

Piotr Kawiecki

Ściganie cienia

Sztuka i Filozofia 9, 187-202

1994

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IV. Dyskusje i polemiki: wokół Benjamina

W roku 1993 ukazała się książka zatytułowana „*drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej (redakcja naukowa: Anna Zeidler–Janiszewska, wydawca: Instytut Kultury). Drukujemy poniżej trzy wypowiedzi o tej interesującej publikacji. (Red.)

Piotr Kawiecki

ŚCIGANIE CIENIA

Frankowi Zappie

23. VIII. 1939 r. podpisany zostaje pakt Ribbentrop–Mołotow. Na wieść o tym Walter Benjamin doznaje wizji anioła historii, unoszonego przez wicher postępu nad zgłiszczami historii. 18. IX. 1939 r. Stanisław Ignacy Witkiewicz przekracza jedyną polską granicę, jaka została po wcieleniu w „życie” powyższego paktu. Granicę życia. 26. IX. 1940 Walter Benjamin nie chce już przekraczać żadnej granicy. Wybiera „jedyne wyjście”. Jak Witkacy odchodzi w sferę cienia.

Cień ze swej natury, chociaż ukształtowany, nie posiada ściśle określonych granic. Mieni się formą i ciągle wymyka się. Książka pod redakcją Anny Zeidler–Janiszewskiej zatytułowana „*drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”, Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej¹ jest głośnym przypomnieniem, że stąpamy w cieniu nawet wtedy, kiedy obawiamy się, że słońce może nie wzejść.

Inny ślad cienia. Głównym oponentem habilitacji Benjamina był Cornelius. Filozofię stworzoną, zdaniem Kotarbińskiego, przez genialnego amatora, budował Witkacy inspirowany pracami Corneliusa. (Kto o nim dzisiaj pamięta?) W życiu małe „narracje” dzieją się obok, nie ocierając się o siebie. Dopiero w sferze cienia widzimy, że podlegają nieuchwytnemu planowi, podług którego są tkane.

Mamy więc książkę, która odzwierciedla cień. Spróbuję, w ślad za sugestią Romana Kubickiego, zawartą w przypisie do omawianej

¹ Wszystkie cytaty pochodzące z tej pracy zaznaczone są, umieszczoną w nawiasie, literką B i numerem strony, skąd pochodzą.

książki, dopisać kolejną „narrację” o wzajemnym przenikaniu się cienia Benjamina i Witkacego.

Otwarcie

Już na samym początku Anna Zeidler–Janiszewska we wstępnym tekście posługuje się słowem — „tajemnica”. Kogóż by ona nie zaintrygowała? Ma ona swoją historię i autorka ją przypomina. Pierwszy na trop „tajemnicy” wpada Adorno, ale gubi go na „oryginalności” Benjamina, bezradnie dodając, że to za mało. Dwadzieścia lat później w podobnej sytuacji znajdzie się Habermas. Zatem jak wyjaśnić „tajemnicę rosnącego oddziaływania” — pyta autorka. Wskazując różne tropy mówi, że każdy z nich nie daje rozwiązania. W istocie musimy porzucić pytanie: „dlaczego?” na rzecz: „gdzie?” — gdzie odnajdujemy Benjamina, a więc nie tylko w filozofii, krytyce literackiej, prozie, poezji i filmie, ale i w piosence. Oto ślady obecności. Nie możemy zatem tego zjawiska określać mianem „recepca”. Słowo jest znowu zbyt małe w obliczu inspiracji myślą benjaminowską. Anna Zeidler–Janiszewska wskazuje na inne: „fundator dyskursywności”. Jednakże nie odślania ono tajemnicy Benjamina, a jedynie przenosi ją na nas. Zaczyna być zagadką, która dotyczy bezpośrednio nas samych, i którą próbujemy rozjaśnić poprzez dyskurs. Benjamin, choć obecny, umyka. Możemy jedynie, za Musilem i Gadamerem, twierdzić, że dzieło trwa i owo trwanie jest dowodem na to, iż mamy do czynienia z dziełem. Ale czy tylko z nim? Jest ono nierozzerwalnie związane z życiem autora, przynajmniej w przypadku Benjamina. Powrót do źródeł to powrót do żmudnego rozwiązywania tajemnicy obecności Benjamina. Czyż mógłby lepiej wyrażać się ten konkretny przypadek metafizycznej zagadki witkacowego istnienia poszczególnego?

