

# MIĘDZY INTEGRACJĄ I ROZPROSZENIEM

Doświadczenie estetyczne  
w kontekstach nowoczesności

redakcja naukowa

Iwona Lorenc

Marcin Rychter

Mateusz Salwa



Małgorzata A. Szyszczkowska  
Uniwersytet Warszawski

## Wstrząs estetyczny i jego terapeutyczne oblicza<sup>1</sup>

### Wprowadzenie

Pojęcie wstrząsu jest wspólne całej epoce.  
Należy ono do podstawowej warstwy całej  
nowej muzyki...<sup>2</sup>

Integracja i rozproszenie to dwa skrajne pojęcia, między którymi można umieszczać doświadczenie estetyczne sztuki nowoczesnej. Wskazują one na rozpiętość obszaru, który wyznacza pojęcie doświadczenia estetycznego, ale także na dynamikę samego doświadczenia sztuki. Odnosi się ono do możliwości pozytywnego wpływu doświadczenia estetycznego na jednostkę, ale także do potencjalnych negatywnych aspektów doświadczenia sztuki. Doświadczenie może być widziane jako narzędzie integracji wewnętrznej, pracy nad sobą oraz terapii, ale także – w efekcie rozproszenia, zagubienia i braku skupienia – może być i bywa postrzegane jako nieunikniona odpowiedź na natarczywe, wiodące na nowe doznania zmysłowe, prowadzące do rozłamu treści w przekazie. To szerokie pole odniesień związane z odbiorem sztuki właściwe jest szczególnie, jak się wydaje, doświadczeniu nowoczesnemu i sztuce modernistycznej. Ale jednocześnie pojawia się pytanie, czy ta dynamika nie

---

<sup>1</sup> Tekst powstał w wyniku realizacji projektu badawczego nr 20116/23/B/HŚ1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

<sup>2</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przct. F. Wayda, PIW, Kraków 1974, s. 204.

jest czymś bardziej uniwersalnym, charakterystycznym dla doświadczeń związanych ze sztuką i najszerzej rozumianym pięknem?

Moim celem w niniejszym artykule jest zwrócenie uwagi na doświadczenie estetyczne tłumaczone i rozumiane przez kategorię wstrząsu (oraz szoku<sup>3</sup>) oraz na możliwą interpretację owych doświadczeń w kategoriach psychologicznych i terapeutycznych, a także na punkty wspólne między problematyką estetyczną i psychologiczną a problematyką społeczną w odniesieniu do doświadczenia estetycznego. Cele te chciałabym zrealizować, odwołując się do estetyki Theodora Adorna i zastanawiając się nad kategorią wstrząsu i jej możliwym podwójnym znaczeniem, szczególnie w kontekście doświadczenia muzyki.

## I.

Kategoria wstrząsu estetycznego (*Erschütterung*, Schock), przywoływana przez Adorna w *Filozofii nowej muzyki*, wiąże się z rozproszeniem czy też dezintegracją doświadczenia estetycznego, które często jest wskazywane jako odpowiedź na pokawałkowany czy też fragmentaryczny stan kultury i społeczeństwa. W ujęciu Adorna wstrząs estetyczny orzekany jest przede wszystkim w odniesieniu do odbioru sztuki modernistycznej, a szczególnie muzyki awangardowej, choć jednocześnie filozof podkreśla szeroki zakres tego pojęcia<sup>4</sup>. Rozproszony (w sensie dosłownym i metaforycznym) jest tutaj zarówno stan podmiotu, który doświadcza, nie doświadcza, jak i stan kultury, która uległa nie tylko rozrzedzeniu, ale i atomizacji: „Dzięki wstrząsom jednostka uświadamia sobie naocznie

<sup>3</sup> Słownik języka polskiego PWN pod. red. W. Doroszewskiego podaje następujące znaczenia słowa „szok”: „1. «silna reakcja psychiczna wywołana gwałtownym, zwykle nagłym zdarzeniem lub przeżyciem»; 2. «groźne dla życia zaburzenia czynności organizmu»; 3. ekon. «silna, zwykle negatywna reakcja rynku na jakies zjawisko lub wydarzenie» oraz następujące znaczenia słowa „wstrząs”: „1. «silne, gwałtowne dignięcie»; 2. «bardzo silna emocja»; 3. «zaburzenie dotychczasowego stanu rzeczy»; 4. «zaburzenia czynności organizmu występujące jako reakcja na ciężkie urazy, następstwo operacji itp.»”. por. <https://sip.pwn.pl/slowniki/wstrz%C4%85s.html> (dostęp 09.04.2018). W oryginale Adorno posługuje się głównie pojęciem Schock, por. *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften 12, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975, np. s. 144, 145. W dalszym ciągu tekstu będę posługiwała się pojęciem wstrząsu zgodnie z terminologią zaproponowaną w cytowanym wydaniu *Filozofii...* z powodów, do których jeszcze powrócę.

<sup>4</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, dz. cyt., s. 204.

swoją nicość wobec olbrzymiej maszyny systemu”<sup>5</sup>. Czy jest to wobec tego jedynie świadectwo uwiadu doświadczenia, zaniechania czy też nawet – mówiąc drastycznie – niemocy estetycznej? Czy jest to ostateczne świadectwo nie-porozumienia? A także, o ile wstrząs estetyczny odczytywany jest jednoznacznie negatywnie, czy nie ma wobec niego żadnego ratunku? Czy też w samym wstrząsie można znaleźć elementy terapeutyczne? Innymi słowy, jaki jest sens owego wstrząsu?

Adorno wspomina o wstrząsie jako o postaci przybieranej przez doświadczenie estetyczne w zderzeniu ze sztuką w zmechanizowanym społeczeństwie w odpowiedzi na stan samej sztuki. Wstrząs jest dla filozofa znamienny nie tylko wobec sztuki kina czy fotografii, o których pisał Walter Benjamin<sup>6</sup>, ale wiąże się w równym stopniu z doświadczeniami muzycznymi.

