

Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście

Ryszard Nycz

Ryszard NYCZ

Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania albo o kulturze jako palimpseście

I.

Uwagi te poświęcone są przedstawieniu kluczowych elementów oryginalnej, konsekwentnie rozwijanej i zaskakująco spójnej, acz rozproszonej w całym dziele Theodora Adorna, koncepcji „czynnościowego” rozumienia tekstu jako sposobu poznania, wpisanej w nie mniej oryginalnie zarysowane ramy pojęcia kultury jako palimpsestu. Obejmuje ono m.in. refleksję nad kluczową rolą doświadczenia w poznaniu rzeczywistości kulturowej, konceptualizację przedmiotu (jako splotu „zsedymetowanej historii” jego powstania, odniesień, uwarunkowania) oraz próbę uchwycenia specyfiki inwencyjnego humanistycznego poznania (projekt metody „konstelacyjnej” analizy), nie dającego się oddzielić od dyskursywnego sposobu istnienia jego wyniku (które to konotacje aktywuje metafora „pajęczynowej” sieci efektywnie zorganizowanego tekstu).

Kładę nacisk na ten pozornie marginalny element Adornowskiego słownika filozoficznego z kilku specjalnych, „dyscyplinowych” powodów (pozostawiając na boku wszelkie inne, m.in. jego rolę w tekstualnym zwrocie humanistyki ostatecznie półwiecza czy znaczenie dla zrozumienia stylu pisarstwa filozoficznego samego Adorna). Odrzucenie nowoczesnej idei tekstu – jako zamkniętego pojemnika, rejestrującego i przechowującego gdzie indziej i w innym trybie uzyskane wyniki działalności poznawczej czy artystycznej – prowadzi nie tylko do przywrócenia zasadniczej rangi jego czynnościowemu, „zdarzeniowemu” statusowi (w wymiarze tyleż nadawczym, co odbiorczym). Pozwala bowiem także dostrzec w samym procesie konstruowania tekstu „teorię rodzącą się w działaniu”; bardziej czy mniej („konstelacyjnie”) metodycznie urzeczywistniany sposób poznania. To zaś zachę-

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

ca, aby zobaczyć w tekście, nie tylko – a nawet nie tyle – tradycyjny przedmiot humanistyki i kultury, co raczej kluczowe narzędzie innowacyjnego humanistycznego poznania: techniczny środek „wynałazczego odkrywania” i centralną kompetencję czy sprawność rozwiązywania problemów (której reguły nabywania i urzeczywistniania w wielości zastosowań, w rozmaitych twórczych i poznawczych praktykach, zasługują na rozwinięcie w postaci odrębnego programu).

Jest to, w moim przekonaniu, propozycja inspirująca i aktualna, która może m.in. dostarczyć obiecującego remedium także na niektóre przynajmniej przejawy dostrzeganego współcześnie impasu czy kryzysu humanistycznej samowiedzy. Ekstrapolując z przesłanek Adornowskich pewien sygnał, wskazujący kierunek budowania programu dzisiejszego humanistycznego kształcenia i badania, można by powiedzieć, że chodziłoby w nim przede wszystkim o naukę „czynnego rozumienia” tekstów kultury. Albo też – by skorzystać z konwencji terminologicznej, którą stosowali przed stuleciem jeszcze Kleiner czy Grabowski, gdy pisali o „nauce literatury” – można powiedzieć, że chodziłoby o naukę tekstów kultury (nie: o tekstach kultury; o naukę w dawnym znaczeniu tego słowa, łączącym w sobie i wiedzę, i umiejętność). A zatem o zdolność tyleż do rozumienia, co wytwarzania tekstów jako organów sprawczego humanistycznego poznania.

2.

Pojęcie palimpsestu, jak większość kluczowych pojęć w humanistyce, sięga swą genealogią czasów starożytnych. W odróżnieniu jednak od wielu innych (zwierciadła, lampy, labiryntu, pszczoły, pająka-pajęczyny), które wcześniej uzyskały status kategorii dominujących wyobrażeń i samowiedzę poszczególnych okresów historycznych (Abrams, Dundas, Poulet, Maleszyński), pojęcie palimpsestu dopiero w ostatnim ćwierćwieczu właściwie zaczęło odgrywać podobną rolę. Traktowane jako metafora epistemologiczna (a czasem także ontologiczna) stało się jednym z kluczowych obrazowych modeli, pozwalających w sposób poglądowy scharakteryzować specyficzne cechy, które współcześni uznają za szczególnie reprezentatywne dla dzieła sztuki (literackiego, plastycznego, muzycznego), ludzkiej psychiki, dla semiotyczno-symbolicznego „wyposażenia” doświadczenia czasu (zwłaszcza historii oraz pamięci społecznej i jednostkowej) i przestrzeni (zwłaszcza organizowanych przez człowieka – np. miast) oraz w ogóle dla pojmowania kultury czy ludzkiego doświadczenia tego, co pozaludzkie.

W tym procesie ekspansji terminologicznej, rzecz można, pojęcie „palimpsestu” samo odślania swą palimpsestową naturę, w której zatracą się (czy schodzą na plan dalszy) jego literalne znaczenie związane z pismem – na rzecz eksponowania modelowych cech formalno-semantycznej organizacji. Świadczy o tym wymownie niedawna decyzja autora *The Oral Palimpsest. Exploring Intertextuality in the Homeric Epics* [Tsagalis 2008], który – choć świadom jest oksymoronicznego charakteru tytułowej formuły – najwyraźniej sądzi, iż nie zakłóca to jej podstawowej informacyjnej funkcji: wskazującej na owe sploty innych tradycji pieśniowych, które wy-

Szkice

łaniają się i zacierają w homeryckim poemacie, na ślady rywalizujących poetyckich wersji innych tradycji epickich (decyzja, która jeszcze kilkanaście lat temu byłaby chyba wysoce nieoczywista).

Oczywiście, nie oznacza to, by pojęcie palimpsestu nie było wcześniej wykorzystywane w tym metaforycznym znaczeniu. Wskazywał na to Genette [1982] w swej przełomowej pod tym względem książce, czynił to wcześniej w pewnej mierze także H. Bloom [2002], a przede wszystkim pokazały to niedawno autorki dwóch kompetentnych opracowań owej topiki w literaturze, sztuce i kulturze XVIII i XIX wieku [Dillon 2007, Lewes 2008]. Wydaje się jednak, że wydobyte tej zatartej, stłumionej dotąd przez inne kategorie, tradycji stało się możliwe dopiero od niedawna, tzn. od czasu gdy pojęcie to stało się rodzajem prototypu czy układu odniesienia, pozwalającego *ex post* (za sprawą naszej obecnej wiedzy) na zidentyfikowanie i powiązanie rozmaitych wątków i wariantów tego toposu w jedną opowieść.

