

Obraz krytyczny (obraz krytyki)¹

Georges Didi-Huberman

Andrzej Leśniak
dziękuje Georges'owi
Didi-Hubermanowi za
zgodę na przekład.

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 360–375

DOI: 10.18318/td.2016.5.23

Istnieje fotografia Theodora Adorno – niewątpliwie do-
brze znana jego czytelnikom – na której widać go przy
stole do pracy, w typowo „filozoficznym” i ewokującym sa-
motność *chiaroscuro*. Zawdzięczamy ją Ilse Mayer-Gehrken;
pochodzi z lat 60. Dwie dłonie myśliciela spoczywają na
czytanym przez niego tekście – maszynopisie. Za nim znaj-
duje się uporządkowana biblioteka. Arkusze papieru leżące
na stole sugerują oglądającemu, że istnieje relacja wizual-
na między białą papieru (znaczoną liniami i literami), bia-
łą firanką w dalszym planie (znaczoną plisami) i rodzajem
płynnego, fantomatycznego, równie białego (i znaczonego)
planu, który pojawia się nad prawą ręką Adorno.

W tym obrazie fascynują mnie przede wszystkim
te dwie dłonie: wydają się podtrzymywać arkusze, jak
gdyby miały powstrzymać je przed drzeniem (w języku

**Georges Didi-Huber-
man** – filozof, autor
ponad dwudziestu
książek dotyczących
historii i teorii sztuki,
teorii obrazu, spo-
sobów reprezentacji
historii, w tym ostat-
nio *Peuples en larmes,
peuples en armes*
(2016) czy *Ninfa fluida.
Essai sur le drapé-
-désir* (2015). Pracuje
w paryskiej École des
hautes études en
sciences sociales.

1 Tekst jest zmodyfikowaną wersją wykładu wygłoszonego przez Geo-
rges'a Didi-Hubermana 11 września 2015 roku we Frankfurcie. Wykład
był częścią ceremonii, w ramach której francuski filozof otrzymał Na-
grodę Adorno.

francuskim mówimy „drzeć jak liść”, niezależnie od tego, czy chodzi o liść czy o arkusz papieru). Wyobrażam sobie, że teksty czytane przez Adorno drżały przed jego wymogiem krytycznym. Krytyka jest sprawiedliwa, ale okrutna, krytyka wywołuje strach, ponieważ kwestionuje to, co wydawało się zapisane na zawsze. Krytyka wyznacza taką formę autorytetu, której specjalnością jest kwestionowanie wszelkiej formy autorytetu. Nasz maszynopis na stole Adorno bez wątpienia przechodzi tę ciężką próbę. Teraz lepiej rozumiemy to, że lewa ręka delikatnie, ale stanowczo, unieruchamia papier. Z kolei prawa dłoń jest gotowa do uchwycenia pióra znajdującego się na stole, by przekreślić albo dopisać słowo, uzgodnić tryb czasownika, odrzucić rzeczownik, wyostrzyć przymiotnik, a może nawet wykreślić cały passus...

W skrócie, w obliczu tego spojrzenia, którego krytyczność była bliska rozpaczy, na fotografii widzimy wcielenie gestu Adornowskiego *par excellence*, oznaczającego przejście myśli przez sito krytyki. Słowo „sito” należy zrozumieć właściwie: nie chodzi o uśmiercenie, o podziurawienie celu przez kule. Chodzi po prostu o przesiewacz. Wyobrażam sobie, że Adorno, w miejscu białego arkusza pokrytego znakami graficznymi, trzyma w dłoniach wirtualne sito, przesiewacz służący do oddzielenia, jak zwykle się mówi, „dobrego ziarna od plew”: *sito krytyczne*. Wiadomo, że słowo „krytyka” pochodzi, podobnie jak bliskie mu słowo „kryzys”, od greckiego czasownika *krinein*, którego językowy rdzeń odnosi się do odwiecznego gestu rolnika, który przesiewa ziarna zbóż. Rdzeń **krin-y* albo **krin-je*, przywoływany przez Pierre’a Chantraine w *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* i, niedawno, przez Roberta Beekesa w *Etymological Dictionary of Greek*, odnajdujemy też w słowach takich jak greckie *kréséra* (oznaczające „sito pozwalające na odsianie mąki od otrąb”) albo łacińskie *cribrum* (sito, przesiewacz)².

W swojej wielkiej antropologii techniki André Leroi-Gourhan jasno opisał teksturę gestów przesiewania: osnowa i rama sprawiają, że plan tkaniny utrzymuje się jako homogeniczna całość, ale równocześnie ażurowa struktura stanowi podstawę operacji rozróżniających, takich jak odziarnianie albo oczyszczanie przyszelego pokarmu³. Na zasadzie projekcji można powiedzieć,

2 P. Chantraine *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, II, Klincksieck, Paris 1970, s. 584-585; R. Beekes *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leyden-Boston 2010, s. 781.

3 A. Leroi-Gourhan *Évolution et techniques, I. L’homme et la matière*, Albin Michel, Paris 1943 (wyd. 1971), s. 270-275; tegoż *Évolution et techniques, II. Milieu et techniques*, Albin Michel, Paris 1945 (wyd. 1973), s. 143-146.

że każdy *tekst* powinien być zbudowany jak *sito* albo przesiewacz: instrument krytyczny *par excellence* służący do odróżniania (to kolejne słowo należące do tej samej konstelacji językowej). Nie dziwi mnie, że główne przykłady greckiego czasownika *krinein* podawane przez lingwistów (Bally'ego, Chantraine'a czy Beekesa) to *passus* z *Iliady* Homera dotyczący gestu, który „ziarna od plew czyści” (oddziela zboże od siewki), a także fragment z *Teajteta* Platona mówiący o filozoficznym geście „rozpoznawania prawdy i nieprawdy” (czyli oddzielania teorii od opinii)⁴.

