
ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA PHILOSOPHICA 17, 2006

<https://doi.org/10.18778/0208-6107.17.09>

Beata Frydryczak

Uniwersytet Zielonogórski

THEODOR W. ADORNO: POJĘCIE PIĘKNEJ NATURY

Estetyka Theodora W. Adorna uchodzi za jedną z ostatnich, a równocześnie najważniejszych propozycji formułowanych z perspektywy estetyki sztuki, która w sposób zdecydowany wyznaczyła rozumienie sztuki współczesnej i rządzących nią mechanizmów. Tym samym stała się znaczącym modelem uprawiania estetyki, dla której paradygmatycznym wyzwaniem jest awangarda i wpisane w nią pojęcie eksperymentowania. Trudno przecenić jej znaczenie dla aktualnej refleksji nad sztuką, co potwierdza również estetyka najnowsza, nie tylko istotnie u niej zadłużona, ale i wciąż swój dług powiększająca. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż refleksja tego filozofa, wyrażona przede wszystkim w wydanej pośmiertnie w 1970 r. *Teorii estetycznej*, stanowi solidny fundament dla wielu nowych koncepcji, z których wymienić należy choćby teorię awangardy Petera Bürgera czy J. F. Lyotarda estetykę wzniosłości. Przynajmniej w tej perspektywie, estetyce Adorna należy się miejsce tego samego rzędu, jakie w refleksji estetycznej wcześniej już zajęli Kant i Hegel.

Próby interpretacji estetycznej refleksji Adorna najczęściej sprowadzają się do ujęcia jej w terminach odwołujących się do dzieła sztuki i jego społeczno-historycznego usytuowania. W takim kierunku zmierzała wspomniana interpretacja Petera Bürgera [Bürger 1989], który założenia sztuki autentycznej wykorzystał do sformułowania pojęcia sztuki awangardowej. Podobnie ukierunkowana została analiza Albrechta Wellmera, który estetykę Adorna ujął w triadzie: prawda, pozór, pojednanie, i poszukiwał możliwości przeformułowania jej w terminach teorii działania komunikacyjnego [Wellmer 1991]. Podobne przykłady można mnożyć, włączając w to również próby usytuowania koncepcji Adorna wobec nowoczesności i ponowoczesności. Pomimo szerokiej recepcji myśli Adorna, na marginesie zainteresowań pozostaje, a czasem wręcz jest pomijane, jego pojęcie pięknej natury, żywo obecne w *Teorii estetycznej* i odgrywające istotną rolę w rozumieniu sztuki i do-

świadczenia estetycznego. Propozycja zwrócenia uwagi na pojęcie pięknej natury wydawać się może *passé*, a przynajmniej mało zbieżna z głównym nurtem interpretacji estetyki Adorna, pod warunkiem jednak, że patrzy się na nią z dotychczasowej, tradycyjnej perspektywy, którą określa pojęcie sztuki. Inaczej rzecz przedstawia się z perspektywy estetyki poszerzonej, wyznaczającej mój kierunek myślenia. Nie mam ambicji zaprezentowania całej refleksji Adorna, bo nie sposób przedstawić bogatej i złożonej propozycji niemieckiego filozofa w jednym artykule, jakkolwiek to, co nie jest możliwe wobec całości, jest niewykluczone wobec fragmentu.

Wyróżnione rozważania Adorna da się ująć w kilku problemach, z których – obok pojęcia pięknej natury – równie ważnie wydaje się być pojęcie doświadczenia bezpośredniego. Pojęcia te nie wyczerpują jednak postawionego przez mnie problemu, bo rozwiązanie znajduje on również w próbie wskazania tego, co wspólne pięknej naturze i dziełu sztuki, a co faktycznie pozwala w doświadczeniu estetycznym dostrzec coś więcej, niż tylko formę spotkania ze sztuką. Trudno nie wspomnieć w tym miejscu pojęcia krajobrazu kulturowego, które dla dzisiejszych rozważań dotyczących rzeczywistości zewnętrznej i przestrzeni miejskiej wydaje się kluczowe. Niestety, jest to szeroki problem wymagający osobnych analiz.

Adorna krytyka porzucenia przez estetykę pojęcia pięknej natury

Niewątpliwą zasługą Böhme jest odnowione odczytanie Adorna, ukazujące autora *Teorii estetycznej* nie tylko jako „teoretyka” awangardy i eksperymentowania, ale również estetyka, który wraca do modelu myślenia przedheglańskiego w takim zakresie, w jakim w ramach estetyki przywraca wyłączonej przez Hegla estetykę przyrody. To, co uczynił Böhme, może być porównywalne tylko z tym, co zrobił Adorno, ponownie włączając w obszar rozważań pojęcie pięknej natury, wyrzucone z obszaru estetyki, a przecież nie – co ważne – z obszaru sztuki. Ta perspektywa ujawnia wagę przedsięwzięcia Adorna, który w sposób zdecydowany krytyczny odniósł się do „gestu” Hegla.