Uwagi Adorna wypowiediane na temat doświadczenia określonego jako wstrząs w *Filozofii nowej muzyki*, a także w *Teorii estetycznej* dadzą się uporządkować w następujący sposób:

(1) Doświadczenie określane jako wstrząs pojawia się wówczas, gdy odbiorca odnosi się do dzieła, które – jak mówi Adorno – drwi z zasad i prawideł kompozycji, podważa sensowność tradycyjnych oczekiwań w zakresie szeroko rozumianej tonalności lub pozostawia słuchacza całkowicie osamotnionym wobec niepoddających się analizie dźwięków. Dotyczy to sytuacji, w której odbiorca nie może odebrać dzieła, stosując tradycyjne kryteria estetyczne.

(2) Wstrząs pojawia się jako reakcja na sztukę tam, gdzie z powodu pewnego uwiadu sił umysłu lub braku koniecznego treningu inna – właściwa – reakcja na sztukę okazuje się niemożliwa. Odbiorcy, którzy nie są już zdolni do tego, by odebrać nową muzykę (a w zasadzie, powie gdzie indziej Adorno, sztukę jako taką), mogą jeszcze wciąż zareagować wstrząsem – chociażby na niezrozumiałość artystycznego języka dzieła. Jest to

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Benjamin pisał: „technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji. A powielając reprodukcje, zamiast jego niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę; natomiast umożliwiając reprodukcji wyjście naprzeciw odbiorcy, aktualizuje przedmiot zreprodukowany. Obydwa te procesy prowadzą do potężnego wstrząsu rzeczy objętych procesem przekazu, do wstrząsu tradycji, stanowiącego odwrotną stronę współczesnego kryzysu i odnowy ludzkości” (W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcyjnej*, [w:] tegoż, *Twórcza jako wytwórcza*, przekł. J. Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 71; podkr. – M.Sz.).

reakcja spaczona, wynikająca z niemocy, ale jednak reakcja, która przynajmniej pozostawia sztuce moc oddziaływania, wywoływania odzewu.

(3) Odnosząc się wyłącznie do reakcji na dzieło, można scharakteryzować wstrząs jako sytuację, w której odbiorca zostaje pozbowiony swego centrum; doświadczenie wstrząsu wyrzyna odbiorcę z jego miejsca (w świecie), uświadamiając mu możliwość anihilacji własnego „ja”<sup>7</sup>. Jest to jedno z ważniejszych określeń wstrząsu w estetyce Adorna.

(4) Wstrząs estetyczny dotyczy tych doświadczeń oraz dzieł, których charakter nie pozwala na doprowadzenie do końca samego procesu doświadczenia. Dzieła, których jakości odpychają bądź powodują bezruch odbiorcy, uniemożliwiają mu sformułowanie odpowiedzi estetycznej. Wstrząs odnosi się zatem do takiego doświadczenia, w którym nie ma czasu na analizę, refleksję czy kontemplację, w którym poszczególne etapy, warstwy doświadczenia – jak określał to w swojej koncepcji Roman Ingarden – zlewają się w jedno gwałtowne przeżycie. Wstrząs jest doświadczeniem nagłym, zaskakującym, a jednocześnie emocjonalnie pustym.

W ujęciu Adornowskim wstrząs jako doświadczenie sztuki nowoczesnej opisywany jest również przez odniesienie do prawdy oraz przez brak dystansu. Adorno odwołuje się do doświadczeń, w których prawda dzieła jest jednocześnie jego wtargnięciem w przestrzeń doświadczenia, a więc usunięciem dystansu. Jest to zastanawiające, zwłaszcza gdy przypomniemy sobie twierdzenia autora *Filozofii nowej muzyki* o wyobcowaniu jako o stanie charakterystycznym szczególnie dla sytuacji odbioru nowej sztuki. W tym kontekście prawda pojawia się nie jako ideał, odwołanie do kryteriów prawdziwości, jakkolwiek rozumianych (choć i takie rozumienie prawdy w odniesieniu do dzieł awangardowych występuje u Adorna), ale jako doznanie przemocy. Prawda, czy raczej roszczenie do prawdy, jest elementem autoprezentacji dzieła. Wstrząs stanowi tutaj doznanie, w którym odbiorca doświadcza przemocy dzieła jako jego prawdy. Prawdą dzieła jest jego bycie, jego ukazywanie się, ono samo. Dzieło wymusza doznanie prawdy – prawdy własnej obecności, spel-

<sup>7</sup> „Wstrząs ostro przeciwstawiony wobec zwyczajnego pojęcia przeżycia, nie jest żadnym partykularnym zaspokojeniem Ja, nie przypomina rozkoszy. Raczej stanowi memento likwidacji Ja, które pod wpływem wstrząsu dostrzega własną ograniczoność i skończoność” (T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemiętowa, WN PWN, Warszawa 1994, s. 445).

nienia, logiki wewnętrznej. Wszystko to – prawda dzieła, jego byt – jak pisze niemiecki filozof, wstrząsa odbiorcą, „porywając go do siebie”:

Wstrząs porywa zdystansowany podmiot z powrotem do siebie. Dzieła sztuki, udostępniając siebie rozważaniom, zarazem wytrącają rozważającego z jego dystansu, dystansu wyłącznie widza; prawda dzieł sztuki otwiera mu się jako taka prawda, która ma być jego własną<sup>8</sup>.

Porwanie odbiorcy, które uniemożliwia mu zachowanie dystansu, potrzebnego do adekwatnego przeanalizowania i zrozumienia dzieła (za pośredniczonego refleksją), staje się także sygnałem inaczej widzianej wielkości dzieła, domagającej się uznania nie tyle przez swoją zawartość (treść), ile właśnie przez swoje oddziaływanie. Ten rodzaj wstrząsu wiąże Adorno z dziełami, które przez swoją wielkość a zarazem „nowość” przemawiają niemal pozaestetycznie – nie dzięki swojemu brzmieniu, dźwiękowemu kształtowi, ale jako pewna całość, złożona z formy, treści i działania, jak by się chciało powiedzieć. Jako przykład tego typu wstrząsu Adorno wskazuje finał *Dziwnej symfonii* Ludwiga van Beethovena. Pisząc o tym utworze, zauważa, że wobec tak potężnego dzieła sztuki odpowiedzią może być jedynie „wstrząs, zabarwiony łękiem przed przytoczeniem”<sup>9</sup>.