Koherencja i bliskość tych dwóch przykładów wywodzą się z semantycznego zespolenia, które samo tworzy gest zawarty w czasowniku *krinein*, gest *krisis* albo krytyki: chodzi w każdym razie o oddzielanie, wybór, cięcie, decyzję (w stronie biernej *krinein* oznacza, w przypadku chorego, początek kryzysu albo wejście w „stan krytyczny”). *Kritèr* to sędzia, ten, kto przecina, sprawiedliwie oddziela, ktoś, kogo wzywa się, by odróżnił prawdę od fałszu. To gest o wielkiej mocy, ale nie oznacza to, że mamy do czynienia z gestem władzy, wręcz przeciwnie. Nie jest to też gest brutalny: *oneirokritès*, czyli interpretator snów, jest przede wszystkim kimś, kto umie odczytywać niuanse, a jeśli „odsiewa” sen od jego interpretacji, nigdy go raz na zawsze nie osądza. Oto dłączego czasownik *krinein* oznacza często „oceniać, doceniać”, czyli być wrażliwym na tysiąc i jeden niuansów tego, co „krytykowane”.

Jeśli krytyka jest traktowana jako gest – przede wszystkim jako paradygmat antropologiczny i proces, a nie jako paradygmat pojęciowy i rezultat – łatwiej zrozumieć głębokie podobieństwo między homeryckim gestem przesiewania zboża i sokratejskim gestem poszukiwania prawdy. Należałoby też przyznać, że gest z porządku kultury rolnej jest bardziej wyrafinowany i zniuansowany, a gest filozoficzny bardziej archaiczny i witalny, niż wydaje się na pierwszy rzut oka. Aby zrozumieć to zjawisko, nie są konieczne odwołania do jungowskich archetypów czy heideggerowskich podstaw. Na ratunek może nam za to przyjść, po raz kolejny, dzieło Aby Warburga: kiedy na pierwszej planszy atlasu *Mnemosyne* pojawiają się obiekty w wymiarze długiego trwania, które służą do przepowiadania z trzewi⁵, widzimy tu alegorię krytyki, alegorię, która sprawia, że w samej krytyce widzimy coś więcej niż

4 Homer *Iliada*, przeł. I. Wieniewski, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 126; Platon *Teajtet*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 104.

5 A. Warburg *Der Bilderatlas Mnemosyne (1927-1929)*, *Gesammelte Schriften, II-1*, Hrsg. von M. Warnke, C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000 (wyd. 2: 2003), s. 14-15.

aktywność: *Pathosformel*, formułę patosu samej myśli. Ale nie myśli „zamyślonej” czy melancholijnej, lecz myśli aktywnej, strażującej, zdolnej do cięć, do ryzyka podziałów, do przekłuwania pewności świata.

Krytykować, używać sита, przesiewać: oto proces, w ramach którego myśl spotyka się z gestem, gest z narzędziem, narzędzie z materiałem, który ma zostać przesiany, ma „przejsć przez sito”, ma zostać „skrytykowany”. Istnieje wiele rodzajów sit i przesiewaczy do użytku w rolnictwie, filozofii, cukrownictwie, w poszukiwaniach minerałów. Ale za każdym razem mamy do czynienia z materiałem przesiewanym przez narzędzie, z narzędziem poruszonym gestem, z gestem tworzonym myślą. Bliski poszukiwaniom etnologicznym Ernesto de Martino – które same na wielu planach są bliskie warburgiańskiej pracy dotyczącej „przetrwania” – film Vittorio De Sety, zatytułowany *Il mondo perduto*, kryje w sobie godną podziwu sekwencję poświęconą gestom przesiewania sfilmowanym na Sycylii w latach 50. XX wieku, przypominającym śpiewy aoidów w Grecji czasów Homera. Ale ten kinematograficzny poemat dokumentuje też bardzo dokładnie dialektyczne procesy zachodzące wtedy, gdy rolnik „ziarna od plew czyści”: ziarno ścina się sierpem i umieszcza w wielkich skrzyniach. Osły młóć ziarno kopytami. Aby oddzielić ziarno, trzeba więc je uderzać. Ale trzeba też – choć to operacja bardziej subtelna, niemal choreograficzna – dokończyć *wzniesienia*: piękne obrazy zboża wznoszącego się jak chmury, rakiety, ognie sztuczne, w koniecznym geście *przesiewania*. Czy więc krytyka jest możliwa tylko dzięki wzniesieniu? Czy gest krytyki wiąże się z gestem wzniesienia?

To prawda, że Adorno wydaje się krytykować – choć bardzo gorzko: powie wręcz, że prawda jako taka jest gorzka: „*das allein ist die bittere Wahrheit⁶...*” – nie wznosząc się. Wydaje się nie chcieć niczego zniszczyć, jak gdyby wokół niego zostało zniszczone już zbyt wiele rzeczy. Jednocześnie okazuje swe niepodporządkowanie z godną podziwu siłą, np. wtedy, gdy powtarza, w *Dialektyce negatywnej*, swój odwieczny „protest przeciw urzeczowieniu” (*Protest gegen Verdinglichung*), krzyk krytycznej wściekłości przeciwko

6 T.W. Adorno *Tabous sexuels et droit, aujourd'hui* (1963), trad. M. Jimenez, É. Kaufholz, w: *Modèles critiques. Interventions, répliques*, Payot, Paris 2003, s. 89 (*Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main 1973-1986, X-2, s. 533).

uogólnionej alienacji społecznej i psychicznej⁷. Ponieważ prawda, jak pisze w tej samej książce, pojawia się w opresji i w cierpieniu, zadaniem krytyki, albo „metakrytyki”, staje się ujaśnienie zagadnienia wolności na planie „rozumu praktycznego” (*Freiheit. Zur Metakritik der praktischen Vernunft*)⁸. Wszystko to rozgrywa się między poczuciem beznadziei i filozoficznej odpowiedzialności, w napięciu między nimi, w którym nieprzypadkowo kulminują w *Minima moralia*⁹.