Gdy Hegel formułował swoją estetykę, piękno w przyrodzie poświęcił niemało miejsca, w zasadzie po to, by stwierdzić, iż nie ma ono udziału w wędrówce ducha, zajmując niższą pozycję, aniżeli piękno sztuki. Jako bezpośrednia zmysłowość, która „nie może wyjść poza nieokreśloność i abstrakcję”, piękno w przyrodzie ma charakter niedoskonały. To zaś decyduje o tym, iż ten rodzaj piękna posiada charakter przedestetyczny, a co się z tym wiąże, nie podlega systematycznemu badaniu i ocenie. „Albowiem – uzasadnia Hegel – wchodząc w zagadnienia piękna naturalnego czujemy się w żywiole nazbyt nieokreślonym i pozbawieni jesteśmy kryteriów, toteż takie systematyczne opracowanie byłoby czymś za mało interesującym, by warto było je podjąć” [Hegel 1966, s. 7]. Pomimo żywych związków roman-

tyzmu z naturą tendencja, jaką przypieczętował Hegel, była już wyczuwalna, chociażby w koncepcji Schellinga, który ograniczając estetykę do filozofii sztuki pozwolił, by zainteresowania estetyczne skupiły się na dziele sztuki. Koncepcja Hegla oznacza zatem zwrot, od którego piękno naturalne, piękno tkwiące w przyrodzie, przestało być przedmiotem dyskursu estetycznego. Co prawda, Hegel mówił o przezwycięzeniu piękna przyrody przez sztukę, lecz Adorno, krytycznie oceniając ten zabieg, nazywa to jednoznacznie *wyparciem*, rodzajem przemocy wobec tego, co spontaniczne i naturalne.

Zdaniem Adorna, piękno naturalne zostało wyłączone z estetyki wskutek rozszerzającej się dominacji pojęcia wolności i godności ludzkiej, zgodnie z czym głównym przedmiotem uwagi i zainteresowania winny być wytwory autonomicznego podmiotu. Jest to faktycznie proces rozpoczęty przez Kanta (choć trudno nie zauważyć, że w *Krytyce władzy sąđenja* całe fragmenty poświęcone są pięknu przyrody), Schillera i przypieczętowany przez Hegla. „Gdyby wytyczono proces rewizyjny w sprawie piękna naturalnego, dotyczyłby on godności jako samowyniesienia się zwierzęcia, jakim jest człowiek, ponad zwierzęcość” [Adorno 1994, s. 115]. Od czasu niemieckiego romantyzmu – dodaje Adorno – kiedy sztuka stała się „harcowiskiem prawdy, dobra i piękna”, eliminując wszystko, co spontaniczne i nieuległe, estetyka wydaje się zapominać, że historyczny rozwój sztuki żywił się pięknem naturalnym [Adorno 1994, s. 122] i że autentyczne dzieła sztuki – sztuka jako druga natura – sięgając do przyrody, zawsze kierowały się ku pierwszej naturze.

Powrót w ramach estetyki do pojęcia pięknej przyrody jest możliwy, gdy Heglowskiej myśli, iż piękno sztuki bierze początek w negacji piękna naturalnego, nada się inny sens, pozwalający zrozumieć, że akt, w którym dopiero powstaje świadomość piękna, odbywa się w bezpośrednim doświadczeniu, możliwym tylko i wyłącznie wobec świata natury. Sam Adorno traktuje piękną naturę i jej doświadczenie jako warunek niezbędny dla sztuki w ogóle, dla piękna sztuki oraz dla doświadczenia estetycznego: bez piękna tkwiącego w naturze i jego przeżycia nie można mówić o pięknie sztuki. Stąd konieczność uwzględnienia tego obszaru refleksji tym bardziej, że niesłusznie została ona wyparta z estetyki i uznana za antykwaryczną [Krzemieniowa 1991, s. 23].

Idea przyrodohistorii

W refleksji Adorna pojęcie przyrody łączy się z pojęciem historii. Dialektyczny związek przyrody i historii rozumiany jest jako narastający konflikt między zasadą panowania i możliwym stopniem wolności. To charakterystyczne dla frankfurczyków stanowisko, w którym przyjmuje się, że człowiek, dla samozachowania, musiał opanować strach przed przyrodą i poddać ją

swojemu panowaniu. Jednostka, indywiduum kształtuje się w warunkach rosnącego dystansu wobec przyrody, ale opanowywaniu przyrody towarzyszy rosnąca przemoc człowieka wobec człowieka i podmiotu wobec własnej natury. Takie stanowisko znajdujemy przede wszystkim w *Dialektyce Oświecenia* i *Dialektyce negatywnej*. U ich podstaw leży również wczesna praca *Die Idee der Naturgeschichte*, w której Adorno szkicuje swoją koncepcję filozofii przyrody, bliską Benjaminowskiemu pojęciu historii naturalnej¹.