Wstrząs jako reakcja estetyczna jest niewątpliwie związany ze statycznym społecznym słuchacza, ale jest także momentem odbioru sztuki, jak przeżycie lub sąd. Jest tym momentem, w którym odbiorca „zapomina o sobie i znika w dziele”, „traci grunt pod nogami”<sup>10</sup>. Taki moment doświadczenia może się przydarzyć bez względu na późniejszy jego przebieg, być momentem grozy, uprawomocnienia oddziaływania dzieła. Przypomina to pojęcie wzniosłości, widziane w analizie Kantowskiej w obliczu doznania ogromu i niszczącej potęgi przyrody. Dzieło, doznanie, które przytłacza widza swoją wielkością, postaciami i mocą – podobnie jak wzburzone morze, skaliste szczyty gór czy inne doświadczenia przyrody wskazywane przez Immanauela Kanta – nie są same w sobie piękne czy chociażby powabne. Ich wielkość jest jednocześnie przytłaczająca i przerażająca, ale doświadczenie estetyczne wciąż jest możliwe dzięki

<sup>8</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 489–490.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 444.

refleksyjnemu, intelektualnemu odniesieniu się do owych doświadczeń, obrazów i doznań.

Przykład *Dziewiątej symfonii* nie jest już dziś tak czytelny. Wielkość tego dzieła została przytłumiona, być może przez jego zwiększoną recepcję, a także funkcję polityczną. Już bohater *Podróż do źródeł czasu* Carpentiera nie mógł wysłuchać dzieła Beethovena, mającego reprezentować najlepsze wartości ludzkości<sup>11</sup>. Dzisiaj *Dziewiąta symfonia* nie jest już indywidualnym dziełem, które potężnieje z każdym wykonaniem, ale nośnikiem hymnu Unii Europejskiej, *Ody do radości*. Niemniej sam przykład daje do myślenia. „Wielkie” dzieła – niekoniecznie tak monumentalne jak *V symfonia* Gustawa Mahlera, *X symfonia* Charlesa Ivesa czy *Requiem wojenne* Benjamina Brittena<sup>12</sup> – wciąż przytłaczają odbiorcę swoim rozmachem. Czasem jednak wielkość dzieła i siła jego oddziaływania wynikają nie tyle z liczby wykonawców czy zastosowanych środków, ile z przemożnej siły wynikającej z użytych środków. Dzieło, które postępuje się dysonansem w sposób równie pewny i trwały, co inne dzieła konsonansem, stanowi nie tylko obiekt zdziwienia, ale także wyzwanie, zmuszając słuchacza – jeżeli nie do uwielbienia czy zachwytu – to z pewnością do zdziwienia.

Na czym jednak miałyby polegać wielkość dzieła, którego język jest zaprzeczeniem wszelkiej poprzedzającej je tradycji? Wstrząs, jakiego doświadcza odbiorca, który nie może w żaden sposób „odczytać” dzieła i do którego przemawia ono w obcym języku, opartym na odrzuceniu słownika minionej epoki, jest wynikiem odczucia obcości posuniętego do ostatnich granic. Być może, jak powiedziałby Adorno, sens dzieła polega wówczas na spójności wewnętrznej, która zostaje dialektycznie podważona i jednocześnie postawiona w opozycji do czystej formy. Z jednej strony wstrząs pojawia się w miejsce rozszczeń odbiorcy wobec wielkości dzieła, choć zarazem samo odniesienie się do tej kategorii stanowi pozostałość tradycyjnego sposobu myślenia. Z drugiej – owo odczucie obcości, które sprawia, że słuchacz reaguje wstrząsem na dzieło, jest też

<sup>11</sup> Por. A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, przeł. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa 1988.

<sup>12</sup> Każdy z wymienionych utworów może być także znakomitym przykładem dzieła, które oddziałuje swoją wielkością (czasem jest to liczba wykonawców, użycie kilku orkiestr grających w różnych tempach, wykorzystanie chóru itd.), do tego stopnia, że każdorazowe spotkanie z dziełem tej rangi, jak powiedziałaby Adorno, jest wyzwaniem dla słuchacza.

pewnego rodzaju namiastką doświadczenia. Być może, jak sądzi Adorno, w odpowiedzi na dzieło, które przemawia w sposób niezrozumiały a jednocześnie którego języka nie można się nauczyć<sup>13</sup>, doświadczenie estetyczne jest niemożliwe; pozostaje wstrząs – reakcja natychmiastowa i jednocześnie płytka.

Zdaniem Adorna, element wstrząsu dominuje w doświadczeniu sztuki nowoczesnej – tam, gdzie zadowolenie czy też rozkosz przestaje być wyznacznikiem odbioru dzieła<sup>14</sup>. Wstrząs, o ile stanie się czymś doświadczeniem, jest tym momentem, w którym podmiot doznaje „najwyższego napięcia”, postrzegając jednocześnie swoją „skończoność i ograniczoność”<sup>15</sup>. Wstrząs, zdaje się mówić Adorno, jest tym elementem oddziaływania sztuki, który nie został jeszcze zmanipulowany przez przemysł kulturalny. Różni się to od „osłabienia ja”, w który filozof widzi efekt uprzemysłowienia i fragmentaryzacji życia społecznego. Wstrząs jest także w tym właśnie sensie właściwą reakcją – tą na stan sztuki, jak i na stan społeczeństwa.

Doświadczenie sztuki, która w sposób programowy (a w każdym razie zgodny z intencją autora) przeciwstawia się społeczeństwu, powodując i oferując odbiorcom wstrząs, jest przedstawione przez Adorna i dwa sposoby. Z jednej strony stanowi ono odpowiedź na to, co nieoczekiwane, porażające, nieznanne itd., a więc jest pewnego rodzaju obroczytą też sposobem indywidualnej odpowiedzi na to, co obce; w tym sensie wstrząs jest wyłącznie doświadczeniem indywidualnym i subiektywnym. Z drugiej strony w sensie społecznym wstrząs staje się – być może ostatnim – sposobem reakcji na postępującą degenerację sytuacji estetycznej. Jest tym, co pozostaje w obliczu braku właściwych narzędzi odbioru w sytuacji nadmiaru bodźców, wreszcie – społecznego wyizolowania sztuki na pozycję antyspołeczne.