Adorno wykrzykuje swą krytykę (nawet jeśli jest to wtedy krzyk niemy: krzyk zwrócony ku samemu sobie). Zwykły conceptualny przesiewacz już nie wystarcza. Oto dlaczego w *Minima moralia* możemy przeczytać, że „świat jest systemem okropności”, a „łatwość obcowania z innymi jest udziałem w nieprawości”¹⁰. Oto dlaczego Adorno postrzega nazizm i faszyzm – np. w tekście z 1959 roku zatytułowanym *Repenser le passé* – jako coś, co ma moc przetrwania, nie tylko wbrew współczesnym demokracjom, ale też w nich: tak, „pestka jest w owocu”¹¹. Oto dlaczego Adorno odrzuca heideggerowski „żargon autentyczności” jako „kłamliwe założenie sensu” ufundowane na obrzmienu „języka wyższego rzędu” przystosowanego do celów „faszystowskiego użytku” z myśli¹². Oto dlaczego to, co nazywamy „kulturą” – czyli tak naprawdę „kultura administrowana”, „przemysł kulturowy” – wydaje się z jego perspektywy tylko „regresem w barbarzyństwo” albo „wiekiem spoczywającym na plugastwach” historii¹³.

7 T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstęp K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1986, s. 126.

8 Tamże, s. 291-417.

9 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 298.

10 Tamże, s. 21 i 130.

11 T.W. Adorno *Que signifie: repenser le passé?* (1959), trad. M. Jimenez, É. Kaufholz, w: *Modèles critiques...*, s. 112 (GS, X-2, s. 556).

12 T.W. Adorno *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande* (1964), trad. É. Escoubas, Payot, Paris 1989, s. 43-48 (GS, VI, s. 416-421).

13 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 155 (GS, IV, s. 165-167); tegoż *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), trad. C. David, Payot, Paris 2006, s. 190 (*Metaphysik. Begriff und Probleme*, éd. R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main 1998, s. 202). Zob. także tegoż *Théorie de la demi-culture* (1959), trad. P. Arnoux, J. Christ, G. Felten, F. Nicodème, w: *Société: intégration, désintégration. Écrits sociologiques*, Payot, Paris 2011, s. 183-220 (GS, VIII, s. 93-121); tegoż *Culture et administration* (1960), w: *Société: intégration, désintégration...*, s. 227-258 (GS, VIII, s. 122-146).

Podjąć ryzyko mówienia, że Adorno „wykrzykuje swą krytykę”, nie oznacza tylko wskazać na wagę cierpienia właściwą jego gorzkiemu spojrzeniu na świat. Istnieje *pathos* myśli Adorno, ale nie daje się on zredukować do pojedynczej emocji: z jednej strony ich zbiór rozciąga się od zdezorientowanego niepokoju do ostrego spojrzenia, od systematycznej analizy do wzniesienia myśli; z drugiej strony nie są one jasno wyrażone, gdyż Adorno daje tutaj głęboką lekcję metodologiczną i filozoficzną. Zanim dowiadujemy się, jak odróżniać, w tej czy innej dziedzinie, „ziarno” od „plew”, musimy zadać sobie pytanie o to, *jak krytykować*: jakiego rodzaju przesiewacza używa więc Adorno? I zwłaszcza: jak je porusza, jaki gest wynalazł, by przesiewacz właściwie pełnił swą funkcję krytyczną?

Odpowiedź jest ostatecznie bardzo prosta: przesiewacz nosi nazwę *dialektycznego*, a gest, który go porusza, to *moc negatywności*. Nie sposób się dziwić, że Adorno od początku odwołuje się do najlepszego wytwórcy filozoficznych przesiewaczy, czyli do Hegla. Max Horkheimer od 1931 roku uprawiał „filozofię społeczną”, odwołując się do Hegla, przeciwko wszelkiej filozofii „pesymistycznej i antyhistorycznej”¹⁴. Już w dedykacji *Minima moralia* Adorno powie o sobie, że „szkolił się” u Hegla, że „wyciąga konsekwencje z jego myśli”, którą będzie chciał przekształcić tam, gdzie tyczy ona negatywności¹⁵. Trzeba więc *krytykować* Hegla: nie odrzucić, ale – przeciwnie – zachować jego „ziarno”, odsiać je, poruszyć, przesiać w obliczu nowych warunków narzucanych przez współczesną historię.

„Sprawą dialektyki – czytamy w *Minima moralia* – jest dać prztyczka zdrowym poglądom, jakie późniejsi władcy żywią w kwestii nieuchronności biegu świata. [...] Rozum dialektyczny jest nierozumnością przeciwko rozumowi panującemu”¹⁶. Tu biorą początek *Trois études sur Hegel* [Trzy studia nad Heglem], w których między 1957 i 1963 rokiem zacznie wykluwać się „zmodyfikowane pojęcie dialektyki”. Modyfikacja, której celem jest urzeczywistnienie ruchu, dzięki któremu „u Hegla, idealizm wykracza poza siebie”. Krytykować, czyli pokazywać, że „plewy” – czyli te miejsca, w których Hegel ponosi porażkę – są zrobione z tego samego materiału, co „dobre ziarno”. Krytykować Hegla: „wyrywać mu prawdę stamtąd, gdzie ujawnia się nieprawda”. Stąd biorą się nieoczekiwane sformułowania, za pomocą których Adorno

14 M. Horkheimer *La situation actuelle de la philosophie sociale et les tâches d'un institut de recherche sociale* (1931), trad. L. Ferry, A. Renaut, w: *Théorie critique. Essais*, Payot, Paris 2009, s. 56-59.