Specyficznym momentem Adornowskiej koncepcji stosunku historii do przyrody jest wyraźny prymat przyrody nad historią. Historia to nie nagromadzenie faktów, lecz proces zachodzący w naturalnym medium: historia jest tylko momentem przyrody. Przyroda natomiast jest tym, co elementarne, amorficzne, wieloznaczne, ciemne; jest z sobą absolutnie tożsama i stanowi podstawę wszystkiego. Z niej wyodrębnia się indywiduum, które ustanawiając siebie jako podmiot, próbując – z lęku przed nią – zapanować nad przyrodą, czyni ją swoim przedmiotem. Próba zapanowania nad przyrodą to ciągły akt autokonkretyzacji, wciąż ponawiany, ale przebiega on już w przyrodzie ludzkiej, „drugiej naturze” czy, jako to ujmuje Lukács, od którego Adorno zapożycza ten termin, „naturze struktur ludzkich” [Lukács 1968, s. 56].

Adorno dostrzega jednak możliwość, udostępnioną mu – co sam przyznaje – przez W. Benjamina w *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pogodzenia historii i przyrody, w taki sposób, iż stają się one wobec siebie współmierne. Ta możliwość „otwiera się” w *momencie przemijania*, w samym procesie przemijania objawia się w postaci ruiny rozumianej jako wyraz uległych naturze śladów przeszłości, oznaka biegu dziejów. Idea „przyrodohistorii” (jak to określa Krystyna Krzemień: historia zastygła w przyrodę i przyroda przez swą przemijalność będąca historią [1991]) wyraża to, co utopijne, tęsknotę za pojednaniem. Tak pojmowana, akcentuje nieciągłość, podkreśla dysharmonię i cierpienie, wyrażając się poprzez alegorię, z konstelacji zjawisk próbuje czytać ich znaczenia. W niej elementy historyczne i naturalne nakładają się na siebie, uzupełniając wzajemnie, a nawet zastępując. Dzięki tej fluktuacji objawia się piękno natury: „Piękno naturalne jest zatrzymaną historią, przerwany stawaniem się” [Adorno 1994, s. 132]. Tak rozumiana przyrodohistoria umożliwia wyodrębnienie nowego terminu: krajobraz kulturowy, w którym moment spotkania – a nawet pojednania przyrody i historii – ujawnia się w postaci ruin [Frydryczak 2002]. W krajobrazie kulturowym wyraża się estetyczna postawa wobec śladów przeszłości. Na przykładzie pojęcia krajobrazu, mówi Adorno, widać wyraźnie, że pojęcie piękna naturalnego ma charakter historyczny i jest historycznie zmienne:

¹ Dla Benjamina historia naturalna to czas doświadczenia, który nie jest odmierzany ani przez wskazówki zegara, ani kartki kalendarza: to czas, w którym życie, praca i święto odpowiadają rytmom natury.

„rzekomo ahistoryczne piękno natury ma historyczny charakter”. To relatywizuje pojęcie pięknej natury: piękne jest to, co opanowane.

Dopiero „powrót” do natury pozwala „otworzyć nam oczy”: powrócić do ukrytych treści, uświadomić sobie w zetknięciu z przyrodą, nie tylko własną destruktywność, lecz również własną przyrodniczość. Rodzi się jednak pytanie: czy taki powrót jest możliwy, czy jest jeszcze możliwy? Otóż, Adorno zdaje się odpowiadać, że tak, przesłanki ku temu pojawiają się, gdy w przyrodzie dostrzeżemy piękną naturę, bo w niej przejawia się to, co charakterystyczne dla przyrody w stanie pojednania, wolnej przyrody.

Piękna i wzniosła natura

O pięknie natury Adorno mówi właściwie niewiele, jak gdyby jego istota tkwiła gdzieś indziej, niż w próbie pojęciowego ujęcia, jak gdyby jego definicją mogło być to zdawkowe stwierdzenie: „piękno naturalne jest niemożliwe do określenia”, a jej wyjaśnieniem sugestywnie brzmiące zdanie: „Niechęć do mówienia o niej [kategorii piękna naturalnego] jest silniejsza tam, gdzie nadal żyje miłość do niej” [Adorno 1994, s. 134, 127].

