

Janusz Maciejewski

TEORIA KRYTYCZNA I ŚWIADOMOŚĆ

Wokół nurtu estetyzującego Szkoły Frankfurckiej

Ab initio

Niniejsze uwagi o charakterze nieco skrótowym i upraszczającym, ale, dzięki temu, syntetycznym, mogą się przydać w zrozumieniu „kilku rzeczy” z otaczającej nas „dzisiejszości”. Mogą się przydać o tyle, że Szkoła Frankfurcka stanowi istotne ogniwo w łańcuchu historycznego rozwoju (od moderny do postmoderny) i zarazem – w łańcuchu genetycznym współczesności (ponowoczesności). A zatem „pośrednicząc współtworzy”.

Owa ważna rola w spektaklu „dziś” i „dziś, tylko cokolwiek dalej” dotyczy w dużej mierze poglądów na świadomość. Są one związane bardziej z aspektem jakościowo-treściowym niż istotowym świadomości, co stanowi typowy przejaw kultury duchowej XX wieku i łączy się ze wzrostem znaczenia szeroko rozumianego pragmatyzmu, widocznym *explicitie* w wypadku interesującej nas formacji.

Szkoła Frankfurcka przyjęła jako ogólną podstawę wszelkich szczegółowych rozstrzygnięć, w tym poglądów na świadomość, tzw. teorię krytyczną. Jej rdzeń jest wspólny większości frankfurczyków, także w późniejszym okresie ich działalności, mimo iż nie stanowili oni szczególnie zwartej formacji ideowej, a ich poglądy podlegały często daleko idącej ewolucji. Na poziomie mniej ogólnym teoria ta była rozwijana zasadniczo w dwu kierunkach – naukowo-politycznym, który pominię, i estetyzującym, którym zajmę się tu bliżej. Do pierwszego nurtu można zaliczyć Maxa Horkheimera, Ericha Fromma i Jürgena Habermasa, do drugiego – Waltera Benjamina, Theodora W. Adorna i Herberta Marcu-

sego. Obie tendencje zresztą współwystępowały u każdego z wymienionych autorów, tyle że w nierównym stopniu. Ponieważ, dodatkowo, już w punkcie wyjścia teoria krytyczna zawierała szereg stwierdzeń o charakterze ekonomiczno-politycznym, precyzyjne rozgraniczenie treści tego rodzaju oraz, ściślej, estetycznych¹, w obrębie nurtu estetyzującego Szkoły, jest zabiegiem sztucznym. Konieczne więc staje się ich rozpatrywanie w sposób łączny, bez naruszania integralnej całości, jaką stanowiły pierwotnie.

Teoria krytyczna zakładała, że wiedza o szeroko rozumianej rzeczywistości społecznej powinna być zarazem jej konstruktywną, wskazującą alternatywy krytyką, a zatem – łączyć aspekt (pozornie) poznawczy z wartościującym negatywnie. Analiza rzeczywistości nie jest bowiem nigdy czystym poznaniem, ponieważ zawiera zawsze (przynajmniej ukryte) wartości, te zaś mają przede wszystkim charakter apologetyczny, pozytywny wobec tego, co zastane. Posuwając myślenie frankfurckich dalej, należałoby wskazać jako powód tej sytuacji fakt, iż rzeczywistość ma charakter inercyjny, samopodtrzymujący się, a zatem to, co w niej przeważa, najsilniej narzuca się temu, co do niej należy, w tym – ludzkiej świadomości. Dla tej ostatniej przejawia się to pod postacią ogólnych wytycznych bycia w świecie, którymi są wartości (cele) wyznaczające kierunki aktywności, oraz wytycznych szczegółowych, zawartych w różnych formach neutralnej wiedzy (poznania), korygujących, konkretyzujących te kierunki.

W związku z powyższym trzeba przyjąć, że najważniejszym źródłem wiedzy o świecie społecznym są te teorie, których wprawdzie nie można i nie należy poddawać weryfikacji, czy raczej, mówiąc za Popperem,

¹ Estetyka (teoria sztuki) jest definiowana jako wiedza o pięknie i zjawiskach pokrewnych (np. wdzięku), sztuce (procesie twórczym i dziele) oraz łączących się z nimi przeżyciach, zwanych estetycznymi (np. *katharsis*) (por. Stefan Morawski, *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992, s. 7-11; tenże, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, Warszawa 1973, s. 9, 28-67; Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Warszawa 1988, s. 13-18) i... sprawia wiele kłopotów. Niejasna jest zwłaszcza kwestia celów i środków rozważań estetycznych (np. czy i kiedy mogą być one teorią), co często prowadzi do uprawiania rozbudowanej refleksji nad... możliwością uprawiania refleksji. Zob. Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 644-645, 651; Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1995, s. 28; S. Morawski, *Estetyka Freuda*, maszynopis powielany, Warszawa 1962, s. 19; tenże, *Główne nurty estetyki...*, s. 12-22, 114; tenże, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 8-11; tenże, *O przedmiocie i metodzie...*, dz. cyt., s. 9-27, 55, 164; Stanisław Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Warszawa 1967, s. 214-215.

falsyfikacji, w oparciu o intersubiektywne dane empiryczne – pozostające wszak pod dyktando rzeczywistości, ale da się je ocenić z punktu widzenia empirii w s p a r t e j przez wspomnianą wyżej krytykę. Chodzi tu zatem o teorie, które nie tyle aspirują do naukowości, co ją przekraczają przez wskazanie jej ukrytych podstaw, prowadzących do świadomości fałszywej, bo ograniczonej przez to, co usankcjonowane przez aktualny stan nauki². W czasach, kiedy powstawała teoria frankfurtyczków, najbardziej znaczącymi koncepcjami mogącymi spełnić ten wymóg były: marksizm, demaskujący historyczne i ekonomiczne uwarunkowania świadomości, oraz psychoanaliza, wskazująca jej nieświadome³ korzenie. One też w efekcie stały się podstawą, a ściślej – osnową ideową teorii krytycznej (marksizm – w wersji „zachodniej”, heglizującej)⁴, podczas gdy metodologiczną była spekulacja myślowa poparta badaniami empirycznymi (socjologicznymi i psychologicznymi)⁵.