15 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 9.

16 Tamże, s. 80.

chciałby podkreślić wszystko, co „przeciwstawia go niezrównanej głębi myśli filozoficznej Hegla”¹⁷. Stąd zakład z *Dialektyki negatywnej*: należy przemyśleć fundamentalny proces, w ramach którego, twierdzi Adorno, „sprzeczność waży teraz więcej, niż ważyła dla Hegla, który ją po raz pierwszy oszacował”, i podjąć ryzyko konfrontacji z paradoksem „logiki rozpadu”¹⁸.

By „sprzeczność ważyła teraz więcej, niż ważyła dla Hegla, „Adorno musi używać przesiewacza inaczej, zachowując cenną materię, która w oczach idealisty byłaby tylko niemożliwym do uduchowienia odpadem. By zaryzykować paradoks „logiki rozpadu”, Adorno musi posługiwać się nim poza jego prostą funkcją rozróżniania (ciężkie/lekkie, zbędne/cenne, fałszywe/prawdziwe). Należy założyć *nieredukowalną sprzeczność* w samej operacji logicznej. Czy nie powinniśmy teraz przyznać, że operacja krytyczna nie polega na oddzieleniu – jasno i wyraźnie – „dobrego ziarna” od „plew”? Poruszamy przesiewaczem, by oddzielać: ale gest sprawia, że cała operacja pozostaje nieczysta. Pozostaje resztką, *wznosi się pył*. Roznosi się anarchicznie w przestrzeni, jak gdyby ignorował sito przesiewacza wytwarzające porządek po oddzieleniu. Wznosi się aż ku twarzy tego, kto przesiewa, tak jak w niezwykłych kadrach z filmu *Megamiasta*, nakręconych przez dokumentalistę Michaela Glawoggera w Bombaju w 1998 roku. Czy ten wzniesiony pył to „dobre ziarno”? Czy to „plewy”? Czy to astra czy monstra?

By zrozumieć, dlaczego z tej sytuacji nie ma wyjścia, ale też, dlaczego może być ona płodna, trzeba zwrócić się – po Heglu – ku Freudowi. Adorno nie omieszkiał tego uczynić, podobnie jak jego przyjaciele, Walter Benjamin i Herbert Marcuse, broniąc pomysłu „psychoanalizy radykalnej” (*radikale Psychoanalyse*) przeciw „neofreudowskim rewizjonistom” zdolnym jedynie do „wcielenia poruszeń psychicznych w społeczny status quo”, czyli w samą niesprawiedliwość świata urzeczowienia¹⁹. Do myślenia o tym, co społeczne, należałoby więc włączyć podejście skoncentrowane na psychiczności: na walce świadomości, na relacjach władzy, dominacji i podległości, na procesach rozpoznawania. By odwołać się do Hegłowskiej terminologii z *Fenomenologii ducha*, którą odnajdujemy w całej teorii krytycznej, należy mówić o *pożądaniu*

17 T.W. Adorno *Notes sur la pensée philosophique* (1964-1965), trad. M. Jimenez, É. Kaufholz, w: *Modèles critiques...*, s. 157 (GS, X-2, s. 599). Zob. także tegoż *À quoi sert encore la philosophie* (1962), trad. M. Jimenez, É. Kaufholz, w: *Modèles critiques...*, s. 13 (GS, X-2, s. 459).

18 T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, s. 200, 212.

19 T.W. Adorno *La Psychoanalyse révisée* (1946), trad. J. Le Rider, Éditions de l'Olivier, Paris 2007, s. 45 (GS, VIII, s. 40).

jako władzy i jako fundamentalnym ruchu psychicznym: władzy, której nie można „opanować” (zgodnie ze standardową terminologią dialektyki), gdyż to ona przekracza wszystko dzięki swej niejawności, dzięki swej nieświadomej dialektyczności (chodzi o niestandardową dialektykę, której zasady będą starali się odkryć Bataille, a później Lacan). Oto dlaczego nigdy nie będzie można oddzielić problemów społecznych od pytań o psychiczność, „determinacji społecznej” od „struktur popędowych”, jak napisze Adorno w artykule z 1955 roku poświęconym relacjom socjologii i psychologii²⁰.

W skrócie, chodzi o to, by nie stracić z oczu czynnika walki (społecznej) właściwego każdemu pożądanemu, podobnie jak nie wolno zapominać o czynniku pożądania (psychicznego) właściwego każdej relacji społecznej czy politycznej. Uderzające, że intensywne motywy seksualne z *Traumprotokolle* – sodomia i «*babamüll*» (praktyka, o której ostatecznie niczego się nie dowiemy), burdel ze szklaną kobietą, tortury genitaliów, św. Karol Boromeusz „w odbycie Ukrzyżowanego”, „maszyna do mycia ogona”²¹ – tworzą całość, której podstawą pozostaje strach o charakterze politycznym wraz z charakterystycznymi dla niego, uparcie powtarzаныmi motywami: scenami egzekucji, obozami koncentracyjnymi, królestwem umarłych i końcem świata... We śnie z listopada 1942 roku Adorno przechadza się z ojcem po ulicach Londynu w czasie alarmu lotniczego: „Wszędzie wystawione były wielkie płachty [...] z napisem PANIKA. Ale wydawało się nam, że chodzi raczej o zadekretowanie paniki, a nie o ostrzeżenie przed nią”²².