Najważniejsze jednak jest wyraźnie się rysujące rozgraniczenie, przebiegające między niedefiniowalnym pięknem naturalnym a jego historycznie zmieniającymi się, wpisującymi się w okresowe tendencje i zainteresowania – wariantami. O ile bowiem można wskazać powody głębszego lub mniejszego zainteresowania naturą, zainteresowania pozostającego pod wpływem określonej konwencji artystycznej, przekonań estetycznych czy najzwyczajniejszej mody, to z pewnością trudno ustanowić jakieś jedno, niezmienne kryterium piękna przyrody. Z jednej strony, nie sposób nie zauważyć, że poczucie piękna naturalnego jest odkryciem człowieka, który pozbył się lęku przed jej mitycznymi, nieopanowanymi siłami. Z drugiej strony, dopiero natura opanowana ulega historycznie zmieniającym się nastrojom jednostki, w których przyroda jest przestrzenią rozciągającą się między dwoma opozycjami: *porzucenia jej*, jak u Sokratesa, który odrzuca wszelkie zmysłowe przejawy natury na rzecz życia w mieście, oraz *powrotu do niej*, czego gorącym rzecznikiem był Rousseau. W tym kontekście Adorno dodaje, że poczucie piękna przyrody potęgowało się wraz z „cierpieniem podmiotu skazanego na siebie samego” i żyjącego w świecie „przysposobianym i aranżowanym”. Z tej perspektywy piękna przyroda staje się przestrzenią ucieczki: od cywilizacji, towarzystwa, zgiełku miasta – ku temu, co naturalne, spontaniczne, zmysłowe.

O tym, że trudno je uchwycić w ramach *ogólnej pojęciowości*, Adorno nie musi długo przekonywać, zaś ten kto – posługując się słowami filozofa – „chciałby zamknąć piękno naturalne w inwariantnym pojęciu, popadłby w śmieszność jak Husserl informujący, że *ambulando* postrzega świeżą zieleń

trawnika” [Adorno 1994, s. 130]. Mówiąc wprost, Adorno odcina się od głęboko tkwiących w tradycji przekonań, na gruncie których piękno wyraża się poprzez harmonię, proporcje czy symetrię.

O pięknie naturalnym można zatem powiedzieć, że pozostaje niedefiniowalne i nieodtworzalne. Gdyby jednak podjąć próbę sformułowania jakiejś spójnej definicji, możliwej do wyodrębnienia na gruncie rozważań Adorna, to należałoby powiedzieć, że piękno czytelne w przyrodzie, a zatem piękno jako takie – samoistne, jak powiedziałaby Kant – jest niedefiniowalne, a równocześnie konieczne, obiektywne i autonomiczne. Co to oznacza? Najprościej stwierdzić, że dla Adorna natura przejawia swoje piękno w sposób niezależny od upodobań człowieka i jego postrzegania, jak gdyby wyrażała istotę samej siebie. To stwierdzenie nie wyczerpuje jednak intuicji, jakimi kieruje się Adorno, który mimo wszystko poszukując formuły piękna naturalnego, równocześnie wyjaśnia i potwierdza jego nieokreśloność. Tego, co wyraża się w pięknej naturze, nie należy zatem szukać w jakichkolwiek kryteriach czy regułach, ani nawet w jej zmysłowym przejawianiu się, jak chciałby Hegel. Adorno dodaje również, że „piękne w przyrodzie jest to, co jawi się jako coś więcej niż ona sama w sobie w konkretnym miejscu i czasie”. Chodzi zatem o coś innego: „każda cząstka przyrody prześwieca od wewnątrz i w tym wyraża się jego istotna nieokreśloność” [Adorno 1994, s. 131]. Chociaż nie wprost, to jednak Adorno odwołuje się do – przywołanego dotąd najczęściej w odniesieniu do sztuki – pojęcia *apparition*, nagłego rozbłysku: sensu, znaczenia, prawdy, który natychmiast przemija, jakby w ucieczce przed próbą uchwycenia, pojęciowego „zniewolenia”. *Apparition* to „pojawienie się czegoś nieistniejącego, jak gdyby istniało” [Adorno 1994, s. 152]. Dlatego Adorno może powiedzieć, że piękno naturalne to *zaskakująca obietnica czegoś najwyższego*.

To zaś oznacza, że piękno naturalne nie ogranicza się tylko i wyłącznie do jakości estetycznych, ale wyraźnie poza nie wychodzi. Piękno natury, mówi Adorno, to obraz tego, co najstarsze w naturze: wolności, pojednania, mocy. Wyrazem tego jest na przykład zachód słońca – dla nas już spowszedniały przez dziesiątki reprodukcji widok, który mimo wszystko wciąż jeszcze jest w stanie wzbudzić dreszcze wzruszenia, gdy sprzyja temu miejsce, czas i nastrój. To, co najstarsze w naturze i samo piękno naturalne, to szyfr tego, co jeszcze nie istniejące: natury w stanie pojednania, wolnej od przemocy, natury, w której następuje pojednanie wielości w różnorodności, bez śladu przemocy.

Adorno dodaje jednak, że *anamnesis* wolności w pięknie naturalnym wprowadza w błąd: oczekuje wolności po uprzednim zniewoleniu. Trzeba wziąć pod uwagę wieloznaczność piękna naturalnego, o której człowiek próbował zapomnieć w procesie opanowywania natury, wieloznaczność zakotwiczoną w micie, która sprawia, że kojący duszę śpiew ptaków równie

dobrze może być wróżbą nieszczęścia. W tym wyraża się również idea, że piękno przyrody to ekspresja: forma niemej wypowiedzi natury. A dla autora *Teorii estetycznej* ekspresja przybiera zawsze wyraz cierpienia: to smutek, żal, melancholia. Pisze Adorno: „ekspresja to pełne skargi oblicze dzieła sztuki”. Dokładnie to samo można powtórzyć o pięknie naturalnym, które zawsze jawi się jako *coś więcej* niż ono samo *tu i teraz*, odsyła do czegoś innego, stając się rodzajem obietnicy.