„Jedność w wielości”

Zdolność myślenia utożsamiana jest potocznie z racjonalnością, którą pojmujemy jako umiejętność tworzenia myśli i ich wyrażania w wewnętrznie uporządkowany sposób w języku, dającym się zakomunikować innym. Osoby posiadające podobne sprawności określa się mianem „intelektualistów”. Zygmunt Bauman w artykule *Benjamin — intelektualista* wskazuje, że powyższa definicja nie stosuje się do Benjamina. Problem tkwi zatem nie tylko w ułomności pojęć, do których się

przyzwyczajaliśmy, ale w tym, że nie można zaprzeczyć, iż Benjamin jest „wytwórcą” myśli, chociaż odtworzenie organizującego ich porządku nastęrcza trudności. Strategie, za pomocą których zwyczajowo kwalifikujemy kogoś jako intelektualistę, w przypadku Benjamina zawodzą. Konieczne jest zatem porzucenie dotychczasowych nawyków terminologicznych, gdyż — jak dokumentuje Bauman — możliwy jest zupełnie inny obraz intelektualisty. Ufundowany na wytworach wrażliwości myślowej Benjamina. Aby go uchwycić, niezbędne jest odwrócenie perspektywy i zastanowienie się nad punktem odniesienia ludzkiej myśli. Jest nim kultura, rozumiana jako rezerwuariat różnorodności myślowej. Z natury swej będąca polifoniczna. Z tego powodu podejmowany przez nią dialog musi także składać się z wielu równoległych wątków. Porządek organizujący dialog jest wówczas dostosowany do ładu elementów składających się na polifonię. Różnorodność i wielość składowych kultury pociąga za sobą, w przypadku postawy dialogicznej, synchroniczną odmienność i wielorakość reakcji. Więcej nawet, jak dyrygent będący na zewnątrz orkiestry, tak człowiek podejmujący dialog z kulturą znajduje się poza nią. Ta ostatnia jest jednak czymś więcej niż orkiestra. Nie dzieje się według planu partytury. Samoorganizuje się i aby za nią nadażać w dialogu, trzeba podjąć ogromny trud współgrania z jej wielobarwnością. Benjamin wyzwanie takie podejmuje nie tyle po to, aby znaleźć w niej swoje indywidualne miejsce, lecz by stawać się jej partnerem i współtowarzyszycie powstawaniu owej wielości w jedności. Tylko w ten sposób możliwe jest uchwycenie kultury. Otwartość na całość kulturowego rezerwuariatu ludzkiej myśli, równoważność ich nurtów i wielowątkowość pociąga za sobą — o ile chcemy znajdować się w dialogu — rezygnację z dogmatycznej postawy proroka i nieprzejednanego, niewrażliwego na zmiany wizjonera. Taką postawę, tworzącą nowy etos intelektualisty, przyjmuje — według Baumana — Benjamin.

Studnia

Roman Kubicki w artykule pt. *Waltera Benjamina rozbieranie świata. Fascynacje i lęk* przywołuje słynny aforyzm Leszka Kołakowskiego: „W całym wszechświecie człowiek nie potrafi odnaleźć studni tak głębokiej, by pochylając się nad nią, nie odkrył na dnie swojej własnej twarzy”. Twarz jest nadana. Jej forma, chociaż kształtowana i w ostateczność unicestwiana przez teraźniejszość, jest aktualizowa-