Później, w latach 60., Adorno zademonstruje swą krytyczność – podobnie jak czynił to Pier Paolo Pasolini – dystansując się od słynnej „rewolucji seksualnej”. Zobaczysz w niej przede wszystkim „energię seksualną przeniesioną na dominującą nad nią władzę”, „neutralizację płci” albo pożądania wraz z „nową formą wyparcia” i, wreszcie, kulturowy znak „współlistnienia społeczeństwa z samą zasadą przemocy”, która ujarzmiła przede wszystkim tych, którzy wydani są na pastwę reifikacji²³. Kwestia „wyzwolenia seksualnego” przypomina tu problem „czasu wolnego”, który Adorno krytykuje, przypominając, że „zorganizowana wolność narzuca obostrzenia” i że pozostaje jeszcze

20 T.W. Adorno *À propos du rapport entre sociologie et psychologie* (1955), trad. P. Arnoux, J. Christ, G. Felten, F. Nicodème, w: *Société: intégration, désintégration*, s. 315 (GS, VIII, s. 42).

21 T.W. Adorno *Mes rêves*, s. 27-28, 31-33, 64-65, 71-72 i 99 (*Traumprotokolle*, s. 20-21, 25-26, 53-54, 60-61 i 84-85).

22 Tamże, s. 25-26 (*Traumprotokolle*, s. 19).

23 T.W. Adorno *Tabous sexuels et droit, aujourd'hui*, s. 91 i 110 (GS, X-2, s. 535 i 554).

bardzo wiele do zrobienia, by powstała „szansa emancypacji, która pewnego dnia przemieni czas wolny w wolność²⁴”. Także dzięki temu rozumiemy, że krytyczny przesiewacz nie porusza się tylko po to, by odróżnić prawdę od fałszu: jego ruch byłby niemożliwy bez ludzkiego gestu, dzięki któremu – w złożonym wirze ciężkich i lekkich ziaren – wzniesiony będzie znak naszego pragnienia wolności.

Doświadczenie uczy (powtarzając – niestety – filozoficzny *topos*), że obrazy bardzo często nas *zwodzą*. Wpędzają nas w kłopoty, poruszają, wprawiają w zachwyt albo fascynują. W ten sposób podtrzymują swą reputację, zgodną z biegnącą od Platona tradycją filozoficzną, według której wystawiają nas na ryzyko mylenia wszystkiego ze wszystkim – bytu i pozoru, prawdy i iluzji – w skrócie, na ryzyko nieumiejętności odróżnienia „ziarna” od „plew”. Z tej perspektywy nic nie mogłoby wydawać się bardziej obce funkcji krytycznej niż obraz. Co oznacza decyzja wytworzenia obrazu przesiewacza czy sita w odwołaniu do etymologii słowa *krytyka*? Czy celem miała być konfuzja? Utopienie krytyki w wyobrażeniowym niezróżnicowaniu? Czyż etymologia nie jest, by odwołać się do terminologii Adorno, najlepszym sprzymierzeńcem „żargonu autentyczności”? Czyż obraz przesiewacza nie skłania nas do myślenia o czymś w rodzaju archetypu, o mitologicznym obrazie aktywności, krytyki, która uwalnia nas od alienacji związanej z myśleniem mitologicznym? Czy Teoria krytyczna może być napędzana energią konfuzji przeniesioną przez obrazy?

To pewne, że Teoria krytyczna nie może istnieć bez krytyki obrazów. Nie nawidzone przez autora *Minima moralia* społeczeństwo „integralne” – wyalienowane lub zreifikowane – jest bezustannie napędzane masami nieczystych, pełnych przemocy bądź sprzedajnych obrazów. Od momentu śmierci filozofa sprawy nie wyglądają lepiej, wręcz przeciwnie. W terminologii Adorno ów stan jest determinowany bądź „adoptowany”, w darwinowskim sensie słowa, przez to, co nazywał *Leitbild*, słowo, które na język francuski tłumaczy się jako „schéma directeur” (schemat nadrzędny) albo „paradigme”²⁵ (paradygmat)

24 T.W. Adorno *Temps libre* (1969), trad. M. Jimenez, É. Kaufholz, w: *Modèles critiques...*, s. 208 i 215 (GS, X-2, s. 648 i 655).

25 T.W. Adorno *Théorie de la demi-culture*, s. 195 (GS, VIII, s. 104); tegoż *Culture et administration*, s. 227-258 (GS, VIII, s. 122-146); tegoż *Sans paradigme* (1960), trad. J. Lauxerois, w: *L'Art et les arts*,

(słowo występuje tak często w języku korporacji, że jego korzeń, *Bild*, „obraz”, stał się niemal niezauważalny).

Kiedy w *Minima moralia* Adorno mówi o przemyśle kulturowym jako „regresie w barbarzyństwo” ufundowanym na „planowym wykorzystywaniu prastarego rozłamu między ludźmi a ich kulturą”²⁶, rozumiemy, jak ważną rolę odgrywają obrazy w wytworzeniu się tak znaczącego poczucia nieszczęścia (które Freud nazwie „cierpieniem”). Czy skoro oświeceniowi nie udało się „zniszczyć władzy wszelkich obrazów nad człowiekiem”, nie należałoby przemyśleć filozofii współczesnej, zapytuje Adorno, na podstawie „ilustrowanej książki bez obrazów”²⁷? Czy skoro, z jednej strony, metafizyka to „forma filozofii, której [jedynymi] przedmiotami są pojęcia”²⁸, będzie musiała ona obywać się bez obrazów? I czy, z drugiej strony, skoro materializm (możliwie bliski światu zmysłowemu) ma być spójny, nie powinien zostać ustanowiony jako „materializm bez obrazów”²⁹ (*Materialismus bilderlos*)? Gdy idzie o sztukę – tak, sztukę, wielką sztukę, sztukę autonomiczną! – Adorno nie uniknie, na samym początku *Teorii estetycznej*, przytłaczającej wątpliwości: ile jest warta wolność artystyczna w społeczeństwie, w którym wolność jest tak bardzo ukrócona³⁰?