Świadomość pełni szczególną rolę w poglądach Szkoły Frankfurckiej – jako ośrodek, w którym skupia się i łączy to, co ogólne i jednostkowe. Ona właśnie przesądza o kierunku zmian w podporządkowanym człowiekowi świecie – w zależności od zapadających w niej rozstrzygnięć w walce dialektycznych przeciwieństw. Jest ona zarówno ośrodkiem psychicznym, jak i jego zawartością (treścią) – składa się z wyróżnionych przez jednostkę stanów świata, przyjmowanych bezkrytycznie (narzuconych przez rzeczywistość – patrz wyżej) bądź krytycznie (z dystansem wobec rzeczywistości, a dzięki temu uchwytyjących w jej obrębie pewne, widoczne dopiero „z oddalenia”, całości)⁶.

W myśl teorii frankfurtyczków w jej warstwie pozytywnej, tj. w zgodzie z tradycją Marksowsko-Freudowską, na w pełni dojrzałą (można powiedzieć – typowo-idealną⁷) świadomość krytyczną składają się określone przekonania filozoficzne i ekonomiczno-polityczne oraz psychologiczne.

² Por. Max Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, Warszawa 1994, s. 11-12; Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, Warszawa 1991, s. 178-179.

³ W sensie opisowym – obejmującym wszelkie treści i procesy psychiczne, które nie są świadome. Patrz: Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, Warszawa 1996, s. 174, 256.

⁴ Pomijam tu egzystencjalizm jako, moim zdaniem, mniej istotne źródło poglądów frankfurtyczków – ich filozofię odczytuję raczej jako próbę jego przezwyciężenia, niż zaadaptowania. Por. Krystyna Krzemieniowa, *Wstęp*, do: T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, s. XXXII.

⁵ Tamże, s. XIV.

⁶ Por. Marek J. Siemek, *Wstęp: Marksizm jako filozofia*, [w:] György Lukacs, *Historia i świadomość klasowa*, Warszawa 1988, s. XXIII-XLI.

⁷ Idąc śladem związanego blisko z frankfurtyczkami G. Lukácsa, a nawet – samego Marksa.

Jest to uznanie za Marksem (i Engelsem)⁸, że świat jest wewnętrznie antynomijną i dynamiczną strukturą, rządzoną prawami dialektyki (pokrewnej Heglowskiej)⁹: przeciwieństwa (odpowiedniki tezy i antytezy) będące zazębiającą się, ale nie samoistną całością, przekształcającą tę całość, przy czym skumulowanie przekształceń ilościowych powoduje – skokowo – zmianę jakościową. Patrząc ontologicznie, przyroda i kultura tworzą i przekształcają świat, epistemologicznie – praktyka i teoria – poznanie, ontologiczno-epistemologicznie – byt (*resp.* baza, czyli stosunki społeczne, w jakich odbywa się produkcja dóbr materialnych) i świadomość (*resp.* nadbudowa, czyli formy prawne, polityczne, religijne, artystyczne, filozoficzne itp.) – świat człowieka, a ekonomiczno-politycznie – klasa podporządkowana (masy) i klasa panująca (elita) – społeczeństwo klasowe. Z kolei rozpatrując rzecz przekrojowo, klasa podporządkowana (masy) „plus” praktyka „dają” byt, a klasa panująca (elita) „plus” teoria „dają” nadbudowę. Obie klasy społeczne razem „dają” bazę oraz świadomość.

Drugi, obok marksizmu, z głównych korzeni rozważań frankfurtczyków – psychoanaliza Freuda¹⁰ (i neopsychoanaliza, głównie Fromma) – wzbogaca ten obraz o struktury psychiczne, stanowiące zaplecze świadomości, pośredniczące między światem fizycznym (popędami) a uświadomionym, a zatem pomiędzy wymienionymi wyżej członami triad a – sankcjonującą ostatecznie ich istnienie – świadomością. Tymi strukturami są: nieświadomość („wypierane”, „odsuwane” myśli i emocje, determinujące świadomość) i przedświadomość (to, co nieuświadomione aktualnie, ale możliwe do uświadomienia w przyszłości). Wynikające ze stosunków produkcji (czyli bazy) przekonania (Marks) są inkorporowane przez psychikę jako *superego* (sumienie i „ja idealne”),

⁸ Por. Fryderyk Engels, *Anty-Dühring*, Warszawa 1948; Karol Marx, *Kapitał*, t. 1–4, Warszawa 1951; Jan Legowicz, *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, Warszawa 1964, s. 369-378; W. Tatarzkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1988, s. 44-51.

⁹ W aspekcie treściowym „dialektyka jest konsekwentną świadomością nietożsamości”, T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, dz. cyt., s. 10. Adorno, najobszerniej spośród frankfurtczyków zajmujący się tym zagadnieniem, stworzył dialektykę negatywną, która jest w zasadzie dwuczłonowa, wydaje się jednak, że może być rozpatrywana jako szczególny przypadek Heglowskiej: synteza (jej „odpowiednik”) *de facto* nie znika, zostaje tylko ontycznie „gorzej potraktowana” (jako nietożsamość tezy i antytezy, pojęcia i rzeczy), co jest bliskie Marksowskiemu ujęciu dialektyki. Por. tamże. Niektórzy frankfurtczycy nakładali na dialektykę pewne ograniczenia, np. Marcuse wyłączał z niej świat przyrody; Wiesław Gromczyński, *Wstęp*, do: H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, dz. cyt., s. XI.

¹⁰ Ogólny wykład poglądów Freuda (z pierwszego i drugiego okresu) można znaleźć m.in. w: S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 1994; tenże, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1995; Calvin S. Hall, Gardner Lindzey, *Teorie osobowości*, Warszawa 1994, s. 38-194. Cennym źródłem jest także: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, dz. cyt.

współtworzące obok *id* („rezerwuaru” reprezentacji popędów) i *ego* (mediatora między *superego* a *id*) strukturę osobowości.