Jest jeszcze jeden sposób rozumienia wstrząsu, o którym wspomnieliśmy, ale który doskonale komponuje się we wspomniane wyżej sposoby ujmowania sztuki i jej społecznej czy też antyspołecznej funkcji

<sup>13</sup> Gadamer pisał o tym, że każde nowe dzieło stanowi nieznaną język, którego odbiorca uczy się w ramach swego doświadczenia. Być może jednak istnieje stan graniczny, w którym nauka ta jeszcze nie może się rozpocząć. Por. H.G. Gadamer, *Aktywność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa Warszawa 1993.

<sup>14</sup> Por. przyp. 6.

<sup>15</sup> Tysiąc lat doświadczeń, s. 145.

wstrząs rozumiany jako atak na zmysły, jako doświadczenie bazujące na maksymalizacji środków, zwiększeniu pola rażenia zmysłów. Szczególnie ten ostatni sens omawianego pojęcia odnosi się znakomicie do muzyki Igora Strawińskiego. Adorno z upodobaniem krytykuje twórczość tego kompozytora w *Filozofii nowej muzyki*, określając ją jako zmanipulowaną, wykalkulowaną i antyhumanistyczną. Zauważa:

Dzieła z okresu między *Świętym wiosny* a zwrotem ku neoklasycyzmowi naśladują gest regresji, charakterystyczny dla rozkładu jednostkowej osobowości, i spodziewają się po nim kolektywnego autentyzmu<sup>16</sup>.

Pisze także, że „schizofreniczne pozy muzyki Strawińskiego to rytuał, przelicytowujący chłód świata”<sup>17</sup>.

Jednak to właśnie muzyka Strawińskiego jest przykładem oddziaływania dzieła na słuchacza (a czasem także na widza) w kategoriach wstrząsu rozumianego jako atak na zmysły. Utworem, do którego chciałabym się w tym właśnie kontekście odwołać, jest opera-oratorium Strawińskiego *Oedipus Rex* z librettem Jeana Cocteau, powstała w 1927 roku. W 1992 roku teatralny spektakl z muzyką Strawińskiego w reżyserii Julie Taymor został wykonany i nagrany przez telewizję. Wykonaniem dyrygował Seiji Ozawa, zaś partie solowe wykonali m.in. Jessye Norman, Bryn Terfel oraz Philip Langridge<sup>18</sup>. Nagranie to rozpoczyna się prologiem wygłaszanym po japońsku przez aktorkę (ubraną w tradycyjny strój japoński), na zakończenie którego przecina ona kurtynę nożem, rozpoczynając tym samym akcję sceniczną. Począwszy od tej chwili, każdy następny element opery-oratorium Strawińskiego w tym spektaklu jest szokiem, wstrząsem dla zmysłów. Zarówno muzyka, rozpoczynająca się okrzykami i płaczem, jak i monumentalny śpiew solistów, kostiumy, maski na twarzach chóru, wszystko to uderza w słuchacza i wstrząsa nim. W wersji Julie Taymor oratorium Strawińskiego zostaje rozbudowane, obsada – przede wszystkim chór oraz tancerze – zwiększona, a scenografia i kostiumy przekształcają ów spektakl w wydarzenie jedyne w swoim

<sup>16</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, dz. cyt., s. 210.

<sup>17</sup> Tamże, s. 220.

<sup>18</sup> I. Strawiński, *Oedipus Rex*, reż. J. Taymor, wyk. Orkiestra Saito Kinen Orchestra, Tokyo Opera Singers, dyr. Seiji Ozawa, śpiew m.in. Jessye Norman, Bryn Terfel oraz tancerze i chór Nagano Music Festival 1993.

rodzaju. Wstrząs estetyczny, jakiego doznaje słuchacz i widz, wynika niewątpliwie z nagromadzenia efektów wizualnych, ale także – jak można przypuszczać – z celowej augmentacji niemal wszystkich elementów dzieła. Obraz, dźwięk, gest i forma całości splatają się w spektakl, który przekracza możliwości zmysłowej antycypacji – oto wstrząs w swojej pierwotnej postaci. Zmysły zostają „uderzone” doznaniem. Wielkość muzyki, rozmach przedstawienia, monumentalizm scenografii, ekspresja wykonania – wszystko to (na granicy przerysowania) stanowi o traumatycznym i zarazem kataraktycznym oddziaływaniu dzieła.

Zdaniem Adorna, Strawiński zbliża się w swoich kompozycjach do odkryć psychologii, w tym szczególnie do sfery nieświadomości, ukazując jej wpływ na zachowanie jednostki. Manifestuje się to najlepiej w eksplorowaniu infantylizmu, naśladowaniu dzieciennych gestów lub po prostu prymitywnych gestów muzycznych<sup>19</sup>. Adorno zarzuca muzyce Strawińskiego nie tylko infantylizm i prymitywizm, ale przede wszystkim nieszczerść, uległość wobec rozpadu muzycznych i społecznych systemów oraz racjonalną kalkulację, doszczętnie wyżytą humanizmu. A jednak muzyka Strawińskiego wstrząsa słuchaczem w taki sposób w jaki powinna (o ile, zgodnie z twierdzeniami Adorna, wstrząs jest właściwą odpowiedzią na rozpad społeczeństwa, a także jedyną możliwą w końcu wstrząs, jaki staje się udziałem dzieła, jest niezbędny nie tyle po to, aby dzieło pojawiło się w całej swej chwale, ale po to, aby przemienić słuchacza, a poprzez wstrząs obudzić go do słuchania. Być może tam, gdzie dzieło osiadło już na laurach przyzwyczajenia odbiorców, obowiązkiem reżysera jest właśnie uwypuklić na powrót to, co było w nim niezwykle i poruszające.

Wydaje się, że *Oedipus Rex* Strawińskiego jest jednym z takich dzieł, które charakteryzuje niezwykle potencjał do poruszenia słuchaczy, wywoływania w nich wstrząsu. Monumentalna muzyka i partie wokalne na granicy ludzkich możliwości wzbudzają w odbiorcach silne emocje. Dzieło to przemawia, zrywając komunikację, przekraczając tradycję i poszukując środków mocniejszych od wszystkiego, co było do tej pory. Muzyka Strawińskiego oddziałuje na słuchacza, wywołując wstrząs, który przyciąga, wzbudza podziw, uprawia w zadziwienie.