Dla wiedzy o mentalno-dyskursywnej strukturze nowoczesnej formacji nie mniej ważne wszakże jest dostrzeżenie, że dla uchwycenia cech „palimpsestowej” budowy o wiele częściej sięgano wówczas do innych pojęć czy metaforycznych określeń. Mówiąc w wielkim skrócie: warte uwagi jest to, że od Freuda (model aparatu psychicznego porównany do czarodziejskiej tabliczki, *wunderblock*) do wczesnego Derridy („biała mitologia” dyskursu filozoficznego o zatartym metaforycznym znaczeniu na pozór jednoznacznych pojęć porównana do monet i innych obiektów) filozofowie, artyści, pisarze, badacze literatury sięgali przede wszystkim po inne, „nie-palimpsestowe” metafory dla zobrazowania cech – jak byśmy dziś powiedzieli – właśnie palimpsestowej organizacji badanych obiektów czy zjawisk kulturowych.

Miałem się o tym okazję sam przekonać, analizując przed laty [Nyc 1984] zasady „palimpsestowej” konstrukcji tekstów w nowoczesnej polskiej literaturze oraz sposoby ich konceptualizacji w nowoczesnej myśli estetyczno-literackiej, gdzie obok dzieł świadomie wykorzystujących metaforę palimpsestu (jak *Pałuba* Irzykowskiego czy *Nietota* Micińskiego) o wiele częściej dla scharakteryzowania tych samych własności sięgano po inne obrazowe określenia (S.I. Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz, Wat, Miłosz, Karpowicz i wielu innych). Wspominam o tym, by powiedzieć, że od tamtego czasu wiele się zmieniło. W ostatnim ćwierćwieczu nie tylko mamy do czynienia z ciągle postępującą ekspansją tej kategorii na nowe terytoria badań w humanistyce oraz z reaktywacją, ujawnieniem i stematyzowaniem tradycji myślenia o człowieku i kulturze w „palimpsestowych” kategoriach, ale także z istotną zmianą przypisywanych im znaczeń.

3.

Intrygujący zarys czynnościowej koncepcji tekstu formułuje filozof na swój po Adornowsku zmetaforyzowany sposób w *Minima moralia*, książce pochodzącej z połowy XX wieku, a więc jeszcze sprzed boomu na palimpsestową metaforę (która

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

jest tu jedynie pośrednio obecna). Jak łatwo spostrzec, w uwadze tej koncentruje się Adorno właśnie na sztuce konstruowania tekstu jako narzędzia efektywnego poznania, rozwijania dyskursywno-konceptualnej sieci, w której formuje się, na której osadza, poprzez kategorie której przejawia się, doświadczana rzeczywistość. Jest to sieć, w której od początku to, co fizyczne, splecione jest ściśle z tym, co semiotyczne; w której trwa „praca” (ruch) re- (i de-) sedymentowanych znakowych warstw; w której „wydarza się” dostępna poznaniu realność:

Przyzwicie opracowane teksty są jak pajęczyna: gęste, koncentryczne, przejrzyste, spójne, mocne. Wciągają wszystko, co krąży w okolicy. Metafory, które musną je w przelocie, stają się pozytywnym lupem. Materiały same się zlatują. Zasadność danej koncepcji można oceniać według tego, czy przywołuje cytaty. Gdy myśl otworzyła już jakąś komórkę rzeczywistości, powinna bez użycia siły ze strony podmiotu przeniknąć do następnej. Podmiot dowodzi swego odniesienia do przedmiotu, gdy wykrystalizują się inne przedmioty. W świetle, jakie kieruje na określony przedmiot, zaczynają się iskrzyć inne. [Adorno MM, s. 97-98]

Chciałbym się tu skoncentrować jedynie na trzech aspektach tej niezwykle inspirującej dla mnie obserwacji, tzn. na: (a) tradycji i kontekstach metaforycznych pojęć dyskursu Adorna; (b) na jego projekcie teoretycznym; oraz (c) na konsekwencjach tego projektu, antycypującego wiele istotnych wątków aktualnej debaty nad specyfiką tekstu literackiego, artystycznego [bowiem „mową są dzieła sztuki wyłącznie jako pismo” – Adorno TE, s. 229] czy humanistycznego.

Ad (a): tradycja i konteksty. Adorno posługuje się metaforą pajęczyny, o antycznym rodowodzie, która w myśli i wyobraźni nowoczesnych odgrywała kluczową rolę (*locus classicus*: Seneki list do Lucyliusza; potem: Bacona *Novum Organum*, Diderota *Sen d’Alemberta* – aż po Geerta metaforę człowieka jako „zwierzęcia zawieszzonego w sieciach znaczeń, które sam utkał” z *Interpretacji kultur*), podobnie jak w dziejach awangardy i myśli estetyczno-literackiej XX wieku (*vide m.in.*: analizowane przez R. Kraussa pojęcie *grid* – kraty jako siatki przecinających się linii w sztuce abstrakcyjnej; R. Barthes’a „hyfologiczna” koncepcja tekstu – kontestowana potem przez „arachnologię” N. Miller; czy G. Deleuze’a koncepcja tekstu jako „ciała bez organów” modelowana na metaforze pająka-pajęczyny). Adorno, jak wielu przed nim i po nim, kontaminuje tę tradycję z konkurencyjną wobec niej w pewnej mierze tradycją sygnowaną przez metaforę pszczoły (pająk bądź jedwabnik jako figura czystej generatywności, *creatio ex nihilo*, a pszczoła – jako sztuki przetwarzania dostępnych materiałów, „twórczości przetwórczej”). W ten sposób buduje obraz „przyzwicie zorganizowanego tekstu”, który „przyciąga” i przetwarza dane z tradycji dyskursywnej i świata zewnętrznego oraz nadaje im nową postać, porządek i znaczenie.

Wyjściowy obraz płaskiej, jednowymiarowej powierzchni pajęczynowej organizacji u Adorno ulega natychmiast pogłębieniu i skomplikowaniu, przypominając konstrukcję palimpsestową – za sprawą: „gęstości” nakładających i krzyżujących się sieci powiązań; wielowarstwowych pokładów „przywoływanych cytatów”; oraz wachlarza przedmiotów „iskrzących się” w nakładanych na nich „okach” teksto-

wej sieci. Sam Adorno, jak wiadomo, nie posługiwał się metaforą palimpsestu, jednakże do konstrukcji tego rodzaju przywiązywał bardzo dużą wagę i poświęcił jej wiele komentarzy. Myślę tu m.in. o zawartych w *Filozofii nowej muzyki* [Adorno 1974, s. 232] analizach poetyki kompozycji Strawińskiego [tej „muzyce o muzyce”, w której przez pryzmat współczesnego (ówczesnie) myślenia muzycznego prześwitują heteronomiczne, dawne i współczesne style i tradycje]. Myślę też – może przede wszystkim – o montażu, ocenianym krytycznie, lecz równocześnie uznanym przez niego za kluczowy dla sztuki XX wieku typ nieorganicznej konstrukcji, budującej, jak pisał w *Teorii estetycznej*, „ze szczątków empirii” i elementów dyskursu artystycznego nowy typ całości, w której „rzeczy nie powiązane zostają ze sobą tak zbite przez nadrzędną instancję całości”, a „przenikanie staje się tak gęste i splecione, że aż zaciemnia sens” [Adorno TE, s. 283]. Dyskurs Adorna zresztą w miarę swego rozwoju sam zaczyna przypominać palimpsest, o czym najlepiej świadczy pojawiająca się w ostatnim zdaniu metafora światła poznania, nawiązująca wprost do jeszcze innej tradycji – wypromowanej przez romantyków metafora lampy, rzucającej snop światła na spoczywającą w mroku rzeczywistość.