Charakterystyczne wydaje się, to, że Adorno odwołuje się do Kantowskiego pojęcia wzniosłości, odnajdując w niej to, co naturze właściwe. Wzniosłość bowiem antycypuje moment pojednania z naturą, ale również pozwala przekroczyć to, co naocznie postrzegane, w stronę tego, co niewypowiedziane. U Kanta wzniosłość w przyrodzie to stan ducha postrzegającego, odzywający się w obliczu tego, co potężne, ogromne, pozbawione formy i przekraczające wyobraźnię: „strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów [...] bezkresny ocean, wysoki wodospad [...]” [Kant 1986, s. 158]. Takie widoki, choć należałoby powiedzieć – krajobrazy – ujawniają, że poza postrzeganą rzeczywistością istnieje coś więcej: „przyroda jest wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności” [Kant 1986, s. 148]. Jakkolwiek, o czym należy pamiętać, odczucie wzniosłości rodzi się z lęku – przed potęgą przyrody i bólu – wyrażającego się w niemożności przekroczenia granic wyobraźni wobec tego, co nieprzedstawialne. Adorno wprowadza jednak korektę do kantowskiego rozumienia, dostrzegając we wzniosłości moment, w którym człowiek uzmysławia sobie własną przyrodniczość. Tylko mając tę świadomość, jednostka może poszukiwać śladów wolności: „Siła fatalna, którą podmiot krępuje przyrodę, zniewala również jego: wolność budzi się jako świadomość podobieństwa podmiotu do przyrody. Ponieważ piękno nie podporządkowuje się narzuconej zjawiskom przez podmiot przyczynowości przyrodniczej, dziedziną piękną jest dziedziną możliwej wolności” [Adorno 1994, s. 502]. Dlatego Adorno może odrzucić kantowski podmiot przytłoczony potęgą przyrody na rzecz „silnego i rozwiniętego podmiotu, produktu wszelkiego panowania nad przyrodą i jego bezprawia”, który zyskując tę samoświadomość, tylko w ten sposób może zrozumieć swoje miejsce w rzeczywistości i wobec przyrody: „Uczucie wzniosłości nie odnosi się do tego, co się przejawia, wysokie góry przemawiają jako obrazy przestrzeni uwolnionej od tego, co krępuje i zawęża, oraz możliwego uczestniczenia w tej wolności, a nie wtedy, kiedy przytłaczają” [Adorno 1994, s. 361].

W tym sensie, piękno natury jest również obietnicą, której przyroda sama z siebie zrealizować nie może. Stąd wpisany w nią wyraz smutku i melancholii, bólu odzywającego się w obliczu jej piękna, który jest niczym innym, jak tęsknotą za tym, co przyrzeczone. Dlatego staje się sztyfrem,

alegorią (w benjaminowskim sensie) tego, co jest „poza” – przyroda to Inny, to ślad nietożsamości. Piękno w przyrodzie staje się zatem przeciwieństwem zasady panowania – Innym wobec tego, co rozproszone – równe jest jej to, co pojednane [Böhme 2002, s. 15]. Ten aspekt refleksji Adorna Gernot Böhme szczególnie akcentuje, dostrzegając w przyrodzie jedyny dzisiaj czynnik pozaspółeczny, w którym wciąż jeszcze aktywne są impulsy wyzwolenia, przeciwstawiające się rosnącej racjonalizacji. Dla Böhme Adornowska natura jako piękno samo w sobie, a nie artystycznie przetworzona przyroda, uzyskuje miano jedynej instancji pozaspółecznej: jest nośnikiem potencjału wywrotowego.

Doświadczenie bezpośrednie

Jako wzniosłość przyroda objawia człowiekowi swoją moc, ale też wskazuje możliwą drogę pojednania, którą Ernst Bloch nazwałby formą przymierza z przyrodą. Potęga natury nie pozwala jednak mówić o niezmaconym odczuciu jej piękna, skoro już u Kanta „niebo gwiazdziste” łączyło się z prawem moralnym. Dlatego, gdy Adorno mówi o pięknie przyrody, to przed jego oczami nie roztaczają się rozległe, wzniosłe krajobrazy, lecz drobne, subtelne przejawy piękna, które można dostrzec choćby w polnym kwiecie. Przyznaje on równocześnie, że piękno wyraża się w każdym, najdrobniejszym nawet obiekcie przyrody, bo każdy z nich prezentuje się tak, jakby był jedynym pięknem. Bardziej więc ceni sobie, tak charakterystyczne *mikrologiczne postrzeganie*. W nim bowiem czytelna jest ekspresja przyrody.