To wszystko pozwala świadomości ująć także ją samą dla siebie – nie poprzez niewiele dające definicje „istotowe”, ale przez umiejscowienie jej w ramach pewnej całości, siatki pojęciowej.

Walka (wskazanych wyżej i innych) obdarzonych energią dialektycznych przeciwieństw¹¹ stanowi siłę napędową historii, której momentem szczytowym jest społeczeństwo, działające w zgodzie ze świadomością autentyczną (Marks). Najistotniejszą formą wykorzystywanej w tej walce energii jest *libido* (część energii psychicznej realizująca popędy: życia – eros i śmierci – tanatos), podlegające kateksji (zainwestowaniu w różne obiekty) i, co za tym idzie, sublimacji (wykorzystaniu energii erosa zainwestowanej w *ego* do realizacji społecznie aprobowanych i kulturotwórczych celów – Freud). Ta ostatnia pozwala najpełniej zapanować świadomości nad energią świata.

Przeszłość, terażniejszość i przyszłość tworzą organiczną jedność (związek „historyczny” i genetyczny) tak w wymiarze indywidualnym (Freud), jak i ogólnospołecznym (Marks) – każdy etap rozwoju „zawiera” wszystkie poprzednie. Możliwe jest utrwalenie (niekorzystne) jakiegoś etapu (u jednostki – według Freuda – fiksacja), jeśli różne przeciwstawne czynniki nie zostaną zrównoważone (u jednostki głównie kateksje i antykateksje, dążenia i zaspokojenia, w społeczeństwie głównie poziom sił wytwórczych i świadomość, „do-wolność” i wolność). Zbiorowa terapia ludzkości polega na samouświadomieniu („samo-oświeceniu rozumu”), a zatem na podniesieniu bytu do poziomu świadomości, czemu w analizie innych aspektów struktury świata odpowiadają: podniesienie bazy do poziomu nadbudowy, praktyki – do teorii, mas – do elity¹².

W warstwie negatywnej swej teorii frankfurczycy stopniowo uwzględniali zjawiska niezgodne przede wszystkim z koncepcją Marksa, zachodzące we współczesnym świecie, co spowodowało ostatecznie podważenie ekonomiczno-politycznych prognoz, choć nie diagnoz klasycznego marksizmu. Taka niekonsekwencja był umotywowana traktowaniem go jako teorii wykraczającej poza empirię, w celu krytyki rzeczywistości. Brak empirycznego potwierdzenia był przez frankfurczyków tłumaczony jako efekt ograniczoności społecznego zasięgu zawartej w marksizmie krytyki oraz rezultat jej dialektycznego konfliktu

¹¹ Wśród których naczelnym dla i w czasach Marksa była opozycja klasy robotniczej i burżuazji, wynikająca z tworzenia się tzw. wartości dodatkowej, a obecnie jest to opozycja manipulowanych i manipulujących w sferze świadomości. Por. H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, dz. cyt., s. 308.

¹² Por. K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XV-XVII; M. J. Siemek, *Posłowie do: M. Horkheimer, T. W. Adorno, Dialektyka oświecenia...*, dz. cyt., s. 292-293.

z rzeczywistością, która pod jego wpływem zaczęła się przekształcać tak, by „oswoić” i „zneutralizować” krytykę.

Tak czy inaczej, zaczęto z czasem dostrzegać, że pełna świadomość krytyczna powinna obejmować wiele nowych zjawisk rzeczywistości społecznej. Kapitalizm się rozwija, koncentracja kapitału „walczy o lepsze” z jego dekoncentracją, cykliczne kryzysy dzięki tworzeniu rynku i protekcjonizmowi gospodarczemu są do uniknięcia, zaś antagonizm proletariatu – burżuazji (polaryzacja społeczeństwa) słabnie, gdyż – dzięki działalności partii politycznych i związków zawodowych oraz innym czynnikom – zaspokajane są podstawowe potrzeby pracowników. W rezultacie klasa robotnicza i ruch robotniczy stały się niezdolne świadomościowo do rewolucji, utraciły potencjał rewolucyjny. Do powstania ZSRR i innych państw socjalistycznych doszło zatem wbrew poziomowi sił wytwórczych i świadomości klasowej.

Zjawiska te odpowiadają tezom i prognozom „zachodniej”, rewizjonistycznej odmiany marksizmu (E. Bernstein, G. Lukács, K. Korsch) stwierdzającym, że klasa społeczna nie jest jedynie nośnikiem niezależnych od człowieka historycznych praw (dialektyki), nie ma konieczności w dziejach, przyszłość to *tabula rasa*, gdyż proces historyczny i proces poznania zależą również od wartości wnoszonych w świat przez człowieka. Teoria, jako płaszczyzna walki politycznej i społecznej, musi się stać autentyczną „teorią praktyki” – przekształcaniem rzeczywistości, w związku z czym wzrasta znaczenie nadbudowy i jej rola w kształtowaniu świadomości¹³.

Część negatywna teorii krytycznej dotyczyła jednak przede wszystkim nie błędów teoretycznych, czy nawet mających negatywne skutki zjawisk świata empirycznego, lecz treści fałszywej świadomości jako źródła i zarazem rezultatu tych teorii i zjawisk. Za Heglem, a wbrew Marksowi, przejęli frankfurczycy przekonanie o występowaniu w świecie rozumu obiektywnego, historycznego („służącego samemu sobie”) i instrumentalnego, technologicznego („służącego do”), które w indywidualnej świadomości przejawiają się jako jej racjonalność¹⁴. Od czasu Weberowskiego „drugiego odczarowania” świat ulega, według nich, racjonalizacji instrumentalnej, która zrazu współgrała z obiektywną, lecz już w okresie oświecenia zdominowała ją. W rezultacie natura (przyroda wraz z człowiekiem) jest opanowywana i niszczona, w skutek czego słabną w człowieku siły witalne (*libido*) i zostaje on (głównie pod względem posiadanych celów i środków ich realizacji) zdomino-

¹³ K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XIV; G. Lukács, *Historia i świadomość...*, dz. cyt.; H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, dz. cyt.; Karol Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 143.

