ten punkt myśli autora *Sztuki i sztuk*, punkt niewątpliwie centralny, jest tarczą strzelniczą dla zarzucających mu apologię krytyki jako wiecznego truchtu w miejscu. Z perspektywy Adorna zarzut ten jest chybiony o tyle, że nie narusza jego tezy. Przecież nie zaprzeczyłby, że poświęciwszy się krytyce, wyrzucamy poza horyzont naszej myśli na przykład funkcjonalność aplikacji, afirmatywne aspekty sztuki czy twardy realizm[33]. Analogicznie czyni postkrytycyzm – przedstawiając swój program, porzuca (z rozmysłem) grę władzy, nieświadome symptomy ideologii i zapośredniczenie owej realności przez język. Niech porzucają, wszak inaczej się nie da, ale porzucając, niech pamiętają, by do nich wracać, mówi Adorno.

Na usta jednak ciśnie się pytanie: czy sam Adorno wraca do tego, co porzuca jego filozofia? Odpowiedź brzmi – wraca, ale po dialektyku nie spodziewajmy się, że ów powrót będzie korzystał z najprostszych ścieżek. Jego droga wiedzie przez wspomniane wcześniej „więcej" i dialektyczny splot filozofii ze sztuką. Dzieła sztuki, czytamy w *Teorii estetycznej*, „stają się dziełami, gdy wytwarzają to w i ę c e j; produkują własną transcendencję, nie są jej sceną, i dzięki temu są czymś od transcendencji odrębnym"[34]. Odrębnym, gdyż „umiejscowieniem transcendencji jest związek ich poszczególnych momentów"[35]. Czyli składowe dzieła sztuki wytwarzają ową transcendencję tak jak benjaminowska konstelacja, za sprawą „szoku", jaki wywołują napięcia między nimi[36]. To „więcej" ma charakter ekscesu: jest on co prawda celem dzieła sztuki, ale osiągany jest jedynie niespodzianie. Zresztą trudno by było

33 Por. R. Felski, *Limits of Critique*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2015; B. Latour, *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf (20.02.2025).

34 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 145.

35 Tamże.

36 Por. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, w: tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 321.

https://rcin.org.pl

inaczej, skoro ta sama zasada dotyczy życia. Ono również – podobnie jak sztuka – jest przecież „życiem i zarazem czymś wobec niego transcendentnym"[37], i to w tym transcendentnym szukać należy tropów i obietnicy prawdziwego życia, którego – pamiętamy z *Minima moralia* – wciąż nie żyjemy.

Skoro istota i dzieła sztuki, i konkretnego życia objawia się w taki sposób, dlaczego inaczej miałoby być z dziełem filozoficznym? Potwierdzeniem zdaje się *Wprowadzenie* do *Dialektyki*. Wcześniej wspominaliśmy, że strukturalnie wydaje się pełnić rolę zarysu problematyki, ale to nie wyczerpuje jego funkcji. Po pierwsze jest samodzielnym tekstem, a nie abstraktem późniejszych wywodów – *Dialektyka* bez *Wprowadzenia* byłaby nadal sobą w wymiarze pracy pojęć, ale pozbawiona zuchwałego rozbiegu stanowiłaby radykalnie inne doświadczenie czytelnicze[38]. Zuchwałego, gdyż *Wprowadzenie* jest manifestem, tekstem gęstym nawet jak na Adorna. Powtórzmy sedno manifestu: celem dialektyki negatywnej jest przekroczyć ograniczenia samego budulca filozofii, to jest pojęcia, za pomocą samych pojęć. Czynność zupełnie przeciwna od – wielokrotnie wracającego w tekstach Frankfurtczyka – słynnego imperatywu Wittgensteina. O tym – mówi Adorno – o czym nie da się mówić, trzeba mówić tym bardziej, tylko tak bowiem mogą powstać „owe konstelacje, na które przenosi się coś, co pozostaje z nadziei wiązanej z nazwą"[39]. Piszemy o tym, gdyż jest to w oczywisty sposób lustrzanym odbiciem roli sztuki – która również ma zbliżać się do niewysławialnego, sprawiać „że nieistniejące wydaje się istnieć"[40]. Filozofia i sztuka są dla Adorna przeciwnymi stronami tej samej przesłony, można więc zaryzykować twierdzenie, że radykalne rozgraniczanie sztuki i filozofii, które deklaratywnie uprawia, jest – zaiste skandal dla większości spadkobierców i badaczy szkoły frankfurckiej – formą ironii, a może i żartu. Żartu, koniec końców bowiem – tylko owo pozostawione, nietożsame, resztka, nieobjęte, eksces, „więcej" „byłoby tożsamością rzeczy przeciw jej identyfikacjom"[41]. Zatem oddać sprawiedliwość filozofii można tylko za pomocą jej rewersu – sztuki, a konkretnie: literatury. O tym wszak

37 T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 527.

38 O autonomii *Wprowadzenia* świadczy, że jej wcześniejszą wersję znajdujemy w wykładach o dialektyce pod tytułem *W stronę teorii doświadczenia intelektualnego*; T.W. Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 183.