<sup>19</sup> Tamże, s. 211, 215, 218.

## II.

W tytułowym sformułowaniu niniejszego tomu „między integracją i rozproszaniem” oba użyte terminy wydają się „na granicy”. Ich znaczenie nie jest ani jednoznacznie negatywne, ani jednoznacznie pozytywne, odnoszą się do sytuacji granicznej, niepewnej czy też po prostu dwuznacznej. Czy integracja jest zawsze czymś pozytywnym? Czy nie jest to raczej stan, w którym próbuje się naprawić zaistniałe szkody? Czy rozproszenie to z samej swojej natury stan niepożądany? Co więcej, nie jest także dookreślone, czego te pojęcia właściwie dotyczą. Integracja, podobnie jak dezintegracja, może odnosić się do stanu społecznego, fizycznego, ale również psychicznego. Może dotyczyć zjawisk fizycznych, organizmów żywych (biologicznych) lub organizacji społecznych. Dezintegracja uniemożliwia skupienie i trwanie jakiegoś mieszanin, skomponowanej całości i jest, być może, efektem rozwoju formy, która na końcowym etapie wytraca swoją spójność. Na gruncie społecznym mówi się o dezintegracji społeczeństwa. Na gruncie psychologicznym – o integracji i dezintegracji osobowości. W *Teorii estetycznej* Adorno przywołuje ostatnie kwartety Beethovena, twierdząc, że są one na skraju dezintegracji, że odwracają się od syntezy<sup>20</sup>. Ale jednocześnie, powiada dalej, „dezintegracja jest prawdą integralnej sztuki”<sup>21</sup>. Sztuka jest całością, ale nie na zawsze. Jest pewnym ukształtowaniem, dynamiką. W *Teorii estetycznej* Adorno formułuje wiele spostrzeżeń na temat sztuki, które wydają się pojmować ją czysto dynamicznie, jako doświadczenie w sensie Deweyowskim lub jako proces ujmowane jako jednorodna całość wyłącznie ze względu na przyzwyczajenia odbiorców. Dezintegracja, jak mówi o niej autor *Minima moralia*, nie jest więc czymś, co sygnuje rozpad sztuki, ani co się sztuce przydarza, choć w swoich uwagach ocenia on modernizm jako końcową, finalną fazę rozwoju sztuki (na moment, jak się później okazuje). W sztuce „jedność jest pozorem”<sup>22</sup>; tylko wydaje się ona pewną całością, rzeczą spójną i zamkniętą sama w sobie. W rzeczywistości „sztuka nie jest żadnym dobrze ograniczonym obszarem, ale chwilową i chwytliwą równowagą”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Tamże, s. 556.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 558. „Jedność jest pozorem, podobnie jak pozór dzieł sztuki jest konstruowany przez ich jedność”.

<sup>23</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 544.

Jeśli więc dezintegracja nie jest *de facto* chwilową aberracją ani wyłączeniem rezultatem upadku społecznego, ale okazuje się efektem wewnętrznej dynamiki sztuki, jej rola jest zarazem mocniejsza i słabsza. Określa ona dynamikę dzieła, ale także sygnuje potencjalne zagrożenia, które wiążą się z osiągnięciem tej dynamicznej pozycji. Podobnie jak w przypadku wahadła Foucaulta, osiągnięcie stanu dezintegracji, po którym powinno nastąpić zjednoczenie i ściślejsze zespolenie się poszczególnych części, jest przejawem działających wewnętrznie sił i kolejnych etapów procesu przekazywania energii. W tym sensie mówienie o szoku jako o efekcie działania sztuki modernistycznej oraz koniecznym sposobie reakcji na sztukę moderny oznacza także, że ów szok jest odpowiedzią tyleż konieczną, co spodziewaną. Zgodnie z komentarzami Benjamina doświadczenia, na jakie sztuka moderny wystawia oglądającego (szczególnie film lub nowoczesna fotografia), wiążą się z koniecznością gwałtownej i niespodziewanej odpowiedzi. Nie mogą uchwyć tego, co jest przedmiotem percepcji, widz pozostaje w stanie szoku<sup>24</sup>. „Szok wywołany przez ostatnie dzieła sztuki to eksplozja ich przejawiania się” – powiada filozof<sup>25</sup>.

Pisząc o szoku, Rita Felski definiuje, że jest on zarówno reakcją emocjonalną na sytuacje graniczne, sytuacje przekroczenia porządku społecznego, jak i symptomem zjawiska społecznego.

Szok może również wywoływać poważne spustoszenia emocjonalne, stany otępienia lub pustki, opisywane przez teoretyków traumy. Szok informuje nas zatem nie tyle o konkretnej treści stanu emocjonalnego, ile o jakościowym wpływie, jaki dany tekst lub przedmiot wywiera na ludzką psychikę. Oznacza nagle zderzenie, ostre, gwałtowne doznanie. Istotą szoku stanowi zatem wewnętrzne poruszenie<sup>26</sup>.

Określenia, jakie znajdujemy u Adorna, definiują wstrząs nie subiektywnie, ale obiektywnie (tj. ze względu na przedmiot) lub relacyjnie (tj. ze względu na stosunek podmiotu do przedmiotu). Poza jednym wyjątkiem, kiedy Adorno mówi o odbiorcy jako o tym, kto zostaje pozbawiony swego centrum, gdy doświadczenie wstrząsu wyrwa go z jego miejsca<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Tamże, s. 44.

<sup>25</sup> Tamże, s. 156.

<sup>26</sup> R. Felski, *Pejzaki z literatury*. Szok, przeł. M. i T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 284.