Odkąd myśl, decyzja, proces właściwy kulturze zachodniej umożliwił Auschwitz, po 1945 roku ludzkość musi żyć i trwać z tym, co „niewyobrażalne” – nie umieliśmy nazwać tego inaczej. Oto dlatego *Minima moralia* rozpoczynają się wyrażeniem „smutna wiedza”³¹ (*traurige Wissenschaft*). Skończył się czas Nietzscheańskiej „wiedzy radosnej”, całościowej, wesołej afirmacji, naszej mocy życiowej: władza wszystko zabrała, zmasakrowała, skazała na rozgoryczenie. Jaki sens miałyby w takich warunkach podejmowanie problemów kantowskiej estetyki, takich jak „sąd smaku”, skoro cała epoka pozbywa się z wielką energią władzy sądenia i zasługuje najwyżej na ogólny „sąd

Desclée de Brouwer, Paris 2002, s. 25-41 (GS, X-1, s. 291-301).

26 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 172; *Minima moralia*, s. 139-140 (GS, IV, s. 165-167).

27 Tamże, s. 164; *Minima moralia*, s. 133-134 (GS, IV, s. 157-159).

28 T.W. Adorno *Métaphysique*, s. 35 (*Metaphysik*, s. 14).

29 T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, s. 285-290; *Dialectique négative*, s. 161-164 (GS, VI, s. 204-207).

30 T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 3; *Théorie esthétique* (1959-1969), trad. M. Jimenez, Klincksieck, Paris 1974 (éd. revue, 1989), s. 15 (GS, VII, s. 9).

31 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 7; *Minima moralia*, s. 9 (GS, IV, s. 13).

niesmaku”? Nie ma wątpliwości, że Adorno był zrozpaczony biegiem historii, który tak go doświadczył. Ale rozpacz, którą podkreślał, nazywał „rozpaczą obiektywną” (*objektive Verzweiflung*): rozpaczą strukturalną, która, jak mówił, „potępiała wszelką afirmatywną istotę sztuki”³². Innymi słowy, sztuka mogła tylko „zrzec się radości”³³, a najstosowniejszym dla niej zadaniem stał się płacz bez łez właściwy postaciom Becketta.

Właśnie w kontekście „cierpienia w kulturze” w 1949 roku została napisana sławna fraza – często redukowana do trzech słów – o barbarzyństwie i niemożliwości pisania wierszy po Auschwitz. Adorno chciał podkreślić porażkę języka krytycznego bądź poetyckiego wobec tego, co nazywał „absolutną reifikacją” ludzkości w obrębie obozów³⁴. W 1965 roku, w *Metafizyce*, filozof zasugeruje, że wobec „śmierci milionów” i jej nieskończonej przemocy dyskurs nie ma wystarczająco wielu niuansów – „samo to słowo jest hańbą w obliczu tego, co chce się powiedzieć” – i dlatego ponosi porażkę³⁵. W 1969 roku, tuż przed śmiercią, Adorno podtrzyma diagnozę porażki wynikającej z niewspółmierności języka i historii w obliczu historii, tzn. wtedy, gdy niemożliwe jest wyrażanie: „Pisanie o Auschwitz jest niemożliwe: jeśli chcemy pozostać wierni wobec emocji, musimy zrzec się niuansów i na mocy tego zrzeczenia poddajemy się ogólnemu regresowi”³⁶.

Jak wiemy, Adorno powrócił do fraz z 1949 roku. W *Metafizyce*, w roku 1965, pisze tak: „Mogę potwierdzić, tak jak już stwierdziłem, że po Auschwitz nie można już pisać wierszy – ta formuła pozwoliła mi wskazać, że kultura wracająca do życia wydawała mi się pusta w środku – ale trzeba także powiedzieć, że trzeba pisać wiersze, w sensie, w którym Hegel tłumaczy w *Estetyce*, że tak długo, jak istnieje świadomość cierpienia ludzkości, tak długo winna istnieć właściwa tej świadomości sztuka jako jej forma obiektywna”³⁷. W 1966 roku, w *Dialektyce negatywnej*, przyzna, że „wciąż trwające cierpienie (*das perennierende Leiden*) ma takie samo prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku;

32 T.W. Adorno *L'art est-il gai ?* (1967), trad. S. Muller, w: *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris 1984 (éd. 2009), s. 432 (GS, XI, s. 603).

33 Tamże, s. 433 (GS, XI, s. 603).

34 T.W. Adorno *Critique de la culture et société* (1949), trad. G. et R. Rochlitz, w: *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris 2003, s. 26 (GS, X-1, s. 30).

35 T.W. Adorno *Métaphysique*, s. 159-160 (*Metaphysik*, s. 165).

36 T.W. Adorno *Répliques* (1969), w: *Modèles critiques*, s. 156 (GS, X-2, s. 597-598).

37 T.W. Adorno *Métaphysique*, s. 165 (*Metaphysik*, s. 172).

dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza³⁸. Książka została wysłana do Paula Celana; w ostatnim liście do poety Adorno półsłówkami daje do zrozumienia, jak ważny jest ten komentarz³⁹. Nielatwo byłoby jednak doszukać się w tym miejscu zwrotu czy zaprzeczenia samemu sobie; chodzi raczej o dialektyzację nienazywalnego (poprzez etykę języka) i niewyobrażalnego (poprzez, kto wie, etykę obrazów) w celu uniknięcia syntezy i zgodności, o pozostanie w cierpieniu „gorzkiej prawdy”.