Ad (b): projekt teoretyczny. Po pierwsze, mowa tu o tekście bezprzymiotnikowo, z pewnością nie tylko literackim, specjalnego jednak rodzaju – prawdopodobnie dlatego, że w odróżnieniu od większości prób tego typu, polegających na szukaniu specyfiki danego typu dyskursu w tym, co go odróżnia od dyskursów innych dziedzin, Adorno proklamuje tu istnienie zagadkowej, transdyscyplinowej klasy tekstów o wspólnych właściwościach, które skądinąd bywają atrybutami tekstu literackiego, artystycznego, teoretycznego czy nawet filozoficznego... Jak pisał w odniesieniu do tego ostatniego – ale można to, *mutatis mutandis*, odnieść do pozostałych – filozofia

powinna w pewnym sensie siebie skomponować. W swoim rozwoju musi się nieustannie odnawiać, korzystając z własnych sił lub ścierając się z tym, z czym się mierzy; decyduje to, co w niej się wydarza, a nie teza, czy pozycja; tkanka, a nie dedukcyjny czy indukcyjny, jednotorowy tok myśli. Dlatego w istocie filozofii nie można streszczać. [Adorno DN, s. 50-51]

Najwyraźniej więc, podobnie jak później Deleuze, Adorno skłaniał się do uznania, że filozofia jest w gruncie rzeczy inwencją pojęć uzyskujących swe znaczenie i skuteczność operacyjną w konstelacyjnej sieci rozwijanego dyskursywnego opracowania – dlatego kluczową cechą tekstu zarówno filozoficznego, jak i kulturowego czy humanistycznego w ogólności, jest nieparafrazowalność. Po drugie: metaforyczny język literacki – nie jest w tym przypadku dodatkowym ornamentem, lecz ceną zdobyczą („pożywnym łupem”) o istotnych operacyjnych walorach. Po trzecie: to, co ten rodzaj tekstu wyróżnia – „przyzwoite opracowanie” – to jego „pajęczynowa” organizacja. Nie chodzi więc o zamkniętą strukturę wytwarzającą i przechowującą immanentne znaczenie w izolacji od środowiska zewnętrznego, lecz o sieć utkaną ze znaków, wchodzącą w aktywne relacje z otoczeniem, w której formują się i profilują swą postać tyleż przedmioty, co ich poznanie.

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

Po czwarte: to kwestia owych relacji ze światem; nie sprowadza się tu ona najwyraźniej do jednostronnego „odnoszenia się” – w sensie orzekania, nazywania czy też podążania za umykającą realnością. W przypadku „przyzwoicie opracowanego tekstu” uaktywnia się, rzecz można, jego tropiczna natura, która doświadczaną przez podmiot rzeczywistość (przyrodniczą, kulturową, w tym także pojęciowo i dyskursywnie opracowaną) – w postaci „zlatujących się materiałów”, „przywoływanych cytatów”, „wykryształizujących się przedmiotów” – przyciąga do siebie, chwytą w formę (formuje) i pozwala się ujawnić czy objawić. I wreszcie po piąte, warte uwagi jest wskazanie na inne, niż powszechnie przyjmowane, cechy rzeczywistości, która nie jawi się tu ani w postaci uprzedniego i niezależnego od poznawczej aktywności podmiotu niezmiennego bytu, ani w negatywnym doświadczeniu oporu, jakim „tamta strona” zaświadcza o swoim istnieniu, ale jako rodzaj zdarzeniowej aktywności realnego formującej się w „sploty” materialno-semiotycznych warstw i „węzły” heterogenicznych materiałów, która wystawia na próbę ludzkie doświadczenie i odciska w nim swój ślad (czasem jako uchwyconej w języku i pojęciach formy rzeczy, czasem zaś – traumatycznego przeżycia).

Ad (c): najważniejsze konsekwencje i antycypacje. Kiedy Genette [Genette 1982] wprowadzał metaforę palimpsestu, to posłużył się najpierw symptomatycznym przykładem bricolage’owej rzeźby Picassa, w której elementy realne i artystyczne tworzyły nową całość niezacierającą śladów pochodzenia swych składników. Potem jednak porzucił ten trop analityczny, ograniczając praktycznie konstrukcje palimpsestowe do autonomicznej, wewnętrznej sfery literatury (sztuki). Na ten pierwotny impuls formalny palimpsestowej sieci jako zasady organizacji włączającej w obręb jednego pola elementy fizyczne i semiotyczne, zewnętrzne i wewnętrzne, przeszłość i teraźniejszość, kładzie właśnie nacisk Adorno w swojej koncepcji posiłkując się metaforą pajęczyny; i tym właśnie tropem poszła też współczesna refleksja nad palimpsestowym charakterem kultury (w tym zwłaszcza artystycznej praktyki – literatury czy sztuk wizualnych, jak instalacje i sztuka wideo).

Zauważmy: oznacza to m.in., że sztuka i życie do pewnego stopnia wymieniają się tu własnościami: sztuka przestaje być autonomiczną instytucją odizolowaną specjalnymi regułami od praktyk innych dziedzin życia – życie zaś nie jest już ani terytorium bezpośredniego doświadczenia realności, ani też drogą do poznania jej trwałej, źródłowej podstawy. Inaczej mówiąc, tekst – czynnościowo, sprawczo rozumiany (w tym: artystyczna praktyka) – przestaje być rodzajem medium, które przesłania bądź udostępnia prawdziwą rzeczywistość, staje się natomiast rodzajem mediatora (nosiela, nie tylko nośnika), dzięki któremu, poprzez i w polu działania którego konstruowany jest porządek, sens oraz postaci podmiotowo-przedmiotowych relacji. Bruno Latour w odniesieniu do innego obszaru, ale nie bez związku z tym, co się dzieje w kulturze i sztuce, powiada – co znów każe myśleć naraz i o Dornie, i o Deleuzie – że tak pojmowany i konstruowany tekst staje się funkcjonalnym ekwiwalentem laboratorium. Jest bowiem miejscem, w którym proces prób, eksperymentów, doświadczeń, prowadzi do ciągłej translacji i krytycznej reinterpretacji tego, co przyrodnicze, społeczne i dyskursywne w inherent-

Szkice

nie hybrydowe obiekty, z którymi obcujemy w życiu codziennym [nie zdając sobie sprawy z ich faktycznego statusu – Latour 2010].

4.