¹⁴ M. J. Siemek, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 287-288.

wany przez „system” (gospodarczy, państwowy, społeczny, mass media), nie potrafi odkryć i urzeczywistnić swoich własnych, autentycznych pragnień. Zmienić to można jedynie przez wzrost świadomości krytycznej, przeciwstawiającej się dalszej instrumentalizacji rzeczywistości i związanym z nią systemom totalnym, tłumiącym jednostkowość, „złej” (zubażającej duchowo) kulturze masowej oraz rozpadowi więzi międzyludzkich do postaci „wspólnoty interesów”. Z drugiej strony, źródłem uświadomienia mogą być: wyznaczający pewne cele i wartości rozum obiektywny (u późnego frankfurtyczyka, J. Habermasa – „komunikacyjny”, dążący do otwartego dialogu z innymi ludźmi), „dobra” kultura masowa, ekonomiczno-polityczne „wzmocnienie” jednostki wobec społeczeństwa jako całości i pojednanie jej z innymi jednostkami. Postulowane zmiany mają umożliwić ludzkości swobodny, pełny rozwój i życiowe samourzeczywistnienie¹⁵.

Jak widać z powyższego, świadomość stanowi właściwą rzeczywistość człowieka, jednak by się rozpoznawać i wewnątrznie reorganizować, musi samą siebie „nadtwarzać” – wykształcać takie formy rzeczywistości, które pozwolą jej się przejrzeć jak w zwierciadle, upodmiotowić się przez... uprzedmiotowienie. Za najważniejszą z tych form część Szkoły Frankfurckiej uznała sztukę. Ta ostatnia pełni więc funkcję służebną w stosunku do świadomości – ma prowadzić do jej wzmocnienia, zarówno w stosunku do innych pozaświadomych sfer rzeczywistości (empirii i nieświadomości), jak i w stosunku do treści, które w niej występują. W tym ostatnim wypadku chodzi o wzmocnienie jej jako aktywnego, autonomicznego ośrodka, zarządzającego swą „bierną” zawartością.

Poglądy te prowadziły do eschatologii estetycznej (postulującej wyzwolenie całej ludzkości przez działalność artystyczną i paraartystyczną, która objawia i urzeczywistnia prawdę oraz pozwala się połączyć jednostce i zbiorowości), co nadało teorii krytycznej charakter *quasi-* bądź wybitnie estetyczny. Za czasów W. Benjamina (jako chronologicznie najwcześniejszego z interesujących nas myślicieli) nie dojrzała jeszcze (auto-)krytyka takiego ujęcia. Tymczasem, według T. W. Adorna i H. Marcusego, nie sposób dziś zaproponować estetyki, która posiadałaby swoją metodologię i, zarazem, nie popadałaby w dialektyczny konflikt ze swoim przedmiotem¹⁶. Z tego przekonania wyrasta pośredni, medialny (oni sami powiedzieliby – dialektyczny) charakter ich koncepcji, lokujący je między biegunami eschatologii estetycznej i estetyzmu¹⁷. Ten ostatni głosi, iż sztuka stanowi przedmiot elitarny

¹⁵ Zob. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia...*, dz. cyt., s. 98-188; K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XL; W. Gromczyński, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XXV-XXXIII.

¹⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 651.

¹⁷ S. Morawski, *Główne nurty estetyki...*, dz. cyt., s. 95.

i jest środkiem ucieczki przed drobnomieszczańskim społeczeństwem, a z eschatologią estetyczną wiąże go (choć Freud powiedziałby zapewne, że jest to jak połączenie psychoterapii z... ucieczką w nerwicę¹⁸), jako element wspólny, wiara w uzdrowienie świadomości przez sztukę. Powstała antynomia wspomniani myśliciele starają się rozwiązać przez traktowanie estetyzmu jako wstępu do eschatologii.

Tak czy inaczej, sztuka jest dla myślicieli z Frankfurtu anielskim heraldem, który, ustami treści i formy, będzie szerzył teorię krytyczną w społeczeństwie¹⁹. Dla W. Benjamina – w całym, dla T. W. Adorna i H. Marcusego (tylko początkowo?) wśród pewnej „elity”. *Explicite i implicite*. Dokona się to zaś w ramach u estetycznienia świadomości, a w konsekwencji – wszelkiej działalności ludzkiej. *Homo sapiens* bowiem to dla frankfurtczyków przede wszystkim *homo aestheticus*. Według nich należące do świadomości krytycznej normy estetyczne, którym odpowiadają reakcje pojmującego podmiotu, mają charakter dialektyczny, więc nie potrzebują potwierdzenia w empirii i mogą się z nią kłócić. Adorno pogłębia to przekonanie, stwierdzając, iż estetyka jest teoretyczną refleksją odwołującą się do uobecnionego w świadomości doświadczenia artystycznego²⁰.

Okresy szczególnego rozwoju sztuki wiążą się z nasileniem świadomości krytycznej – w wymiarze indywidualnym bądź zbiorowym. Są to okresy szeroko rozumianej rewolucji – najlepsze momenty w historii jednostki lub społeczeństwa. Benjamin, historiozoficzny „mityk” – „de(-kon-)strukcjonista”, krytykujący Marksowskie idee postępu i „finalnego” społeczeństwa bezklasowego – w przeciwieństwie do społeczeństwa z okresu rewolucji, przyjmuje tę ostatnią jako chwalebny... zastój w postępującym upadku świata²¹. W ramach, blisko związanej z estetyką, teorii przekładu, Benjamin stworzył, odpowiadającą tej wizji dziejów, koncepcję tłumacza-zbawiciela („jeżeli języki [...] wzrastają ku mesjanistycznemu końcowi swej historii, jest sprawą tłumaczenia [...], aby ów święty wzrost poddawać stałej próbie”²², odsłaniać „język czysty”, ukryty w nich „od czasów wieży Babel”). W odróżnieniu od autora *Pasaży*... Adorno i Marcuse nie tylko w rewolucyjnym, ale także potencjalnym, utopijnym społeczeństwie szukają drogi do świadomości autentycznej. Sztuka jest dla nich bowiem kreatywną pracą, łączącą popędy i świadomość w taki sposób, że eros (za pośrednictwem

¹⁸ Nieprzypadkowo zapewne Adorno napisał, że paranoja czy schizofrenia jest „prawdą o podmiocie z perspektywy filozofii historii”, T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna...*, dz. cyt., s. 391.