Gorzka prawda: cała moc krytyczna ujawnia się w słowie „prawda”. Z kolei słowo „gorzka” pozwala doświadczyć całej mocy obrazów. Krytyce potrzeba więc także obrazu, ponieważ w przeciwnym razie pozostanie ona tylko jedną spośród wielu krytyk, a nie „krytyką gorzką”, która na nas spogląda i porusza tak głęboko, jak to tylko możliwe. W kwestii prawdy możemy, a nawet powinniśmy jeszcze raz powrócić do Hegla: „Hegłowska myśl o sztuce jako świadomości niedoli potwierdziła się w sposób przekraczający wszystko, co on mógł przewidzieć”⁴⁰. W kwestii gorzkości Adorno powraca do Heinricha Heine we wspaniałym tekście zatytułowanym *Rana imieniem Heine* [*La blessure Heine*] (*Die Wunde Heine*), w którym pisze, że poeta „transfiguruje w obraz nawet utratę wszelkich obrazów”⁴¹. Później filozof powróci do Samuela Becketta jako tego, kto był w stanie zmysłowo oddać „punkt zerowy (*Nullpunkt*), w którym [...] wyłania się drugi świat obrazów (*Welt von Bildern*)”⁴².

Jeśli istnieje stawka, w obliczu której należałoby zaangażować cały potencjał myśli krytycznej dotyczącej naszych „gorzkich prawd”, byłaby to wspólna praca z Heinem i Heglem: poszukiwanie przestrzeni krytycznej, w której dialektyka mogłaby spotkać się z obrazem. W życiu Adorno takie miejsce istniało: był to stolik w kawiarni Westend na frankfurckim Opernplatz, gdzie narodziła się przyjaźń z Walterem Benjaminem dzięki pośrednictwu Siegfrieda Kracauera. Dużo później, po wielu perypetiach historycznych i intelektualnych, Adorno podkreśli wagę tych dwóch... ale jak ich nazwać? Pisarzy? Nieakademickich filozofów? czy po prostu krytyków? dla całej teorii krytycznej. Krakauer, „dziwny realista” (*der wunderliche Realist*) jest tym,

38 T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, s. 509; tegoż *Dialectique négative*, s. 284 (GS, VI, s. 355).

39 T.W. Adorno *Correspondance avec Paul Celan* (1960-1968), trad. C. David, Nous, Caen 2008, s. 79.

40 T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, s. 36. (GS, VII, s. 35).

41 T.W. Adorno *Rana imieniem Heine*, w: *O literaturze. Wybór Esejów*, s. 129. (GS, XI, s. 97).

42 T.W. Adorno *Teoria estetyczna*, s. 58-59. (GS, VII, s. 53).

u którego „cierpienie nie jest deformowane ani łagodzone przez myśl”. „Nie zdawałem sobie sprawy, pisze Adorno w tekście z 1964 roku, że to dzięki Kracauerowi uświadomiłem sobie rolę wyrażania w filozofii (*das Ausducksmoment der Philosophie*)”⁴³. Jak więc pominąć to, że pytanie krytyczne postawione przez Kracauera światowi historii i kultury zakładało zawsze „fenomenologię obrazków”⁴⁴ (*Bildchen-Phänomenologie*), czy to fotograficznych czy kinematograficznych.

Wkład Waltera Benjaminina będzie jeszcze bardziej przełomowy i radykalny. Czy powiedzieć, jak to zrobił Adorno w 1950 roku, że „model jego filozofii” to „rebus” (*Bilderrätsel*), a jego teoria jest naznaczona figurami „zarezerwowanymi dla sztuki”⁴⁵, nie oznacza przyznać, że myśl krytyczna bez obrazów nie byłaby ani krytyczna, ani dialektyczna na wskroś? Czy nie oznacza to oddania hołdu owej Benjaminowskiej krytycznej mocy wyobraźni, tej „wyobraźni filozoficznej”, która czyni z pojedynczego „obrazu” (*Bild*) kryształ – albo „oko” – historii⁴⁶? Czy nie oznacza to zaangażowania Teorii krytycznej w refleksję nad Benjaminowskim, niewyczerpanym pojęciem „obrazu dialektycznego”⁴⁷ (*dialektische Bild*)? Czy nie oznacza to wreszcie rozpoznania fundamentalnego współistnienia, nakierowanego nie na syntezę, ale na „dialektykę negatywną”, obrazu i pojęcia będącego wcieleniem Benjaminowskiej praktyki „obrazów myśli” (*Denkbilder*), w których, jak mówi Adorno, „obraz i myśl łączą się”⁴⁸ i stają się nie do odróżnienia?

Jak w takiej sytuacji dokonywać krytycznych rozróżnień? Jak właściwie używać sita czy przesiewacza? W zakończeniu swego wielkiego *Essai sur Adorno* Gilles Moutot pokazał, że filozof zawsze śnił o pewnego rodzaju „wyobraźni ściśle”⁴⁹ (*exakte Phantasie*). Śnił nawet o „wyobraźni granicznej”, tak jak wtedy,

43 T.W. Adorno *Un étrange réaliste: Siegfried Kracauer* (1964), trad. S. Muller, w: *Notes sur la littérature*, s. 264-265 (GS, XI, s. 389).

44 T.W. Adorno, s. 267 (GS, XI, s. 392).

45 T.W. Adorno *Portrait de Walter Benjamin* (1950), trad. G. i R. Rochlitz, w: *Prismes...*, s. 242 (GS, X-1, s. 239).

46 T.W. Adorno *Wstęp do Pism Benjaminina*, w: *O literaturze...*, s. 238 (GS, XI, s. 570 i 574).

47 Tamże.

48 T.W. Adorno *Sens unique de Benjamin* (1955), trad. L. Barthélémy, G. Moutot, w: *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature, II*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2004, s. 238-239 (GS, XI, s. 680).