Ryzykując znaczne uproszczenie, można by spróbować rozważyć z historycznej perspektywy wpływ tych metaforycznych conceptualizacji na główne, dominujące modele i funkcje nowoczesnej sztuki. W największym skrócie wyglądałoby to mniej więcej tak. Początek XX wieku zdominował model kraty (*grid*) – kryptopajęczynowej sieci przecinających się linii, którą Rosalind Krauss zidentyfikowała jako prototyp wczesnoawangardowych poszukiwań pełnej autonomii oraz nieprzezroczystej autoreferencjalności modernistycznego dzieła sztuki. W jej analizie [Krauss 1982] owa nieprzezroczystość okazuje się wszakże faktycznie przezroczystością tych abstrakcyjnych obrazów jako znaków powtarzających ów arcywzór, a sam obraz – obrotowym ekranem odsyłającym na przemian do materialnej powierzchni obrazu i/lub do duchowej (czasem transcendentnej czy mistycznej) sfery ukrytego porządku, bytu czy umysłu (ewentualne powinowactwo tego rodzaju „kraty” z oknem symbolistów podlega w tym przypadku traumatycznemu wyparciu).

Pojawiający się w drugiej połowie XX wieku (czasach neoawangardy, transawangardy i postmodernizmu oraz tekstu „jak okiem sięgnąć”) „rękopiśmienny” model palimpsestu przejął funkcje prototypowego wzorca konstrukcji. Metafora palimpsestu (tak, jak była pojmowana w tym czasie) nakierowuje naszą uwagę na wiele ważnych cech różnorodnych obiektów kulturowych (od dzieł literackich i plastycznych, przez muzyczne i filmowe, po architekturę i semantykę miejskich przestrzeni) – tych jednak cech przede wszystkim, które dotyczą „wewnętrznych”, już zsemiotyzowanych, poddanych regułom sztuki, składników kulturowego obiektu. Można powiedzieć ogólnie, że staje się metaforą granicznej pozycji sztuki, widzianej jednak przede wszystkim od wewnątrz, tzn. od strony estetyzującej władzy jej jeszcze organicznej bądź już nieorganicznej konstrukcji, zapewniającej równoczesność temu, co nierównoczesne, i współwystępowanie temu, co odległe. Jednak nawet wtedy, gdy obejmuje heterogeniczne elementy „zewnętrzne”, to traktuje je z reguły już jako składniki całościowego „efektu estetycznego”.

Sama metafora palimpsestu nie mówi nam bowiem wiele o sposobach interferencji czy może raczej o naturze transaktywnych relacji wnętrza i zewnątrz – „wchłaniania” elementów zewnętrznych (niejęzykowych i pozbawionych znaczenia) oraz regułach transponowania ich w składniki złożonej całości kulturowej. Tę komplementarną rolę wypełnia właśnie Adornowska metafora pajęczyny. Obie razem zaś pozwalają na dostrzeżenie cech wcześniej pomijanych oraz na charakterystykę nowego modelu, nie sprowadzalnego do swych części składowych. Dominujący we współczesnej myśli i wyobraźni złożony metaforyczny model palimpsestowej sieci dziedziczy w pewnej mierze tradycje (a zwłaszcza sprzeczności) wczesno- i późno- (bądź: post-) modernistycznej sztuki. Po tej pierwszej – aporię

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

jednostkowości (oryginalności) i powtórzenia, a także materialnego (które zmierza do bycia, nie: znaczenia) i duchowego (które staje się odległą alegorią niewyraźnego sensu). Po drugiej – aporię organicznej bądź nieorganicznej konstrukcji, z czego jedna zmierza do efektu polisemii nierozzerwalnej całości splecionych heteronomicznych znaczeń, druga zaś raczej do dyseminacji sensu przenikającego przez szczeliny w konstelacjach odrębnych, niedających się całkowicie zintegrować, składników.

W palimpsestowej sieci współczesnej sztuki, w której – jak przewidywał Adorno – to, co dysonansowe, „przystało się różnić od konsonansu”, kluczową kwestią nie jest już – jak się wydaje – możliwość artykulacji porządku czy sensu, lecz coś istotnie innego: zdolność do utrwalenia, akumulacji i reaktywacji w doświadczeniu odbiorczym afektywno-doznaniowego potencjału, którego „nosicielką” staje się sztuka (zwłaszcza w swym nurcie krytycznym). Oczywiście, emocjonalny wymiar sztuki i estetycznego doświadczenia nie jest żadnym wynalazkiem współczesnych. Jednak w tym przypadku sploty gwałtownych, intensywnie heterogenicznych, drastycznych relacji i obrazów nie służą ani przekazowi informacji, ani apokaliptycznej retoryce krzyku wieszczącej rozpad ładu i wartości, ani retoryce wzniosłości z towarzyszącym jej kultem niewyraźności. Jak się okazuje jednak coś, czego nie można wyrazić, przedstawić, uchwycić w pojęciach czy zakomunikować językowo, można jeszcze próbować odegrać, zainscenizować... Można spróbować zaaranżować w taki sposób przestrzeń wizualną czy dyskursywną, by działała niczym akumulator owego afektywnego doświadczenia, któremu racjonalne formy nowoczesnej sztuki odmawiały długo racji bytu czy prawa artykulacji.

Palimpsestowe sieci współczesnej sztuki wyprowadzają na powierzchnię owo stłumione doświadczenie, dopuszczają je do głosu, pozwalają zaistnieć w przestrzeni publicznej. Wynajdując nowe sposoby jego zapisu i reaktywacji w przeżyciu estetycznym, czynią często transmisję tego potencjału afektywno-doznaniowego – a nie znaczenia – swym strategicznym „łupem” i głównym przekazem. Doświadczenia konfliktu, wstrząsu, szoku, intensywnego, szczególnego przeżycia zarazem pobudzenia i odrętwienia, jakie bywają udziałem odbiorców tej sztuki, stanowią mają rodzaj silnego bodźca skutecznie stymulującego do krytycznego myślenia, a nie przeczyć znaczeniu intelektualnej reakcji [Bal 2007, Abel 2007, Bennet 2005, Terada 2001, Foster 2010, Deleuze 1981]. Niewykluczone, że ten „afektywny zwrot” współczesnej sztuki przeczuwał Adorno, gdy pisał, że wprowadzenie z całą konsekwencją zasady dysonansu sprawia, iż sztuka „uczestniczy przez to w cierpieniu, które dzięki jedności jej procesu poszukuje wyrazu, nie ginie”, które „czeka na ową ekspresję, którą dzieła sztuki wyraża w imieniu pozbawionych głosu” [Adorno TE, s. 629].

5.