Z tej perspektywy jednym z ważniejszych terminów estetyki przyrody staje się pojęcie doświadczenia bezpośredniego. Doświadczenie piękna przyrody to jedno z najwcześniejszych doświadczeń jednostki: otwiera się człowiekowi w dzieciństwie i staje się źródłem jego wrażliwości estetycznej cały czas podtrzymywanej przez obcowanie z nią. To piękno objawia się w bezwiednym postrzeganiu, w sposób spontaniczny i nierefleksyjny. To rodzaj impulsu o bogatym „energetycznym” podłożu, w którym wyraża się spontaniczność, tęsknota, pragnienie, szczęście, emfatyczna prawda. Ten sposób postrzegania Adorno nazywa za Bergsonem *le temps durée*, dodając od siebie, iż taki sposób odbierania – „jakby na ślepo” – to najlepsza reakcja na piękno tkwiące w naturze, gdyż nic nie jest w stanie go oddać, a wszelka próba jego pojęciowego czy obrazowego ujęcia już sama w sobie jest formą uprzedmiotowienia. Nawet prosta reprezentacja natury, w jakiej przodowało malarstwo pejzażowe, nie może być traktowana jako przejaw piękna tkwiącego w naturze, ani nawet jego doświadczenia przez fakt, że artyści „używali natury”, przyroda była dla nich przestrzenią zachwyty, lecz przy okazji również surowym tworzywem podatnym na artystyczną obróbkę. Najwłaściwsze zatem wobec niego byłoby milczenie: wszelkie słowo je pomniejsza.

Wydaje się, że *le temps durée* – subiektywny czas przeżycia – najlepiej wyraża się w pojęciu aury, które Adorno zapożycza u Benjamina, ilustrując je definicją autora *Pasaży paryskich*, w której ten odwołuje się do doświadczenia natury: „Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po grzbiecie wyrzynającego się w horyzont górskiego łańcucha, czy po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, aż chwila lub godzina będzie miała swój udział w tym zjawisku – to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi” [Benjamin 1996, s. 117]. To, co Benjamin definiuje jako aurę, Adorno nazywa atmosferą, „czymś, dzięki czemu wskazuje ono [dzieło sztuki, ale też przyroda] poza siebie”, co nie jest materialne, co jest ulotne, a przez to stanowi trudno definiowalną właściwość. W tym znaczeniu pojęcie atmosfery bliskie staje się wzniosłości w kantowskim sensie – jako poruszeniu umysłu, przekraczającym granice wyobraźni.

Charakterystyczne dla pojęcia aury *odsuniecie w dal* jest „rudymenarnym modelem dystansowania się od przedmiotów natury jako środków do celów praktycznych”. Wyraża bezinteresowny ogląd, dlatego Adorno powie, że doświadczenie piękna natury „odnosi się do przyrody jako zjawiska, a nie tworzywa dla pracy i reprodukcji życia, że nie wspomnimy o niej jako substracie wiedzy” [Adorno 1994, s. 121]. Obcowanie z piękną naturą to stan, z którego wyłączony jest – lub być powinien – jakikolwiek „interesowny” rodzaj poznania.

Należy dodać tu również, że czysta bezpośredniość, będąc warunkiem doświadczenia estetycznego, nim samym jeszcze nie jest, bo przeżycie estetyczne – obok spontaniczności – wymaga dodatkowych warunków, z których na jedno z naczelných miejsc wysuwa się rodzaj refleksji i analizy. Piękno przyrody – odwrotnie: wszelka refleksja, uważna obserwacja zamienia się w formę jego uprzedmiotowienia, zgodnie z zależnością, iż im intensywniej postrzegamy przyrodę, tym mniej odczuwamy jej piękno. Jakkolwiek bez tego przeżycia i bez tego doświadczenia człowiek nigdy nie pojmie, czym jest sztuka.

Spotkanie z dziełem sztuki

Przyroda przemawia do nas swoją ekspresją, ale ekspresja to również miejsce spotkania natury z dziełem sztuki. Moment zapośredniczenia natury i dzieła sztuki, piękna naturalnego i piękna artystycznego następuje poprzez ekspresję, która staje się rodzajem łącznika między naturą a sztuką. Łącznika koniecznego, bowiem sztuka nie naśladuje przyrody ani jakiegoś poszczególnego piękna w przyrodzie, lecz piękno naturalne samo w sobie – naśladuje ekspresję przyrody, a nie ducha. Ekspresja to nie znak semantyczny, lecz wyraz, a raczej „niemy ślad cierpienia”. Gdy Adorno dodaje, że prawdziwa mowa sztuki jest niema, i że ta niemota jest starsza niż język znaków, to

znów odsyła nas do piękna naturalnego, które podobnie jak dzieło sztuki pozostaje nieme i niewypowiedziane.