49 G. Moutot *Essai sur Adorno*, Payot, Paris 2010, s. 620-635.

gdy pisze – w *Metafizyce* – że „jeśli istnieje błędne koło [...], to prawdopodobnie objawia się w zdolności ducha do wyobrażania, w zdolności do myślenia najbardziej granicznej negatywności”⁵⁰. Ale wszystko to potyka się o przypadkowość i kruchą kondycję obrazów: nie są ani całkowicie ściśle, ani absolutnie ekstremalne. Są tak niekompletne, jak i konieczne. By sparafrazować to, co sam Adorno mówi o słowach z obcych języków, byłyby one „Żydami języka”⁵¹. Dobrze wykorzystane i uważnie oglądane – to jest zawsze trudne – wyznaczałyby „wtargnięcie wolności” (*Einbruch von Freiheit*) albo „negatywną moc” (*Negative Macht*) działającą w strumieniu naszych wizualnych przyzwyczajzeń⁵². Ale nigdy nie zmieniają swej nieteritorialnej czy transwersalnej kondycji, jak gdyby ich moc pochodząca z pragnienia i ruchu była równocześnie czynnikiem ich istotowej kruchości.

Oto paradoksalna moc i delikatność obrazów. Z jednej strony obca jest im ogólność pojęcia, ponieważ zawsze są pojedyncze: lokalne, niekompletne, w sumie niewielkie, mikrologiczne (ale to właśnie na „spojrzeniu mikrologicznym” kończy się *Dialektyka negatywna*⁵³). Z drugiej strony są otwarte ze wszystkich stron: nigdy do końca nie zamknięte, nigdy nie ukończone, z czym koresponduje pismo fragmentaryczne bronione przez Adorno jako „luźna i niewiążąca forma” myśli⁵⁴. Oto dlaczego *Esej jako forma*, choć nieopublikowany za życia Adorno, pozostaje kluczowym tekstem pozwalającym zrozumieć, co oznacza *krytyka* dokładnie w tym samym momencie, w którym obraz pojawia się w myśli zbudowanej z pojęć. Esej, jednocześnie „realistyczny” i „senny”, jest gatunkiem – którego, jak mówi Adorno, „nie-zrównanym mistrzem” pozostanie Benjamin – zdolnym do odniesienia się do ideału jasnego i wyraźnego spojrzenia za pomocą „łagodnego wyzwania”, które nie pozbawia go ani prawdy, ani złożoności, ani wagi krytycznej. Nie istnieje „schemat nadrzędny”; esej koncentruje się na „obrazie” (*Bild*), który „eksperymentalnie”, bez konformizmu, „musi w wybranym czy napotkanym cząstkowym rysie ukazać przeblask totalności”⁵⁵. Do tego właśnie prowadzi

50 T.W. Adorno *Métaphysique*, s. 184 (*Metaphysik*, s. 196).

51 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 127 (GS, IV, s. 123).

52 T.W. Adorno *Sur l'usage des mots étrangers* (1959 ?), trad. L. Barthélémy, G. Moutot, w: *Mots de l'étranger*, s. 201 i 204 (GS, XI, s. 643 i 646).

53 T.W. Adorno *Dialektyka negatywna*, s. 573 (GS, VI, s. 400).

54 T.W. Adorno *Minima moralia. Refleksje...*, s. 12 (GS, IV, s. 17).

55 T.W. Adorno *Esej jako forma*, w: *Sztuka i sztuki*, s. 92, 93 (GS, XI, s. 10, 20, 22 i 25).

jego „powinowactwo z obrazem” (*Affinität zum Bild*): jest „bardziej dialektyczny niż dialektyka” i, na koniec, pozwala na wyłonienie się głębokiej prawdy dzięki „uchybieniu ortodoksji myśli”⁵⁶.

Jeśli Teoria krytyczna nie istnieje bez krytyki obrazów, nie będzie jej również bez krytyki – dyskursów bądź obrazów – poprzez same obrazy. Tak jak słowa (np. te Victora Klemperera) mogą krytykować inne słowa (np. te Josepha Goebbelsa), obrazy mogą same stać się narzędziami krytyki. Jak dawno temu mówił Jean-Paul Sartre, są aktami, a nie rzeczami: aktywnymi konfrontacjami na polu bitwy zwanym „kulturą”. Nie ograniczają się do ilustrowania idei: wytwarzają je lub wytwarzają na nich efekty krytyczne. *Wznoszą idee; mogą wzniesić i przemienić nas samych*. Właśnie to potwierdzał Francisco Goya w epoce wielkich kantowskich Krytyk obrazy mogą krytykować świat. Ale by było to możliwe, należy podjąć tak wielkie ryzyko i zachować taką samą ostrożność, jak w przypadku słów. To właśnie w obrazie i we właściwych mu paradoksach – w żeńskiej alegorii Spes wyrzeźbionej przez Andreę Pisano na południowej bramie Baptysterium we Florencji – Benjamin znajdzie radykalny, dialektyczny i „negatywny” sens nadziei, której doświadczał wobec świata historycznego i której niewątpliwie doświadczy, w taki sam sposób, cytujący go Adorno: „Nadzieja [...] siedząca wyciąga bezradnie ramię do owocu, którego nie może dosięgnąć. Ma jednak skrzydła. Trudno o coś prawdziwszego”⁵⁷.

Przełożył Andrzej Leśniak

56 Tamże, s. 95, 98, 99 (GS, XI, s. 32 i 33).

57 W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Aletheia, Warszawa 2011, s. 133 (przekład zmodyfikowany).

Abstract

Georges Didi-Huberman

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

Critical Image/Image of Criticism

The anthropological image of criticism (the image of the individual filtering truth from untruth) focuses on the power and meaning of the gesture, which seems more essential than merely 'conceptual' philosophical categories. Negative dialectics proposes a new definition of criticism: in view of the catastrophes of the twentieth century we need a vision of criticism that makes it possible to voice our despair and to create a 'sad science' in the place of Nietzsche's 'gay science'. To make this possible we must draw on the imagination and the image, for it is images that are brittle enough to elude the totalizing power of conceptualization and at the same time strong enough to become agents of criticism.

Keywords

image, criticism, negative dialectics, 'sad knowledge'