Adornowska koncepcja palimpsestowej sieci „przywoicie zorganizowanego tekstu”, którą próbowałem dotąd scharakteryzować w jej relacjach do tradycji, historycznych modeli rozumienia oraz współczesnych manifestacji sztuki i litera-

tury, stanowi też ważne ogniwo w dociekaniach filozofa o naturze i specyfice humanistycznego poznania. Widziana w tej perspektywie ujawnia inne jeszcze swe cechy i funkcje, zwłaszcza wtedy, gdy rozważyć je w relacji do innych kluczowych kategorii Adornowskiego słownika: doświadczenia, przedmiotowego konkretności, konstelacji jako indywidualnej praktyki poznania oraz spokrewnionej z nią koncepcji mikrologii [którym to określeniem posługuje się czasem w podobnej funkcji – zob. Adorno DN, s. 43, 117, 572-573]. Oczywiście, są to wszystko pojęcia o długim filozoficznym rodowodzie, a specyfika dyskursu Adorna, co z pewnością przyznać musi każdy czytelnik jego pism, uniemożliwia pominięcie tego dziejowego wymiaru (meandrycznej historii znaczeń osadzających się w strukturze pojęciowej) narzędzi poznania. Z trzech powodów przede wszystkim:

- (a) inherentnie dialogowego sposobu rozwijania dyskursu – w polemice bądź nawiązaniu do swych poprzedników (z uprzywilejowaną pozycją Waltera Benjamina, u którego wszystkie tu omawiane kategorie się pojawiają, choć niekoniecznie w tych samych znaczeniach);
- (b) ostentacyjnego sięgania po retoryczne (tropiczne, zwłaszcza metaforyczne) środki organizowania własnego dyskursu, w których kolejne przesunięcia semantyczno-pojęciowe są tematyzowane, a które traktowane są nie jako ornament, lecz pełnoprawne narzędzie poznania; oraz
- (c) skłonności do wieloperspektywicznych ujęć tego samego przedmiotu czy kwestii – czego efektem niekongruencja a nierzadko sprzeczności Adornowskich stanowisk, które nie dają się w prosty sposób zsumować w logicznie spójnym wywodzie, a domagają się jakiegoś innego sposobu legitymizowania swej osobliwej „konsekwentnej niekonsekwencji”.

Wszystko to wypadnie tu z konieczności pominąć – po to, by móc wypreparować podstawowe sensory i wzajemne relacje wspomnianych kategorii. Są to zresztą te sensory i te relacje, które dostarczać mogą właśnie tego rodzaju legitymizacji dla sławnej (dla niektórych: osławionej) osobliwej dykcji filozoficznego dyskursu Adorna.

Bodaj najbardziej uderzającym rysem rozważań Adorna (i to w tym wymiarze, który czyni je tak aktualnymi dla współczesnych) jest poszukiwanie niedualistycznej metody poznania, tzn. takiej, która omija pułapki dwóch najbardziej reprezentatywnych a opozycyjnych stanowisk: naiwnego realizmu, który zapewnia nas o możliwości docierania do prawdy (rozumianej korespondencyjnie) o naturze rzeczy za sprawą metodycznie stosowanej naukowej procedury (o obiektywnym, neutralnym i uniwersalnym charakterze) oraz konstruktywizmu, który odrzucając naiwny pogląd o możliwości bezpośredniego kontaktu ze światem, pragnie nas przekonać o konieczności pogodzenia się z faktem zamknięcia granic ludzkiego poznania w kręgu artefaktów, pojęciowo-językowych konstruktów, których koherencja wyznacza kryterium prawdziwości. Tymczasem Adorno, choć uznaje, że człowiek nie ma bezpośredniego dostępu ani do tego, co przedpojęciowe, ani do tego, co indywidualne, to wcale nie uważa, iżby nieuchronne zmediatyzowanie naszego poznania oznaczać musiało izolację czy odcięcie od kontaktu z rzeczywistością: „zapośredniczenie – jak pisał – wcale nie orzeka, że wszystko w nim się

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

rozpływa, ale postuluje coś, co jest przez nie zapośredniczone, coś, co nie znika” [Adorno DN, s. 240].

Tego rodzaju praktyką poznawczą granicznej mediatyzacji – która *transgresywnie* wykracza poza oswojony świat ku temu, co inne, a następnie powraca do siebie, pociągając za sobą czy może raczej stając się nosicielem pozyskanych, czasem chcąc nie chcąc, zdobyczy i w rezultacie *retroaktywnie* (tzn. ze skutkiem wstecznym) zmienia podmiot i świat – jest właśnie doświadczenie. Jedna z najważniejszych a rzadko przywoływanych uwag filozofa na ten temat brzmi następująco:

kluczową pozycję w poznaniu zajmuje nie tyle forma, lecz doświadczenie. To, co Kant określa mianem formowania jest w istocie deformacją. Trud poznania polega w znacznej mierze na destrukcji przemocy wobec przedmiotu. Do jego poznania zbliża się akt, w którym podmiot zrywa zasłonę okrywającą przedmiotowość. Zdolny do tego jest wyłącznie ten, kto w pozbawionej lęku pasywności powierza się własnemu doświadczeniu. W miejscach, gdzie subiektywny rozum wietrzy subiektywną przypadkowość prześwieca supremacja przedmiotu, to, co nie jest w nim jedynie subiektywnym dodatkiem. Podmiot jest w istocie obiektem aktywności przedmiotu, a nie instancją odpowiedzialną za jego konstytucję. [Adorno *Gesammelte Schriften*, s. 10, 2, 752; cyt. za: Michalski 2009, s. 210]

Jak widać, swą koncepcję doświadczeniowego poznania rozwija Adorno w polemice z systemem idealistycznej filozofii, a pochodnie z wszelkimi racjonalistyczno-systemowymi ujęciami, które jego zdaniem homogenizują, substancjalizują, dehistoryzują i deformują poznawaną rzeczywistość, poddając ją presji apriorycznych, dedukcyjnych wnioskowań oraz władzy (i przemocy) zasady tożsamości (wątek to intensywnie rozwijany we współczesnej myśli – od Foucaulta po Ranciere’a). Doświadczenie pozwala przełamać ów przymus utożsamienia, przeniknąć bądź rozmontować fasadowy obraz zamkniętego, jednolitego, niezmiennego bytu – i wejść w kontakt z tym, co nie-tożsame, inne, niepowtarzalne, co osadza się czy zostawia ślad w jego nieuświadomianych warstwach. Prawdziwe doświadczenie nie jest bowiem ani czystym, bezpośrednim doznaniem, ani pełnym poznawczym opracowaniem chaosu wrażeńiowych bodźców i przeżyć, lecz zrostem tego, co nietożsame, liminalnym zapośredniczeniem, inherentnie złożonym i uwarstwionym, w którym już na najbardziej rudymenarnym poziomie splatają się w sposób nierozzerwalny zmysłowe doznania i afekty z zaczątkowo obecnym potencjałem konceptualnym i językowym.

Doświadczenie jest więc kulturowo uwarunkowanym, zawsze konkretnym poznaniem, w którym stapiają się porządki naturalny i społeczny, fizyczno-przyrodniczy i symboliczno-kulturowy. Bliskie spotkanie z rzeczami, na jakie pozwala nam doświadczenie, zdejmuje z nich zmystyfikowaną postać niezmiennego bytu odsłaniając ich inne oblicze: jako splotu „sedymentowanej historii” [Adorno DN, s. 227] ich powstania, ogółu ich warstw, powiązań z innymi rzeczami, kontekstowych uwarunkowań. W odróżnieniu od poznania naukowego jest to indywidualne (którego nie sposób powtórzyć w tych samych warunkach a należy dokonać same-mu) poznanie tego, co jednostkowe, czyli konkretne. Adorno wraca tu, jak przy-

znaje, do Heglowskiego ujęcia przedmiotu jako konkretnego, wedle którego „sama rzecz jest swoim kompleksem” [Adorno DN, s. 226], a także, można dodać, do jego etymologicznego sensu. *Concretus*, oznaczający tyle, co: gęsty, twardy, przyrośnięty (a także: pomieszanie, zgęszczenie, przyrost), pochodzi od *concreresco*, co znaczy: powstawać, wzrastać razem z kimś lub czymś, gęstnieć, krzepnąć, zrastać, wiązać się... Filozof reaktywuje te konotacje wpisane w historię pojęcia, co pozwala mu w tym, co z sobą tożsame, unikatowe, jednorodne i niezmiennie zobaczyć czy odczuć [poznanie filozoficzne powinno wyjść poza swój wymiar czysto intelektualny i doprowadzić do „czucia z przedmiotami” – Adorno MM, s. 298] właśnie splot tego, co heterogeniczne, procesualne, relatywne i kontekstowe.