¹⁹ Por. K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XLVI-XLVII.

²⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 605-655.

²¹ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 142, 144.

²² Walter Benjamin, *Zadanie tłumacza*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 12, s. 302.

psychiki) podlega sublimacji – zostaje zaspokojony bez wywoływania nadmiernych konfliktów²³. Wizja Adorna jest przy tym jednak przesyciona swoistym tragizmem i heroizmem. Sztuka jawi się w niej jako podstawa ludzkiego ideału wolności, istnienia wobec otwartych możliwości i jako oparcie dla indywidualności, odrębności. Tym niemniej ani sztuka, ani nadbudowana nad nią estetyka nie mogą dać pełnego eschatologicznego wyzwolenia i pojednania ze światem w świadomości autentycznej, gdyż zawierają moment pośredniczenia, np. w sztuce – środki i techniki artystyczne. Marcuse zdaje się przejawiać największy z całej trójki filozofów „optymizm społeczny”, a przy tym z czasem przeszedł na pozycje bardziej radykalne, co, być może, przesądziło o nałożeniu mu frygijskiej czapki przez ruchy kontestacyjne 68 roku. Początkowo uważał, że różne odmiany sztuki służą uwolnieniu energii *libido* (erosa), wzrastającej w toku i przyczyniającej się do rewolucyjnej walki z urzeczowieniem, alienacją społeczeństwa, a zatem – stworzenia „uspokojonej” ludzkości. Później Marcuse doszedł do wniosku, że dezalienację i w konsekwencji wyzwolenie osiągniemy jedynie dzięki przeciwstwu, lansowanej przez najnowszą awangardę, jako niepodlegającej wpływowi obecnie panującego systemu, zaś pełnia odmian autentycznej działalności artystycznej da się urzeczywistnić dopiero w czasach „autentycznej świadomości”. Odpowiada to z grubsza młodo-Marksowskiej wizji społeczeństwa produkcyjnego w sposób artystyczny.

Dla Benjamina wszelkie określenia typu „dzieło”, „powieść” itp. nie są samoistne i wymagają umiejscowienia w kontekście świadomości społecznej. W swoich rozważaniach opiera się on przede wszystkim na marksizmie, zwłaszcza zaś dwu jego tezach – o historycznej zależności form świadomości społecznej od realizującej się praktyki materialnej i o rewolucyjnym charakterze rozwoju sił wytwórczych (ludzi i ich narzędzi pracy) względem stosunków produkcji. W rezultacie uzależnia sztukę, jako formę świadomości, od praktyki artystycznej, dysponującej swoistymi środkami produkcji i tym samym określającej świadomość artystów i publiczności. Funkcja, jaką spełnia dzieło w ramach artystycznych środków produkcji w danej epoce, jest pochodną techniki. Szczególnie wyraźnie widać to, według Benjamina, w przypadku nowo wprowadzonych odmian sztuki i form jej udostępniania – druku, grafiki, fotografii, nowych gatunków literackich²⁴. Natomiast Adorno i Marcuse podążają w kierunku Hegla i egzystencjalizmu, akcentując rolę ludzkiej podmiotowości, względnej wolności świadomości, także artystycznej, wzmacnianych przez rozum obiektywny (historyczny) i biorącą w nim

²³ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 601.

²⁴ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 162-164.

początek teorię-praktykę. Różnice te wynikają przede wszystkim z przyczyn chronologicznych (Benjamin znacznie wyprzedzał swą teorią pozostałą dwójkę) – wspomnianych wcześniej zmian w poglądach frankfurtyczyków, związanych z obserwacją sytuacji społecznej. Nie są one zresztą aż tak wielkie – z reguły polegają na odmiennym stawianiu akcentów i, w rezultacie, prowadzą do zbliżonych postulatów.

Autor *Pasaży...* dostrzega zagrożenia związane z technicyzacją i upowszechnieniem sztuki. Wprawdzie dzięki temu ostatniemu sztuka „zyskuje na masie to, co traci na głębi”, ale może też, co Adorno i Marcuse traktują już jako pewnik, ulec komercjalizacji i modzie. Dla całej trójki te negatywne zjawiska stanowią rezultat dostarczania dzieł przemysłowi kulturalnemu, bez jednoczesnego poddawania go zmianom zgodnym ze świadomością krytyczną. Bez nich sztuka ulega alienacji, przekształca się w kamień wygładzony nurtem strumienia społecznego odbioru, co dotyczy przede wszystkim dzieł „klasycznych” i „tradycyjnych”.