39 T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 78-79.

40 L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT Press, Cambridge–London 1991, s. 202.

41 T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 224.

https://rcin.org.pl

czytamy w zakończeniu *Wprowadzenia*, gdzie Adorno staje w obronie momentu retorycznego i języka, które są nośnikami sensu filozofii, to jest dążenia „poza fakty"[42] ku temu, „co otwarte, nierozstrzygnięte"[43]. Dążenie takie z całą pewnością mieści się wewnątrz definicji literatury autorstwa Jacques'a Derridy, to jest literatury jako instytucji otwartej na wypowiedzenie wszystkiego[44] (nawet jeśli „w granicach prawa i rozumu", to jest momentu historycznego). Takie odczytanie wydaje się prawomocne, jeśli czytać Adorna tak, jak sam Adorno zaleca myśleć – w końcu jak „wskazuje terminologia muzyczna […] zinterpretować jakiś utwór to tyle, co zagrać go w zgodzie z jego sensem"[45].

5.

Co to znaczy jednak dla potencjalnej poetyki pisarstwa filozoficznego? Na pewno nie to, że filozofowie powinni milczeć o tekstach innych filozofów, a komentarze do nich pozostawić malarzom. Nie znaczy też, że jesteśmy skazani na alternatywę: albo nieudolne odgrzewanie performatywów dekonstrukcji, albo nuda nieskończonej inwentury pod tytułem „czym dany rodzaj tekstu nie jest". Znaczy to jedynie tyle, że poetyka pisarstwa filozoficznego może mieć o filozofii do powiedzenia coś, czego sama filozofia nie może wysłowić. Poetyka może zająć się owym nieuniknionym rewersem, czystą negatywnością higienicznej pracy pojęć. I oczywiście czyniąc to, automatycznie stanie się filozofią. Ale co konkretnie miała odkryć taka poetyka, „wykracza poza ramy tego artykułu", jak brzmi ulubiony unik autorów piśmiennictwa naukowego. Unik, w którym – jeśli pozostając w rejestrach dialektyki negatywnej – nagle wybrzmiewają szlachetne tony. Wzywa w końcu do oddania sprawiedliwości temu, co poza ramami.

---

42 „Filozofia nie może uniknąć spekulacji. Przez spekulację rozumiem coś innego niż Hegel, dla którego spekulacja koniecznie wiązała się z utożsamieniem […]. Co jednak mnie porusza, gdy mówię o spekulacji, to coś prostszego, coś co znać możecie z potocznego znaczenia tego słowa. Można to sprowadzić do konceptu, że winniśmy kontynuować pracę myślenia – w sposób uzasadniony, nie na ślepo, ale w sposób uzasadniony, konsekwentny – wykraczając poza punkt, gdzie nasze myślenie poparte jest faktami"; T.W. Adorno, *Lectures on Negative Dialectics*, s. 95.

43 T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, s. 84.

44 J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą* (rozmowa z D. Attridge), przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11/12 (328-329), s. 180.

45 T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, s. 222.

https://rcin.org.pl

Abstract

Maciej Huzarski
INSTITUTE OF PHILOSOPHY AND SOCIOLOGY, POLISH ACADEMY OF SCIENCES
Adorno's "More," or a Contribution to a Poetics of Philosophical Writing

The article draws attention to the absence of a poetics of philosophical writing and calls for this lack to be remedied. The author posits that the point of departure for such poetics should be Theodor W. Adorno's *Negative Dialectics*. To that end, the author calls into questions the traditional reading of *Negative Dialectics* as a merely highly abstract philosophical text. The article attempts to reconstruct and assess the dialectical relation with art in which Adorno's text becomes entangled. The author ultimately proposes the structure of this relation as the key to a potential poetics of philosophical writing and also a call for such poetics.

Keywords

Adorno, poetics, negative dialectics, excess

https://rcin.org.pl