Aby uchwycić rzecz jako zrost czy splot tego, co heterogeniczne, procesualne i historyczne, szukać trzeba innej metody niż systemowa analiza w kategoriach tożsamości. Adorno rozwija w tym celu ideę myślenia konstelacyjnego (obecna już zresztą wyraźnie u Benjamina). Ogólnie biorąc, konstelacja jest pewną koncepcją całości (lub pewną koncepcją rozumienia całości) jako wspólnoty heterogenicznych elementów, nie dającą się sprowadzić do esencjalnego rdzenia, organicznej zasady czy strukturalnej prawidłowości [Jay 1984] – która dla Adorna jest cechą nie tylko przedmiotu i tekstu, ale i metody ich poznawania. Konstelacyjna analiza oplata przedmiot otwartą, pełną luk i szczelin siecią różnorodnych (w tym sprzecznych) pojęć, które niejako „indagują” i aktywują stłumione czy zatarte jego sploty i warstwy, wyprowadzając na powierzchnię i czyniąc dostępną poznaniu jego unikatową złożoną teksturę. Pisał Adorno:

Konstelacja rzuca światło na specyfikę przedmiotu, która dla postępowania klasyfikującego jest obojętna lub uciążliwa. [...] Kiedy pojęcia zbierają się wokół poznawanej rzeczy, potencjalnie określają jej wnętrze, myśląc, osiągają to, co myślenie mocą konieczności od siebie odcięło. [...] Postrzegać konstelację, w której znajduje się rzecz, to tyle, co rozszyfrować tę konstelację, którą niesie ona w sobie, jako coś historycznie wytworzonego. [...] Poznanie przedmiotu w jego konstelacji jest poznaniem procesu, który ten przedmiot w sobie zakumulował. [Adorno DN, s. 225-227]

Praktyka analizy konstelacyjnej nie daje się przekształcić w metodę: jest na to zbyt zmienna i elastyczna oraz idiosykratycznie dostosowana do poszczególnych przypadków. Trafnie i inwencyjnie zastosowana przynosi „ewidencyjne” poczucie prawdziwego poznania (oparte na podobieństwie, nie odpowiedniości), które jest rodzajem mimetycznej strategii, oznaczającej „organiczną adaptację do tego, co inne” [Adorno DO, s. 202]. Adorno chętnie pokazywał skuteczność reaktywacji doświadczenia oraz trafność myślenia konstelacyjnego na przykładzie sztuki, ponieważ w niej właśnie przetrwał poznawczy potencjał owej strategii mimetycznej.

Sztuka pozostaje do tego, co jest w niej inne, w takim stosunku jak magnes do pola żelaznych opiłków. Nie tylko jej elementy, ale także ich konstelacje, owa specyficzna estetyczność, którą zazwyczaj przyznaje się duchowości sztuki, wskazują na owo „inne”. Tożsamość dzieła sztuki z istniejącą rzeczywistością jest również tożsamością jego dośrodkowej siły, która jego *membra disiecta*, ślady tego, co istniejące, zbiera wokół siebie. [Adorno TE, s. 15]

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

Sztuka nie jest ani odbiciem, ani poznaniem czegoś przedmiotowego. [...] Sztuka raczej wykonuje gest sięgania po rzeczywistość, aby dotknąwszy jej cofnąć się konwulsyjnie. Jej litery są znakami tego ruchu. Ich konstelacja w dziele jest zaszyfrowanym zapisem historycznej istoty realności, a nie jej odbiciem. Takie postępowanie jest pokrewne mimetycznemu. [Adorno TE, s. 519]

6.

Znaczenia, jakie Adorno przypisuje kluczowym tu kategoriom – doświadczenia, rzeczy jako splotu heterogenicznych składników, konstelacji, pajęczynowej sieci tekstu – są nie tylko konsekwentnie wprowadzane, ale i nieustannie z sobą korelowane, wchodząc w liczne dialogiczne związki, odpowiedniości czy nawet ekwiwalencje. W efekcie tworzą pole współmiernych (a nawet, do pewnego stopnia, wymiennych) pojęć, w kategoriach których filozof ujmuje kulturę człowieka oraz narzędzia, sposoby i wyniki osiąganego przez niego poznania. Choć sam Adorno, jak wiadomo, nigdy nie używał tego określenia, nie będzie przesadą powiedzieć, że to ujęcie ludzkiego świata streszcza najlepiej metafora palimpsestu. Tego zdania jest m.in. Rafał Michalski, który zauważa, iż „w istocie stwierdzenie, że przedmiotem metafizycznego doświadczenia jest byt mający strukturę palimpsestu, wydaje się najlepiej oddawać intencję filozofa” [Michalski 2008, s. 275-276; zob. też Jay 2008 oraz Gebauer, Wulf 1995]. Wiąże się to niewątpliwie z częstym stosowaniem do opisu bytu metafory tekstu, tekstualności, tkaniny.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że w odróżnieniu od zwolenników tzw. tekstualnego zwrotu (większości z nich w każdym razie) tekstualizacja rzeczywistości, doświadczenia czy kultury nie wiąże się bynajmniej z dehistoryzacją zjawisk i zamknięciem ich w autonomicznym kręgu gry znaków. Tekstualność dla Adorno staje się metaforycznym określeniem: (a) mediacyjnej natury poznania; (b) historycznego, relacyjnego i kontekstowo uwarunkowanego charakteru zjawisk; (c) wielowarstwowej heterogenicznej przedmiotowej struktury – doświadczenia, jednostkowego konkretności, konfiguracji pojęciowych konstelacji, wreszcie dzieła sztuki (także oczywiście literackiej); (d) specyficznego, pasywno-aktywnego ludzkiego organu jej poznania (a nie tekstu jako, powiedzmy, jedynie mechanicznej rejestracji czy reprezentacji uprzednio uzyskanych jego wyników).

W tej wizji kultury jako palimpsestu narzędzia poznania winny być zestrojone i dostrojone do cech poznawanych przedmiotów. Dlatego zapewne w kategoriach „splotu” ujmuje Adorno zarówno konkretne rzeczy jednostkowe, jak i cechy doświadczenia, charakter analitycznych konstelacji pojęciowych czy samo dzieło sztuki [„każde dzieło sztuki, choćby prezentowało się jako wzór pełnej harmonii, stanowi samo w sobie splot problemów. Jako taki splot partycypuje ono w historii i przekracza własną jedność” – Adorno TE, s. 654].