Niestety także nowe formy artystyczne zostają obciążone bagażem wcześniejszych, głównie w sferze ideowej. Dla Benjamina głównym takim obciążeniem jest świadomość kapitalistyczna, nastawiająca jednostkę na maksymalny zysk minimalnym kosztem i na penetrację nowych obszarów potencjalnej eksploatacji. Autor *Twórcy jako wytwórcy* ilustruje to tyleż lapidarnie, co celnie: „Wspomniałem o metodzie postępowania pewnego modnego nurtu fotografii, czyniącego z nędzy przedmiot konsumpcji. Mówiąc o neorealizmie jako literackim kierunku, muszę posunąć się nieco dalej i powiedzieć, że przedmiotem konsumpcji uczynił on walkę z nędzą”²⁵. Środki zapobiegawcze przeciw omówionym zjawiskom powinny być, według Benjamina, dobierane raczej indywidualnie, np. fotografia może być opatrzona specjalnym podpisem, który burzy ustalone schematy i nadaje jej postępowy wydźwięk. Sam artysta powinien się zmienić z dostawcy materiału dla aparatu produkcji w producenta, bezpośrednio tym aparatem zawiadującego w interesie konsumentów. Prowadzi to do przewyciężenia dychotomii Marksa, według którego: „Śpiewaczka sprzedająca swój śpiew na własny rachunek jest pracownikiem nieprodukcyjnym. Lecz ta sama śpiewaczka, jeśli ją zaangażował *entrepreneur*, aby zarobić na jej śpiewie, jest pracownikiem produkcyjnym, gdyż produkuje kapitał”²⁶. Adorno i Marcuse podzielają poglądy swego poprzednika, starają się je jednak uogólnić. W efekcie za fałszywą uznają nie tylko świadomość „kapitalistyczną”, ale w ogóle – wszelką opartą na rozumie instrumentalnym.

²⁵ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 58.

²⁶ K. Marx, *Kapitał...*, dz. cyt., t. 4, cz. 1, s. 422.

Technicyzacji i komercjalizacji sztuki może się zatem przeciwstawić jedynie świadomość odwołująca się do rozumu obiektywnego.

Na poziomie bardziej szczegółowym, odzwierciedleniem poruszonych kwestii są problemy związanych ze sztuką (i nie tylko) fenomenów świadomościowych, przede wszystkim – aury i doświadczenia. Ta pierwsza, według autora *Pasaży...*, „spowija” dzieła niepoddane „oczyszczającemu” działaniu środków masowej reprodukcji. „Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej. Wypoczywając w letnie popołudnie, przesuwając wzrokiem po grzbiecie wrzynającego 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”²⁷. Trudno może w to uwierzyć, ale autor tak poetycznego opisu postuluje... likwidację jego przedmiotu w dziełach sztuki – dzięki ich masowej reprodukcji. W sumie nie wiadomo, czy chodzi tu o coś w rodzaju Freudowskiej desublimacji, odarcia działalności artystycznej i związanej z nią świadomości z „pięknych pozorów”, czy wręcz przeciwnie – o zakamuflowane zachowanie aury w postaci tak subtelnej, że nie można o niej nawet powiedzieć, że... istnieje – jak o Bogu w teologii negatywnej²⁸. Ostatecznie to Benjamin napisał: „Tylko z uwagi na pozbawionych nadziei, dana jest nam nadzieja...”²⁹.

Z problemem aury wiąże się zagadnienie doświadczenia i jego „upadku”. Doświadczenie jest zbiorem danych świadomych i nieświadomych, które związane są z tradycją i tworzą ciągłość i bogactwo osobowości ludzkiej. Jego „upadek”, zanik jest przez Benjamina traktowany w sposób, który stwarza analogiczny problem interpretacyjny, co w przypadku aury. Także czynniki sprawcze zaniku aury i doświadczenia związane z rozwojem techniki – masowość kultury i bezrefleksyjny pośpiech informacyjny – są traktowane przez Benjamina niejednoznacznie. Wynika to prawdopodobnie ze wspomnianego wyżej przekonania o nieuchronności procesu historycznego (upadku), przy równoczesnej chęci powstrzymania go³⁰.

Adorno stara się nadać obu poruszonym wyżej kwestiom charakter bardziej dialektyczny i ogólny. Dychotomię auratyczno-doświadczeniowego i masowo reprodukowanego dzieła sztuki zastępuje dialektyką, w której te dwie opozycje mogą się zarówno znosić, jak i łączyć

²⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 37.

²⁸ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 155-158.

²⁹ Wielokrotnie cytowane zdanie Benjamina (z *Powinowactw z wyboru*), m.in. w: T. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, Warszawa 1990, s. 341; H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy...*, dz. cyt., s. 314; Ryszard K. Przybylski, *Być i pisać*, Poznań 1991, s. 98.

³⁰ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 151-155.

– zależnie od świadomości twórcy, wytwórcy i odbiorcy, przy czym pozytywna rola aury i doświadczenia ogranicza się do sztuki autentycznej. Ważne jest, w związku z tym, rozróżnienie tej ostatniej – dzięki przyjmowanym w niej normom sztuki, oraz sztuki nieautentycznej – niestawiającej zbytnich wymagań ani przed twórcą, ani przed odbiorcą. Według Adorna należy się opowiedzieć po stronie sztuki wymagającej. Nie ma bowiem prawdy bez wysiłku dotarcia do niej, a i samo dotarcie nie jest tryumfem, gdyż sztuka autentyczna objawia świadomości „prawdę nieprawdy”, „sens bezsensu”, przenikające egzystencje. Jest to możliwe dzięki jej krytycznemu spojrzeniu na nasz byt i tożsamość, wszelkie „poczucia” i koncepcje tego, „kim jesteśmy, skąd przychodzimy, dokąd zmierzamy”. Pomaga w tym panujący w sztuce pozór, zasadniczo autonomiczny wobec rzeczywistości. Do podobnego wniosku dochodzi Marcuse w swych rozważaniach dotyczących alienacji. Uznaje on, że sztuka stanowi jedną z najlepszych broni dezalienacyjnych i jako taka spełnia cele eschatologiczne, ale jest to możliwe – paradoksalnie – dzięki jej własnej tzw. „alienacji drugiego stopnia”. Polega ona na tym, że sztuka wyobcowuje się w pozorach, jakie stwarza, ale właśnie dzięki temu „odwyobcowuje” człowieka, gdyż przez swój mały, uporządkowany świat wskazuje świadomości inny, wyzwolony³¹.