Dla koncepcji Adorna charakterystyczne jest to, że pojęcie *mimesis*, które od czasu Arystotelesa oznacza sztuką naśladowczą, u niemieckiego filozofa przyjmuje inny wyraz i pełni różne funkcje. *Mimesis* nie jest ani naśladowaniem czegoś zewnętrznego, ani imitacją ludzkich działań i doznań – to forma ujawniania tego, co pozostaje nieujawnione. *Mimesis* przybiera charakter naśladowania nie tyle piękna naturalnego, co tego, co ono wyraża, sztuka bowiem nie naśladowuje rzeczywistości, lecz ten aspekt realnego świata, który sięga poza rzeczywistość. Co należy podkreślić – *mimesis* ma sens krytyczny. Niezmiernie istotne z punktu widzenia podjętych przeze mnie rozważań jest to, że *mimesis* łączy się z pojęciem ekspresji, stając się spójnikiem, pozwalającym po jednej stronie widzieć naturę, po drugiej zaś sztukę. Właśnie poprzez ekspresję, wyraz, natura wnika w sztukę, stając się w niej tym, co niedosłowne i co równocześnie stanowi rodzaj jej *memento*. Przyroda – jej żywiołowość – użycza sztuce ducha.

Sztuka dostrzega swój cel w urzeczywistnieniu tego, czego przyroda jest obietnicą, zyskując – dzięki zasadzie konstrukcji, racjonalności – zdolność obiektywizowania tego, co nieuchwytnie, ulotne. W tym sensie koncepcja piękna artystycznego komunikuje się z pięknem naturalnym: obydwa chcą restytuować przyrodę przez wyrzeczenie się jej bezpośredniości. Tym samym dzieło sztuki jako naśladowanie piękna naturalnego staje się obrazem natury, która odzyskała głos, natury pojednanej.

Sztuka jest sekularyzującą transcendencją – dodaje Adorno – jest nią jako naśladowanie nie natury, lecz piękna natury. Dzieło sztuki jako wytwór autonomicznego podmiotu – artefakt – przeciwstawione jest tworam przyrody: oba jawią się jako swoje antytezy: „Zrobione całkowicie przez człowieka dzieło staje wobec czegoś, co najwidoczniej nie jest zrobione, wobec przyrody, ale jako czyste antytezy są one na siebie nawzajem skazane: przyroda na doświadczenie zapośredniczonego, uprzedmiotowionego świata, dzieło sztuki na przyrodę, zapośredniczonego namiestnika bezpośredniości” [Adorno 1994, s. 114].

Natura jako obraz

Niewątpliwą zasługą Gernota Böhme jest odnowione odczytanie *Teorii estetycznej*, w której niemiecki filozof znalazł mocny fundament swojej własnej koncepcji. Warto jednak zwrócić uwagę na moment, w którym Böhme niepostrzeżenie rozstaje się z Adornem, pozostawiając na boku kwestie nierozstrzygnięte lub wymagające uzupełnienia.

Pojęciem organizującym ekologiczną estetykę Böhme są atmosfery. Wprowadzając pojęcie aury, atmosfery, nastroju, odwołuje się on do Adorna, a równocześnie wyraźnie stwierdza, iż pojęcie atmosfer, przez które rozumie

„ogarniające siły emocjonalne”, zapożycza u Hermanna Schmitza. Już ta rozbieżność może wydawać się zastanawiająca. Adorno wprowadzając pojęcie atmosfer, sięga do Benjamina, co skądinąd nie uchodzi uwadze Böhme. Doświadczenie estetyczne przyrody, dodaje jednak Adorno, to doświadczenie obrazów. U Adorna zatem natura doświadczana jest – poprzez aurę – jako obraz, Böhme natomiast chce doświadczać ją jako atmosferę, roztaczając się nastrój. W pewnym sensie więc zatrzymuje się on w pół kroku za refleksją Adorna. I jak można wnosić, czyni to w imię rehabilitacji pojęcia nastroju, z estetyki wyłączonego również przez Hegla.

„Doświadczenie estetyczne przyrody, podobnie jak doświadczenie sztuki, jest doświadczeniem obrazów” – mówi Adorno [1994, s. 121]. Podobne stwierdzenie znaleźć można u Kanta [1986, s. 221]: „przyroda w owych pięknych formach obrazowo do nas przemawia”. Można zastanowić się, o jaki obraz chodzi, skoro przyroda wolałaby uniknąć swojego obrazowego – a więc uprzedmiotowionego – przedstawienia. Adorno enigmatycznie wyjaśnia, że ma na myśli obraz jako zjawisko, *apparition*, a więc sięgający poza siebie. W takim sensie obraz jest trwaniem tego, co przemijające: to obraz pojednania. Tym samym przyroda – jako zjawisko – nie jest postrzegana jako pewne działanie się, proces, lecz jako obraz, którego nie sposób odtworzyć czy w taki sposób odzwierciedlić, by jej równocześnie nie uprzedmiotowić lub, co równie negatywne, nie popaść w manierę kiczu lub karykatury.