<sup>27</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 45.

w warunkach rozwoju przemysłu kulturalnego oraz podporządkowania sztuki rządowi pieniądza (czy też właściwie jej niwelacji). Istotną – bo – daj czy nie najistotniejszą – konsekwencją komercjalizacji kultury oraz podporządkowania jej celom ekonomicznym jest zanik umiejętności słuchania (a także widzenia, rozumienia itd.). „Słucha się zgodnie z zaleceniami”<sup>30</sup> – mówi Adorno, a zatem zarówno możliwość słuchania muzyki, jak i przeformułowanie warunków odbioru i poddanie ich ekonomicznej obróbce spowodowały, że odbiorca już nie słyszy (a także nie widzi, nie rozumie itd.). Również w tym kontekście Adorno mówi o wstrząsie jako o jedynej reakcji, jaką można odpowiedzieć na dzieło. I tutaj sam wstrząs staje się nie tylko czymś koniecznym, ale i pożądanym. W takim ujęciu – dodajmy – wstrząs jest tym, co pozostało z reakcji estetycznej na miarę możliwości zdziwciniałego, pozbawionego wszelkiego osłuchania odbiorcy. Jeśli jednak wstrząs jest konieczny, a nawet pożądanym, to właśnie dlatego, że opór jest możliwy. Słuchacz może przeciwstawić się temu, co jest mu podawane – forsowanej kulturze, radiowej rozrywce. Właśnie wstrząs – zamiast doświadczenia opartego na harmonii, symetrii i dopasowaniu, percepcji piękna, wyważonej reakcji na doskonały kolor, odwzorowanie kształtu i wzajemne relacje formy – staje się ostatnim sposobem działania, ostatnim rewirem działania estetyki.

#### IV.

Zarówno integracja, jak i rozproszenie wydają się odnosić do tego, co indywidualne, w zderzeniu z tym, co społeczne, a także do tego, co indywidualne, wobec tego, co ponadindywidualne. Do społecznego znikania indywidualności jednostki w masie, gdy dostosowuje się ona do tego, co wydaje się wymogiem społecznym. Ale także do tego, co jako wymóg psychiczny podporządkowania wartości ważniejszych i wyżej cenionych traci swoją niezależność. Oba terminy, pierwotnie używane w kontekście fizycznym i następnie przeniesione na grunt psychologii, odnoszą się do tego, jak indywidualium funkcjonuje w ramach stosunków społecznych, w relacjach z innymi. W tym sensie także wstrząs jako kategoria estetyczna nawiązuje do tego, co będąc elementem estetyki,

<sup>30</sup> T.W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania*, [w:] tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiński-Ojak, PIW, Warszawa 1990, s. 115.

jest również elementem społecznego kontekstu sztuki. W klasycznym ujęciu *katharsis*, jakie pojawia się u Arystotelesa, odczuwane emocje – współczucie i trwoga – doprowadzone do kulminacji za sprawą umacniania śmierci lub doznania krzywdy (*pathos*), zostają wyrzucone na zewnątrz w wyniku owego wstrząsu. To doprowadza z kolei do uspokojenia organizmu, a przez pozbycie się nagromadzonych uczuć – do eliminacji możliwych zagrożeń społecznych (np. w postaci wybuchów niezadowolenia). *Pathos*, o którym mówił Arystoteles, oznaczał emocję, cierpienie, ból czy też unaocznienie cierpienia lub krzywdy oraz emocję wzbudzaną w związku z tym. Przywołując pojęcie *pathos*, Heidegger mówi jednak także o dostosowaniu się, dostrojeniu, jakie niezbędne jest, aby filozofia, jako od-powiadanie na wołanie bycia, wypełniała *arche*, rozumiane tutaj jako wezwanie wywołane zdziwieniem<sup>31</sup>. To, co zazwyczaj tłumaczymy jako wstrząs, mówi Heidegger (rozchwywanie, cierpienie i emocjonalne przepełnienie), może być także tłumaczone jako zestrojenie, gdy mówimy o wywołanym zdziwieniem dostrajaniu się do filozoficznej drogi. Heidegger, proponując takie odczytanie greckiego *pathos*, nie tylko jako emocjonalnego nadmiaru, pasji, bólu, ale i wycierpienia, znoszenia, zestrzajania się z tym, co trudne i obce, jak sam twierdzi, broni się przed rozumieniem *pathos* w sensie psychologicznym. Jeśli dobrze rozumiem myśl Heideggera, greckie pojęcie *pathos* oddala psychologię cierpienia, oferując w zamian zestrój, działanie i do-pasowanie jako pojęcia podstawowe, niewnikające w głębię jaźni. Podobnie – można by powiedzieć – wstrząs, w swojej emocjonalnej pełni, jako doświadczenie uczuciowego przepełnienia i jednocześnie rozładowania, jest samowystarczalny, prosty i niezawodny w swoim działaniu. Jest to sugestia o tyle interesująca, że zakłada ona zasadniczo inne rozumienie terapii oraz terapeutycznego działania sztuki. Doświadczenie wstrząsu leczy, ale właśnie przez natychmiastową, automatyczną niemal reakcję emocjonalną, która uwalnia jednostkę od tkwiących w niej emocji, odprowadzając je na zewnątrz w doznaniu szoku, fizycznego wstrząśnienia, dynamicznego wylewu.

O ile wstrząs, o którym była mowa do tej pory, jest takim właśnie doświadczeniem, o tyle w odniesieniu do sztuki i kultury końca dwudziestego wieku staje się on jeśli nie ulubionym, to w każdym razie często

<sup>31</sup> M. Heidegger, *Co to jest filozofia?*, przeł. S. Blandzi, „Alcethia” 1990, nr 1, s. 46–47.



spotykanym typem doświadczenia. Czy jednak wstrząs nie jest możliwy jedynie wówczas, gdy sztuka i życie codzienne zachowują swoje tradycyjne role? Czy jest on wciąż możliwy w sytuacji nasycenia skandalem, przemocą i zbrodnią? Pytanie to można by zadać inaczej: czy dzieła sztuki potrafią jeszcze wstrząsnąć odbiorcą<sup>32</sup>?

Czy w sytuacji permanentnego przesycenia *pathosom* można liczyć jeszcze na wstrząs? Pisząc o doznaniu szoku, Felski zauważa, że „utkany z różnobarwnych nici wstrętu, przerażenia i niedowierzania może na pewien czas obezwładnić zarówno umysł, jak i ciało”<sup>33</sup>. I dalej stwierdza:

O ile jego bezpośrednie skutki znikają dość szybko, o tyle stany pourazowe wywołane szokiem mogą pozostawiać trwalsze ślady w psychice; nagłość pierwszego uderzenia znajduje swoją kontynuację w szeregu rozległych, opóźnionych i przewlekłych reakcji psychicznych i somatycznych<sup>34</sup>.