Dla Adorna nasza egzystencjalna walka nie kończy się wprawdzie zwycięstwem, ale już sama w sobie stanowi wartość, wzmacniając świadomość krytyczną tych, którzy się w nią zaangażowali. Ponieważ „każde dzieło sztuki ze swej strony pragnie tożsamości z sobą samym, która w empirycznej rzeczywistości zostaje przemocą wszystkim przedmiotom narzucona (i tym samym nie jest osiągnięta) jako tożsamość z podmiotem”³², ten ostatni może dzięki dziełu odnaleźć własną tożsamość i zarazem swoją wspólnotę z dziełem. Jest to poniekąd powrót do źródła pierwotnej magii ludzkości, która nie ma być jednak złudną mitologią. Wsparcia w tym względzie udziela świadoma, racjonalna interpretacja, dzięki której dopiero dzieło w pełni się urzeczywistnia. Natomiast źródłem mitów jest przemysł kulturalny, udający „powrót do Arkadii”, a w rzeczywistości przyczyniający się do utraty wartości rozpowszechnianych dóbr i zubożenia kulturalnego ich odbiorców. Na przykład w muzyce, będącej przedmiotem szczególnego zainteresowania Adorna: „To, że muzycyści byznesmeni (sic!) profanują tradycyjny repertuar, zachwalając go jako świętość i galwanizując go jak trupa,

³¹ Odnajdujemy w tym kontynuację myśli Nietzschego, Busoniego i Brechta. T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 564; K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XLVI-XLVII; H. Marcuse, *Kontrrewolucja i rewolta*, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 261-272; S. Morawski, *Główne nurty estetyki...*, dz. cyt., s. 102.

³² T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 9.

potwierdza tylko stan świadomości samych słuchaczy, dla których i ofiarnie wywalczona harmonia klasycyzmu wiedeńskiego, i wybuchowa tęsknota romantyzmu stały się równie pokupne jako jedna jeszcze dekoracja mieszkania³³. Także sztuka politycznie zaangażowana stwarza mity i traktuje instrumentalnie prawdę³⁴, podobnie jak awangarda, gdzie „[...] artysta stał się prostym wykonawcą własnych intencji, obcych jemu samemu i wyrastających na jego oczach jako nieubłagane nakazy” (Adorno nawiązuje tu do Freuda)³⁵. Dwa ostatnie źródła mitologii to kolejny punkt sporny z Benjaminem, który uważa je za... postępowe (pod innymi względami).

Według autora *Dialektyki negatywnej*, uczestnicząc „w mrocznej irracjonalności świata”, twór artystyczny demaskuje przed świadomością tę rzeczywistość z całą bezwzględnością, bez możliwości powrotu do poprzedniego stanu (fałszywej świadomości), ale zarazem jest dla nas punktem oparcia w walce z beznadzieją świata, gdyż obiecuje inny, lepszy, potencjalnie nie mniej realny od codzienności. Choć, jak powiedzieliśmy, ta obietnica pozostaje niezrealizowana, nie oznacza to zawodu – *ex definitione* i w świadomości jej odbiorców sztuka jest więc „nie-możliwością możliwego”. To właśnie stanowi dla Adorna źródło jej swoistej tajemniczości i sprawia, że nie wyczerpuje się ona w Benjaminowskiej aurze. Stara się on uratować w sztuce to, co w niej najbardziej pociągające, a zarazem nieuchwytnie, aura zaś może być wykorzystywana w ramach świadomości fałszywej. Autor *Teorii estetycznej* wprowadza więc rozróżnienie zwodniczej aury i autentycznego *apparition* dzieła sztuki, jako podstawowego artystycznego fenomenu świadomościowego. Przez *apparition* rozumie nacechowane ekspresją oderwanie dzieła od świata rzeczy i ludzkich intencji³⁶.

Dla Benjaminu bardzo ważną rolę w kształtowaniu świadomości przez sztukę spełnia tendencja, która jest czymś obiektywnym (!), o ile dzięki niej „rzeczy dają o sobie świadectwo w cierpieniu”³⁷. W dziełach powinna funkcjonować „właściwa” tendencja polityczna, wsparta artystyczną. Nie mają natomiast znaczenia relacje między tendencją i jakością dzieła, treścią i formą, zwłaszcza w twórczości politycznie zaangażowanej. Podobne poglądy zdaje się wyznawać Marcuse w swojej koncepcji „Wielkiej Odmowy” i antysztuki. Ta ostatnia powinna być rewolucyjna, desublimacyjna względem kultury, być środkiem do-

³³ Tenże, *Filozofia nowej muzyki*, Warszawa 1974, s. 40.

³⁴ S. Morawski, *Główne nurty estetyki...*, dz. cyt., s. 98.

³⁵ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki...*, dz. cyt., s. 49; S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, Warszawa 1994, s. 125.

³⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 149-150 i n.; K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 202-204.

³⁷ Tamże, s. 151.

świadczenia stawania się przedmiotem. Jako wzór stawia tu Marcuse jazz i malarstwo abstrakcyjne, których kontestacyjny charakter pozwala podważać fundamenty fałszywej świadomości. W odróżnieniu od Benjamina i Marcusego, Adorno podkreśla wagę jakości i jej stosunku do profilu polityczno-artystycznego dzieła³⁸. Jedynie akcentowanie roli ukazanego przez sztukę cierpienia w dojrzewaniu świadomości łączy całą trójkę³⁹.