Z podobnych względów wszystkim tym zjawiskom przypisać można cechy otwartej i eklektycznej konstelacji [„zagadkowość sztuki artykułuje się jedynie

w konstelacjach każdego poszczególnego dzieła” – Adorno TE, s. 653], a także odnaleźć w nich model doświadczeniowego poznania [dzieła sztuki są „schematami doświadczenia, które utożsamiają się z doświadczającymi”; „odnotowują i obiektywizują warstwy doświadczenia, które wprawdzie leżą u podstaw stosunku do rzeczywistości, ale niemal zawsze są w nim urzeczowione” – Adorno TE, s. 522, 564], jak również strukturę „pajęczynowej sieci” czy „magnetycznego centrum” tekstu („przyzwoicie zorganizowanego”), która potwierdza swą operacyjną skuteczność, kiedy „przyciąga” do siebie i osadza (sedymentuje) w swych głębokich, nieuświadomianych warstwach składniki rzeczywistości, akcydensy życia.

Jakie zatem wnioski płyną z lekcji, której udziela nam dzieło Adorna? Jeśli zadaniem humanistycznego poznania jest uchwycenie natury tego, co jednostkowe, niepowtarzalnego splotu historycznych związków i uwarunkowań „wielowarstwowego konkreту” (określenie Miłosza), to – zdaniem filozofa – nie powinno ono poprzestawać na stosowaniu apriorycznej dedukcyjnej procedury scjentystycznej metody. Winniśmy raczej zaryzykować ćwiczenie się w trudnej, transgresywno-retroaktywnej sztuce doświadczeniowego poznania. Jest to bowiem taki rodzaj zmediatyzowanego kontaktu ze światem, w którym medium nie tylko styka nas z tym, co inne i unikatowe, ale też samo staje się mediatorem (obszarem konfrontacji i przenikania) relacji między wnętrzem a zewnątrz. Można powiedzieć, że nośnik staje się tu nosicielem (w nieomal medycznym znaczeniu „nosiela” choroby) śladów realnego, które zostają „zdeponowane” w głębszych warstwach doświadczenia jednostkowego i – tłumione bądź przepracowywane – przyrastają do niego, niczym narośl, bądź wzrastają wraz z nim.

Promowane przez Adorna konstelacyjne myślenie to rodzaj strategii interpretacyjnej czy też praktykowanej teorii skierowanej na uchwycenie autentycznych cech owej materii faktyczności, w której – jak przekonywał – odnajdujemy fuzję (zrost, splot), tego, co fizyczne i jednostkowe z rudymenarną pojęciową ogólnością i znakową (językową) semiotycznością. Mówiąc najkrócej: w odróżnieniu od metody systemowej analizy, która poddaje swój przedmiot przyjętej z góry procedurze postępowania w ramach gotowego zespołu pojęciowych narzędzi, myślenie w konstelacjach rozpoczyna się od wypróbowania dostosowanych do – i wyprowadzonych z – przedmiotu „środków” pojęciowych, z których każdy otwiera inny „widok” na przedmiot, projektuje odmienną ścieżkę jego poznania, a wszystkie razem, w ramach budowanej konstelacji, aktywują i profilują jego złożone heterogeniczne cechy czy wymiary. W ten sposób analityczna praktyka rozwijania konstelacji pojęciowych nie tylko pozwala zidentyfikować wspomniane właściwości owej tekstury faktyczności, której nie dopuszcza do głosu, którą marginalizuje i przesłania analiza racjonalno-systemowa, ale też oddać jej sprawiedliwość – by ostatecznie obrysować ją i zobiektywizować w rozwijanym tekście.

W tym kontekście staje się też jaśniejsza – i warta poważnego rozważenia – idea „przyzwoicie zorganizowanego tekstu”. Adorno, powtórzmy, najwyraźniej myśli o nim nie w kategoriach wytworu, lecz procesu: procesu twórczego, odkrywczego poznania, czy – jeszcze ogólniej – działania. O ile można sądzić, chodziło

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

mu bowiem o wypracowanie takiej siatki pojęciowej, która zdolna byłaby do uchwycenia specyficznych cech ludzkiej aktywności w jej pełnym zróżnicowaniu: od twórczego codziennego działania do inwencyjnego filozoficznego poznania; od zachowań przedartystycznych do wysublimowanej a nawet hermetycznej sztuki. Z tego punktu widzenia, tworzyć tekst (godny tego miana), to nie znaczy reprodukcja, rejestrować, jedynie komunikować gdzie indziej (czasem też: przez kogoś innego) wytworzoną wiedzę.

To znaczy przede wszystkim aktywnie pomnażać wiedzę: rozwinąć taką konstelację dyskursywno-pojęciową, która pobudzi, stłumione czy zmystyfikowane przez racjonalne, „tożsamościowe” poznanie, warstwy i zrosty konkretnej rzeczywistości. To zarzucić taką „pajęczynową” sieć na rzeczywistość, która mimetycznie upodobniając się do otoczenia, uaktywni jego tropiczną, dążącą do uobecnienia, naturę, i w rezultacie podda się procesowi sedymentacji palimpsestowo narastających warstw. Skoro „to, co wewnętrzne, do czego poznanie chce przyłgnąć wyrazem, zawsze, aby być poznanym, potrzebuje czegoś wobec siebie zewnętrznego” [Adorno DN, s. 79], to inwencyjny tekst spełnia najlepiej tę „potrzebę” realnego.

Wydaje się też, że wbrew spodziewanym zastrzeżeniom (czy i na ile w dzisiejszej wizualnej i performatywnej kulturze może ostać się ta centralna pozycja tekstu) idea Adorna pozostaje w mocy: wszędzie tam, gdzie chodzi o porządek i sens, uciekamy się do rozwinięcia palimpsestowej sieci tekstu, która doświadczaną rzeczywistość przyciąga, formuje i obiektywizuje – i w ten sposób poznaniu udostępnia. Dodać też na koniec wypada, iż choć to Adornowskie pojęcie tekstu wygląda na demokratycznie sformułowane (bo obejmuje tekst naukowy, humanistyczny oraz artystyczny), to jednak filozof przydaje mu artybucje, które spełnione mogą być tylko przez nielicznych (zdolnych do rozwijania autentycznie twórczego poznania), a których uprzywilejowanymi exemplami pozostają niewątpliwie dla Adorna „genialne” dzieła sztuki.

To w nich bowiem ucieleśnia się naprawdę i przybiera modelową postać, wzorcową dla innych dziedzin ludzkiej aktywności, transgresywno-retroaktywna – właśnie inwencyjna – poetyka doświadczenia:

Genialne to tyle, co utrafiłone w swej konstelacji, co subiektywnie jest obiektywne; oznacza to moment, w którym *methexis* dzieła sztuki w języku podporządkowuje sobie konwencję jako przypadkową. Znamieniem genialności w sztuce jest to, że nowe, mocą swej nowości, wywołuje wrażenie, iż zawsze już tu było; romantyzm to odnotował. Zdolność fantazji to nie tyle *creatio ex nihilo*, w które wierzy obca sztuce religia sztuki, ile wyobrażenie autentycznych rozwiązań pośród niejako preegzystującego związku dzieł. [Adorno TE, s. 313 – podkr. R.N.]