Należy zatem odróżnić obraz, w którym natura się przejawia, od przedstawienia obrazowego, w którym natura ulega uprzedmiotowieniu. W tym sensie Adorno chętnie przywołuje ideę „zakazu obrazów”, przekonując, że tworzenie „sobie obrazu” natury nie jest możliwe: piękno przyrody przedstawione w obrazie jest formą podwojenia, w którym gubi się „owo bycie samoistnym”, jakim żywi się doświadczenie przyrody. Zwodnicze są więc w tym wymiarze takie próby, jak choćby malarstwo pejzażowe impresjonizmu, które co prawda kieruje się ku uchwyceniu chwili, uchwyceniu aury danego fragmentu natury, lecz czyni to w sposób podobny do fotografii: przez utrwalenie, zamrożenie „tu i teraz”.

Adorno przyznaje pojęciu pięknej przyrody ważne miejsce w swojej estetyce. Z jednej strony, uznanie piękna natury jest warunkiem sztuki i doświadczenia estetycznego. Z drugiej strony, piękno naturalne jest nośnikiem wartości utopijnych. Nieświadome postrzeganie charakterystyczne dla piękna natury oraz przypomnienie w postrzeganiu przyrody to archaiczne rudymenty, które nie dają się pogodzić z racjonalnością przemysłu kulturalnego, a zatem są skierowane przeciwko niej.

Sądzę, że pojęcie pięknej natury, wątek najczęściej pomijany przez interpretatorów Adorna, skupiających się na jego szerokich rozważaniach dotyczących dzieła sztuki, nie tylko ukazuje w nowym świetle możliwość ponownego namysłu nad odrzuconą od czasu Hegla estetyką przyrody, ale również

otwiera się na ideę estetyki poszerzonej. Adorno nadmienił w *Teorii estetycznej*, że ukierunkowanie się na piękno natury, czyli wyjście estetyki poza sztukę, oznacza moment „zaczepnięcia oddechu”. W metaforycznym ogrodzie sztuki Adorno otworzył furtkę prowadzącą w stronę estetyki przyrody i chociaż sam tą drogą nie poszedł, jego intuicje mogą stanowić ważny punkt zwrotny dla myślenia o estetyce odnowionej. Furtkę tę przekroczył Gernot Böhme, który odwołując się do Adorna pojęcia pięknej natury, z tego zagadnienia uczynił jeden z fundamentów własnej propozycji, ujmowanej przez niego w formule *ekologicznie motywowanej estetyki*. Takie zorientowanie estetyki Adorna, dotąd rozpatrywanej wyłącznie z perspektywy sztuki awangardowej, może oznaczać, iż ona właśnie – wpisując się w dotychczasowy paradygmat awangardy i eksperymentowania – otwiera się również na nową estetykę, zgodnie z postulatem samego Adorna domagającego się od niej „sejsmograficznej czujności” na wszelkie nowe zjawiska kulturowe.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Th. W. [1994], *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemień, Warszawa.
- Benjamin W. [1996], *Mala historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] tenże, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań.
- Böhme G. [2002], *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa.
- Bürger P. [1989], *Theory of the Avant-Garde*, transl. M. Shaw, Minneapolis.
- Hegel G. W. H. [1966], *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa.
- Kant I. [1986], *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa.
- Krzemieniowa K. [1991], *Koncepcja doświadczenia estetycznego Theodora W. Adorno*, [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa-Poznań.
- Lukács G. [1968], *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, przeł. J. Gośliński, Warszawa.
- Wellmer A. [1991], *Truth, Semblance, Reconciliation: Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity*, [w:] *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics, and Postmodernism*, transl. D. Midgley, Cambridge, Massachusetts.

Beata Frydryczak

THEODOR W. ADORNO'S NOTION OF THE BEAUTIFUL NATURE

Theodor W. Adorno's aesthetics is considered as the last and the most important theory, which is formulated from a perspective of the aesthetics of art. It established an understanding of the contemporary art and its mechanisms. In spite of its wide reception, the interpretations of Adorno's conception often overlook his notion of beautiful nature. The notion is the main subject of my article. I want to show that it is not only vividly present in *Ästhetische Theorie*,

but also takes an important part in Adorno's aesthetic theory and in his understanding of art and of aesthetic experience. Such an attitude allows me to interpret Adorno's theory from a perspective of the "extended aesthetics", which consider the aesthetics of nature as an important part of the field. Since Hegel, who rejected the concept of nature from the field of aesthetics, Adorno is the first aesthetician who re-enters the model of aesthetics understood as the domain of both nature and art.

Adorno admitted the notion of beautiful nature an important place in his aesthetics. For him, the acknowledgement of the beauty of nature is a condition of art and aesthetics experience. At the same time, the natural beauty is a medium of some utopian values. The involuntary perception characteristic of beautiful nature and a kind of memento "imprinted" in it are some archaic rudiments that do not correspond with the rationality of cultural industry.