Co do świadomościowej recepcji dzieła sztuki, to jest ona rozpięta między biegunami wartości kultowej i ekspozycyjnej. Pierwsza jest związana z wymiarem światopoglądowo-ideowym dzieła, druga – ze zmysłowo-materialnym. Polegają one zatem – odpowiednio – na usytuowaniu dzieła w kontekście tradycji (co jednak stwarza zagrożenie dla jego autonomii i nowatorstwa) i w kontekście praktyki materialnej (co grozi jego instrumentalizacją). Benjamin uważa, że wartość kultowa we współczesnych dziełach musi zostać wyparta przez ekspozycyjną. Widać to zwłaszcza w fotografii i filmie. Marcuse uogólnia podejście Benjamina, czyniąc zmysłowość podstawowym składnikiem funkcjonalnym świadomości. Dla autora *Człowieka jednowymiarowego* zmysłowość, oznaczająca „zdolność odbiorczości (wrażliwości)”, stanowi fundament funkcjonowania kultury w ogóle, a sztuki w szczególności. W niej należy szukać możliwości likwidacji tych wszystkich antynomii, które są przyczyną wewnątrzświatowego zła, rozumianego jako niszcząca bądź, co najmniej, deformująca różne elementy świata działalności człowieka. Zmysłowość, by móc działać, potrzebuje swego narzędzia, które przekształcałoby jej nieartykułowaną mowę w artykułowany język ludzkich pojęć, przekonań, działań (składowych i pochodnych świadomości) i porządkowało go. Takim narzędziem jest forma. „W estetycznej Formie treść (materia) jest układana, określana i organizowana dla uzyskania stanu, w którym bezpośrednio, niekontrolowane siły materii, «tworzywa», zostaną opanowane i «uporządkowane». Forma jest negacją, opanowaniem chaosu, gwałtu, cierpienia, nawet wówczas, gdy ukazuje chaos, gwałt i cierpienie”⁴⁰. Sztuka to szczególnie istotny aspekt ludzkiej działalności, stanowi bowiem najpełniejszą formę formy, a – co za tym idzie – najpełniejsze ujęcie zmysłowości. Nowa zmysłowość ma za pośrednictwem nowej formy znosić opozycje: agresji i winy, sztuki i techniki, rozumu i wyobraźni, zdolności wyższych i niższych, tak że w końcu „wyłoni się Zasada Estetyczna jako forma Zasady Rzeczywistości”⁴¹. Społeczeństwo ją uznające będzie przypominać dzieło sztuki, służące koncepcji człowieka jako

³⁸ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 565.

³⁹ K. Krzemieniowa, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XXXII.

⁴⁰ H. Marcuse, *Nowa zmysłowość*, Warszawa 1995, s. 262.

⁴¹ Tenże, *Vers la liberation*, Paris 1969, s. 166.

„Narcyza-Orfeusza”. Jest ona przeciwstawiana przez Marcusego, panującej według niego do tej pory, koncepcji „Prometeusza” (walki i rywalizacji), jako coś, dzięki czemu „to, co zmysłowe, zabawne, spokojne i piękne jest formą istnienia, a przez to Formą samego społeczeństwa”⁴².

Odmiennego zdania niż Benjamin i Marcuse jest w sprawie zmysłowości Adorno, który zresztą woli się odwoływać do nieco innych pojęć – odpowiednio: kultowego „znikania” w dziele i sensualnego „delektowania się” nim⁴³. Uważa on, że jedynie dzięki możliwości „znikania” w dziele „sztuka jest bezpożyteczna dla mieszkańców” i wprowadza do świadomości cenny element wspomnienia i nostalgii, natomiast przez „delektowanie się” prowadzi do traktowania siebie jako towaru⁴⁴.

Ad finitum

Podsumowując, teoria krytyczna, zarówno ogólnie, jak i w odniesieniu do kwestii świadomości, może budzić kontrowersje, głównie za sprawą swego radykalizmu, jednak prowokacja jest tu raczej zaletą, także dla samych jej sprawców. Frankfurczycy swoimi poglądami bardziej „zwalczają” niż „budują”, co jest jednak głęboko uzasadnione przez ich teorię. Tak czy inaczej, ich rozpoznania są wciąż aktualne i, mimo zupełnie innego wartościowania, pojawiają się w najbardziej nam współczesnych rozważaniach – postmodernistów⁴⁵. Miejsce krytyki zajmuje w nich „pokora” lub „rozpacziwa gloryfikacja”. „Pokornym” jest krytyk... krytyki Adorna, Umberto Eco, ale i on nie może już czasem ukryć irytacji wobec otaczającej go rzeczywistości⁴⁶. Do drugiej kategorii zaliczyć można chyba Jeana Baudrillarda, teoretyka „hiperrzeczywistości”.

Kiedy w pierwszej połowie XIX wieku markiz de Tocqueville wypowiedział się o („coca-colonizującym” naszą współczesność) społeczeństwie amerykańskim, nie wiedział, że stawia diagnozę całej kulturze zachodniej końca XX wieku: „[...] wszyscy ludzie są od siebie niezależni, odosobnieni i słabi [...]. To, co się dzieje w świecie, daje się [...] wyjaśnić jedynie za pomocą kilku potężnych przyczyn, które w ten sam sposób

⁴² Tenże, *Nowa zmysłowość...*, dz. cyt., s. 250.

⁴³ T. W. Adorno, *Teoria estetyczna...*, dz. cyt., s. 25-27.

⁴⁴ K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna...*, dz. cyt., s. 196.

⁴⁵ Zob. Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Adorno: między moderną a postmoderną*, Warszawa – Poznań 1991; także (red.), *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”: obecność Waltera Benjaminia w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993.

⁴⁶ Choćby wobec stacji telewizyjnych, „które rzadko przypominają filmoteki, zaś najczęściej jest to wręcz rynsztok”, Umberto Eco, cyt. za: Jerzy Kossak, *Teoria kultury Karola Marksa i problemy współczesnego humanizmu*, Warszawa 1987, s. 344.

działając na każdego człowieka, sprawiają, że wszyscy w rezultacie dobrowolnie podążają tą samą drogą”⁴⁷.

Wydaje się, że w obecnej, odpowiadającej powyższemu opisowi sytuacji społecznej, krytyka kultury i fałszywej świadomości, podtrzymywanych przez interesownych dyrygentów masowości (rdzeń poglądów Szkoły Frankfurckiej), jest czymś niezmiernie ważnym i jako taka, nawet traktowana z koniecznym, przekształcająco-osłabiającym dystansem, powinna być wkomponowana w nasz prywatny obraz czającego blichtrzem wolności i różnorodności świata – niczym czaszka pod „prześwietnymi” nogami *Ambasadorów* Holbeina⁴⁸.

⁴⁷ Alexis de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, Warszawa 1976, s. 281.

⁴⁸ Chodzi o znany obraz Hansa Holbeina (mł.), National Gallery, Londyn.