7.

Koncepty, projekty, obserwacje, sugestywne acz niekiedy nader hermetyczne definicje, którymi tak szczerze usiane jest dzieło Adorna, same tworzą rodzaj niepowtarzalnej konstelacji pojęciowej, która pociąga za sobą czytelnika, zachę-

Szkice

cając go do kroczenia śladem mistrza bądź podążania na własną rękę po terytorium prześwitującym przez podsunięte przez niego pojęcia, tropy i „dialektyczne obrazy”. Obfitość i niejednoznaczność tych sugestii utrudnia jednak wydatnie zidentyfikowanie określonej pozycji filozofa w dziejach współczesnej myśli. Dla jednych jest przede wszystkim „frankfurtczykiem”, ważnym przedstawicielem teorii krytycznej – o historycznym już jednak znaczeniu. Dla innych – pracowitym kontynuatorem (by nie powiedzieć: naśladowcą) Waltera Benjamina; myślicielem, którego najbardziej oryginalne teorie i koncepcje pozostają trwale zależne od „genialnych” intuicji i projektów jego niezwykłego i nieobliczalnego przyjaciela. Dla jeszcze innych (do których i siebie bym zaliczył) – „ukrytym sojusznikiem” wielu ważnych a nader różnorodnych orientacji w dzisiejszej humanistyce, obecnym najczęściej nie wprost, czy w bezpośrednich odwołaniach do jego antycypatorskich sformułowań, lecz *per procura*: w nieuświadomianych (bądź tłumionych czy marginalizowanych) warstwach tradycji konceptualnych, stanowiących zaplecze kluczowych stanowisk wielu – w tym najwybitniejszych – postaci myśli humanistycznej ostatniego półwiecza.

Wziąwszy to pod uwagę, można powiedzieć, że za spadkobierców streszczonej tu pokrótce „lekcji Adorna” mogą być uznani przede wszystkim rzecznicy doświadczeniowego zwrotu w humanistyce, zmierzający do rewitalizacji i restytucji tej kategorii w poszczególnych naukach humanistycznych, jak też w coraz popularniejszych współcześnie badaniach transdyscyplinarnych. Zaliczyć do tego grona można także tych, którzy odrzucając scjentystyczne założenia teorii nowoczesnej, próbują ją wyprowadzać „od dołu”, poprzez „mikrologiczne” analizy historycznych konstelacji „studiów przypadków”. W tym kręgu należy wreszcie umieścić i tych, którzy w tekście, pojętym jako swoiste laboratorium kultury i miejsce „produkcji” humanistycznej wiedzy, oraz w refleksji nad jego techniczno-odkrywczą, aktywną, sprawczą, sensotwórczą rolą w procesach poznania; ogólnie biorąc: w nauce tekstu – widzą tożsamościowe centrum humanistycznej dziedziny. Do tej Adornowskiej refleksji warto dziś wrócić, myśląc o możliwym programie redyscyplinizacji humanistyki, profilowaniu jej naukowej specyfiki oraz restytuowaniu jej rangi we współczesnym modelu akademickiej nauki; w modelu – na pozór tylko wrogiej humanistyce – zorientowanej na innowacyjność technonauki.

Cytowana literatura przedmiotu

- Abel M., 2007, *Violent affect. Literature, cinema, and critique after representation*, Lincoln–London: University of Nebraska Press.
- Adorno T.W., 1974, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Wayda F., Warszawa: PIW.
- Adorno T.W., 1986, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wstęp Krzemieniowa K., Warszawa: PWN – w tekście: DN.
- Adorno T.W., 1994, *Teoria estetyczna*, przeł. Krzemieniowa K., Warszawa: PWN – w tekście: TE.
- Adorno T.W., 1999, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przekł. i przyp. Łukasiewicz M., posł. Siemek M.J., Kraków: Wydawnictwo Literackie – w tekście: MM.

Nycz Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania...

- Altieri Ch., 2003, *The Particulars of Rupture. An Aesthetic of the Affects*, Ithaca–London: Cornell University Press.
- Auge M., 2009, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernonowoczesności*, przeł. Chymkowski R., przedm. Burszta W.J., Warszawa: PWN.
- Bal M., 2007, *A gdyby tak? Język afektu*, przeł. Maryl M., „Teksty Drugie” nr 1-2.
- Bennett J., 2005, *Empatic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford: Stanford University Press.
- Bloom H., 2002, *Lęk przed wpływem*, przeł. Bielik-Robson A., Szuster M., Kraków: Universitas.
- Deleuze G., 2005, *Frances Bacon: The Logic of Sensation*, transl. and introd. Smith D.W., Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dillon S., 2007, *The Palimpsest. Literature, Criticism, Theory*, London–New York: Continuum.
- Foster H., 2010, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. Borowski M., Sugiera M., Kraków: Universitas.
- Gebauer G., Wulf Ch., 1995, *Mimesis. Culture, Art, Society*, transl. Reneau D., Berkeley: University of California Press.
- Genette G., 1997, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln–London: University of Nebraska Press.
- Horkheimer M., Adorno T.W., 1994, *Dialektyka oświecenia, Fragmenty filozoficzne*, przeł. Łukasiewicz M., przekład przejrzał i posłowiem opatrzył Siemek M.J., Warszawa: Wyd. IFiS PAN – w tekście: DO.
- Huyssen A., 2003, *Present Past. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- Jay M., 1984, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jay M., 2008, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. Rejniak-Majewska A., Kraków: Universitas.
- Krauss R., 1986, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press.
- Latour B., 2012, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, wstęp Abriszewski K., przeł. Derra A., Abriszewski K., Kraków: Universitas.
- Lewes D. (ed.), 2008, *Double Vision. Literary Palimpsests of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Lanham: Lexington Books.
- Michalski R., 2008, *Antropologia mimesis. Studium myśli Waltera Benjamina i Theodora W. Adorna*, Nowa Wieś: Wydawnictwo Rolewski.
- Nycz R., 1984, *Sykwę współczesne. Problem konstrukcji tekstu [Contemporary Silvae (Non-Genre Literature). Problem of Text Construction]*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Terada R., 2001, *Feeling in Theory. Emotion after the “Death of the Subject”*, Cambridge: Harvard University Press.
- Tsagalis Ch., 2008, *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*, Washington: Center for Hellenic Studies.
- Załuski T., 2008, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków: Universitas.

Szkice

Abstract

Ryszard NYCZ
Jagiellonian University (Kraków)

Adorno's lesson: text as a means of cognition, or on culture as a palimpsest

The article analyses some key elements of the original, consistently developed and coherent, even though dispersed in the whole of Adorno's oeuvre, concept of the text as a means of cognition, and culture as palimpsest. It comprises among others a reflection on experience as a basic dimension of cultural reality and the conceptualisations of the object (as a tangle of "sedimented history" of its origins, references, contextualisation), as well as ways (the project of the method of "constellational" analysis) and results (a metaphor of "web-like" net of effectively organised text) of cognition in the humanities. According to the author it is an inspiring and an actual concept which can provide a promising remedy against at least some symptoms of the recent impasse or crisis of the methods of cognition used in the humanities nowadays.