W tym właśnie kontekście należałoby dodatkowo rozważyć wstrząs widziany zarówno jako element doświadczenia estetycznego, jak też niezależne, osobne doznanie, jako pozostałość (ślad) doświadczenia sztuki lub jej nieoczekiwany i niechciany zamiennik.

## V.

Jednym z kluczy w myśleniu Adornowskim jest słuchanie – indywidualne, niezależne, mądre. Właściwie: wsłuchiwanie się. Trudno jest sprostać takiemu wyzwaniu, ale jednocześnie jest to wyzwanie, jakie stawia przed odbiorcą sztuka. W obliczu postawionej diagnozy stanu społeczeństwa i kultury widać, że wyjście z sytuacji może przynieść zmiana nawyków i wykrócenie poza to, co dostępne i powszechnie akceptowane. Choć przemocy społecznej najbardziej ulega indywidualum, które w zmechanizowanym, uprzemysłowym klientem, nabywcą, to jednocześnie właśnie ono może tej sytuacji zapobiec<sup>35</sup>. Dlatego to słuchanie – poza nawykiem i poza tendencją – okazuje się tak ważnym narzędziem emancypacji.

<sup>32</sup> R. Felski, *Pożądki z literatury. Szok*, dz. cyt., s. 281.

<sup>33</sup> Tamże, s. 285.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Por. T.W. Adorno, *O fetyszymie w muzycie...*, dz. cyt., s. 130.

Nowa muzyka i sztuka awangardowa operują przemocą – siłą faktów. Stawiają one wszystkich przed faktem dokonanyim swojej obecności, która jednocześnie neguje tradycję, materiał muzyczny i formy przeszłości. Równocześnie, wobec tej walki o pierwszeństwo i możliwość zaistnienia jedynie ten, kto naprawdę słucha (poza wszystkim innym), może uchwyć ciekawość, magiczny wyraz dzieła. Słuchanie sztuki jest przywilejem. W tym kontekście wstrząs, który staje się udziałem odbiorców nowej muzyki, jest nie tylko świadectwem zagrożenia, ale koniecznym etapem (roz)poznania. W końcu, jak mówi Adorno, wszystko zależy od tego, „jak muzyka traktuje wstrząs”<sup>36</sup> i jak odbiera je słuchacz. U Schönberga ze środkowego okresu odbiorca broni się przed nimi.

W *Oczekiwaniu* [...] muzyka jakby gestykułuje; jest to jakby człowiek ogarnięty dzikim strachem. Człowiek ten potrafi się jednak wprawić w tak zwany w psychologii stan pogotowia...<sup>37</sup>

Analizując dzieła Schönberga, Adorno sugeruje, że mimo doznania wstrząsu słuchacz pozostaje panem samego siebie, broniąc się, przetwarza wstrząs. Natomiast w odniesieniu do muzyki Strawińskiego filozof powie, że „ze wstrząsami nie można się oswoić”<sup>38</sup>. Analizy muzyki Strawińskiego prezentowane przez Adorna pokazują jego przekonanie, że to kompozytor w największej mierze wpływa na to, jakim rodzajem wstrząsu staje się muzyka, którą tworzy. Oswojenie się ze wstrząsem, którego wyrazem jest zapożyczenie czy też, jak mówi Adorno, „uległość wobec rytmicznych uderzeń z zewnątrz”<sup>39</sup>, pokazuje właśnie, że oswojenie jest niemożliwe. A jednocześnie kłęska jednostki – jej absolutne podporządkowanie systemowi, uwiąd wszelkich sił, niezdołność do reakcji, a nawet jej zniszczenie – zostaje wysublimowane w jej zwycięstwo<sup>40</sup>. Adorno widzi w *Święcie wiosny* przykład kłamstwa nowoczesnego obiektywizmu. Wybrana na ofiarę dziewczyna nie tylko nie zostaje przeciwstawiona grupie, która potrzebuje i domaga się ofiary, ale wydaje się w sposób uległy wykonywać swoje zadanie – świadcząc o tym, że nie ma już indywidualum. Podmiot został całkowicie wchłonięty

<sup>36</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, dz. cyt., s. 204.

<sup>37</sup> Tamże, s. 204–205.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże, s. 205.

<sup>40</sup> Tamże.

przez zbiorowość, a dziewczyna ginie, poddając się sile tańca. Adorno ocenia to jako przejaw myślenia Strawińskiego, dla którego nie ma podmiotu będącego w stanie przeciwstawić się całości. W interpretacji Adorna kompozytor drwi z tragedii indywidualizmu, a jego muzyka znacząco nie eksponuje<sup>41</sup>. Zarzuty wobec *Święta wiosny* wydają się dzisiaj raczej przesadzone. Być może choreografia Waława Niżyńskiego – tak przecież rewolucyjna w swoim odrzuceniu prymatu estetyczności i idealizacji ciała tancerza – nie mogła posunąć się aż do przedstawienia śmierci jako wyniku wspólnego działania grupy<sup>42</sup>. Współcześnie jest odwrotnie. Dzisiejsze inscenizacje baletu Strawińskiego nalegają na wzmocnienie efektu śmierci ofiary. Na scenie pojawia się krew. W choreografii Piny Bausch przemoc wydaje się głównym tematem przedstawienia: przemoc wzajemna na poziomie jednostki, przemoc kulturowa na poziomie rytuału, wreszcie przemoc społeczna w hierarchii grupy i przemoc biologiczna na wynikająca z sytuacji biologicznej kobiety. Jednostka broni się, ale chociaż jej gesty i ruchy są słabe i szybko niwelowane przez tych, którzy jej pilnują, to właśnie uwyrażnia antagonizm między społeczeństwem a jednostką. Na poziomie jednostki decyzyja wspólnoty staje się tragedią, przejawem okrucieństwa i zapowiedzią niezastępowanego cierpienia. Pina Bausch rozszerza temat przemocy, umieszczając go w kontekście rozrodności, zwierzęcości i społecznie postrzeganej relacji seksualności.

## Zakończenie

Jak możemy wyjaśnić ów mechanizm oddziaływania sztuki, który jest zarazem pozytywny i negatywny? Czym jest wstrząs, o którym pisali Benjamin oraz Adorno? Pewną wskazówkę daje opis doznania wzniosłości, przedstawiony w *Krytyce władzy sądenia*<sup>43</sup>. Kant mówi tam o „rozkoszy negatywnej”, a nawet o zadawaniu „gwałtu wyobraźni”. Współcześnie moglibyśmy powiedzieć być może o odczuciu wewnętrznej grozy, o za-

<sup>41</sup> Tamże, s. 207.

<sup>42</sup> Por. M. Pasiecznik, *Święto Wiosny*, Niniateka, <https://niniateka.pl/audio/igor-strawinski-swieto-wiosny> (dostęp 11.10.2018), A. Królicza, *Święta wiosny*: Powracający gest choreografów, „Dwutygodnik” <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html> (dostęp 11.10.2018).

<sup>43</sup> Adorno nawiązuje do tego w *Teorii estetycznej*, dz. cyt., s. 445.

mieraniu<sup>44</sup>. W analizie Kantowskiej istotnym elementem wstrząsu, jaki pojawia się w doznaniu wzniosłości, staje się dystans wobec przedmiotu. Dystans ten jest zarazem fizyczny, umożliwiający poczucie pewnej swobody i bezpieczeństwa, jak i psychiczny, pozwalający na odciecie się od sytuacji, która przeraża swoim ogromem i monumentalnością. Adorno w swoim opisie doznania wstrząsu zwraca uwagę na przełamanie dystansu, zwłaszcza wówczas, gdy mówimy o doznaniu przemożnej mocy dzieła (przemocy dzieła). Właśnie brak dystansu jest tutaj wyznacznikiem doznania wstrząsu – a także podkreśla jego konieczność, bezwzględność, siłę. Być może jednak ważniejsze w ujęciu doświadczenia estetycznego w kategoriach wstrząsu jest to, co wiąże odbiorcę z dziełem relacją estetyczną. W doznaniu dzieła przemawia „gestykuluje”, jak powiedziałby Maurice Merleau-Ponty) bez względu na to, czy jest to zatrzymanie, zamarcie w pozbawionym emocji momencie wstrząsu, czy też porwanie odbiorcy ku sobie w realizacji prawdy dzieła jako prawdy subiektywnej. Pozwała ono odbiorcy przekroczyć własną subiektywność, narzucone społecznie wyobcowanie i zrealizować to, co – zdaniem Adorna – stanowi sedno zachowania estetycznego, a więc pozwala na dostrzeżenie w dziele czegoś więcej, niż ono stanowi<sup>45</sup>. Pisząc o wstrząsie, Adorno sugeruje tak negatywne, jak i pozytywne rozumienie tego fenomenu. Wstrząs jest być może, jak widział to autor, jedynym możliwym doznaniem w sytuacji rozproszenia i przymusowej dezintegracji społecznej. Jednocześnie wyrwywając podmiot z jego społecznej, subiektywnej sytuacji, wstrząs umieszcza go w sytuacji, w której jeśli nie odpowiedź, to przynajmniej sytuacja estetyczna staje się możliwa<sup>46</sup>.

O ile jednak Adorno dostrzega „zalety” wstrząsu jako „realnego” doświadczenia sztuki, doświadczenia w kontekście zerwanej komunikacji oraz ubezwłasnowolnienia jednostki przez przemysł kulturowy, o tyle tam, gdzie sztuka (np. muzyka Strawińskiego) okazuje się zbyt uległa wobec rozróżnień ekonomicznych, założeń i wyznań kapitalizmu, zbyt wykalkulowana, oferowany przez nią wstrząs wydaje się niemieckie-mu filozofowi jedynie demaskować wady muzyczne dzieła. Być może jednak, zgodnie z wcześniejszymi założeniami, ów wstrząs jako jedyny

<sup>44</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałdecki, PWN, Warszawa 2004, s. 131–132.

<sup>45</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 598.

<sup>46</sup> Gdybyśmy chcieli posunąć się jeszcze dalej, można by powiedzieć, że dopiero owo „ustąpienie ja”, uświadomienie sobie skończoności i nietrwałości własnego „ego” umożliwia prawdziwe doświadczenie estetyczne w sensie, jaki zakładał Schopenhauer.

i wyjątkowy zarazem efekt oddziaływania sztuki w sytuacji całkowitej obcości lub z kolei kompletnej stagnacji artystycznej jest doznaniem prawdziwie pobudzającym. „Podmiot, którym wstrząsnęła sztuka, zyskuje realne doświadczenia” – powie Adorno<sup>47</sup>.

## Literatura

- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, WN PWN, Warszawa 1994.
- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Kraków 1974.
- Adorno T.W., *O fetyszymie w muzyce i regresji słuchania*, [w:] tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, PIW Warszawa 1990.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tenże, *Twórca jako myśliciel*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.
- Carpentier A., *Podróż do źródeł czasu*, przeł. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa 1988.
- Gadamer G.-H., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993.
- Felski R., *Pożyci z literatury. Szok*, przeł. M. i T. Kunz, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 278-299.
- Heidegger M., *Co to jest filozofia?*, przeł. S. Blandzi, „Aletheia” 1990, nr 1/4.
- Heidegger M., *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia” 1992, t. 5, s. 9-60.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gattecki, PWN, Warszawa 2004.

## Abstract

### The aesthetic shock and its therapeutic face

The author presents the analysis of the concept of shock as an aesthetic category used by T. Adorno in the context of reception of the new music. Referring to *Philosophy of the New Music* and to *Aesthetic Theory* the author defines several ways of description and understanding of the shock that can

<sup>47</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, dz. cyt., s. 490.

be found in Adorno's works. At the same time, following the philosopher's way of thinking, she asks herself if the shock mentioned by Adorno is generally negative, or maybe he can see a kind of rescue in this violent reaction to the new music.

## Keywords:

T. Adorno, aesthetic experience, dispersion, new music, shock

## Słowa kluczowe:

T. Adorno, doświadczenie estetyczne, muzyka nowa, rozproszenie, wstrząs