niem naszej przeszłości, której nie potrafimy się wyprzeć. Natomiast Roman Kubicki wskazuje, że Benjamin posiadał wizję autonomii teraźniejszości, w której chodziłoby o to, aby istniały takie gesty, jakie, bez pośrednictwa chłodnego dyskursu i beznamiętnego *cogito*, zmieniłyby rytm naszego serca i barwę oczu tak, by współgrały, przez chwilę oniemienia, z rytmem i barwą świata. Abyśmy, patrząc w studnię, odbiciem naszej twarzy w wodzie nie zasłaniali ulotnego złudzenia widoku kamyków leżących na dnie. Sprostac temu mogą, paradoksalnie, nowe media: gazeta, radio, telewizja. Jest to na pewno, jak podkreśla Kubicki, uzasadniona zdrada przeszłości, ponieważ Benjamin odnajduje w niej jedynie nicłość. Nicłości nie da się wyrazić. Bo jak wyrażać coś, co nie istnieje. Można jedynie uobecnić ją w krótkich, gazetowych, „nicościujących się” przypomnieniach. Takich jak graffiti napisane na ścianie podziemnego przejścia przy Uniwersytecie Gdańskim, gdzie ktoś pośpiesznie — jak czytanie codziennej prasy w tramwaju — namazał: „Metafizyka skołała, powiedział Witkacy i odszedł w Nic”. Na więcej zabrakło farby, a może czasu?

Żyd Wieczny Tułacz

Do tej narracji jest najtrudniej się przyznać. Bo jak mówić czy wręcz myśleć o świecie, jaki dawno — nie z naszej winy — został zgładzony? Ciągłe jest w nas obecny, choć raczej jako cień pięknego snu, którego nie możemy sobie przypomnieć. Wysiłek przypomnienia nie jest jednak daremny, gdyż upewnia nasze wątpliwości co do tego, kim jesteśmy. Romana Kolarzowa w tekście: *Wokół Benjamina. Historia — los — interpretacja* przypomina, jak mało wiemy o kulturze żydowskiej, której „bliskie sąsiedztwo” ustalało naszą tożsamość.

Włóczęga

„Łażenie” jest przyjemnością, bo nie ma celu — perswaduje Zygmunt Bauman w artykule *Przedstawienie na pustyni*. Nie można jej utrwalić. Doznaje się jej tu i teraz. Może być jedynie teraźniejszością. To jedyna zabawa, w którą gra się z samym sobą. Włóczęga trwa w krajobrazie, ale nie on jest źródłem zabawy. Idealną przestrzenią, której szczegóły nie rozpraszają przyjemności wędrówki, stanowi pustynia. Najlepiej miejska. Samotny w tłumie to hedonista. Bez zobowiązań wobec ludzi i siebie. Ale taka włóczęga została, powiada

Bauman, wywłaszczona. Świat współczesny handluje radością bezcelowego wałęsania się i pełen jest coraz szybciej przemieszczających się nomadów, których radość z podróży starannie reżyseruje i aranżuje tysiące biur podróży w czasie i przestrzeni. Można podróżować, nie ruszając się z miejsca. Wystarczy spojrzeć w coraz rzadziej wyłączany telewizor. Dzisiejszą włóczęgą rządzi presja zysku i dyktat konsumpcji. W postmodernistycznym świecie nie ma już miejsca na benjaminowskie przechadzanie się bez celu. W ostateczności — powiada Witkacy, „tam, gdzie my idziemy teraz, dokąd wloką nas ślepe siły społeczne, to jest ku ostatecznej mechanizacji i zbaranienu — nie ma przed nami nic”, ale mimo to idziemy².

Teletechnologia

Lata dziewięćdziesiąte określa się jako erę multimediiów — nowej formy przekazu, łączącej w sobie film, grafikę, animację, muzykę oraz tekst w jeden spójny język, służący celom prezentacyjnym, artystycznym, edukacyjnym. Na podręcznym komputerze można dokonać montażu wideofilmów z zawodową dokładnością, uzupełniając je planszami, napisami i animacjami, a także komentarzem oraz muzyką o jakości płyty kompaktowej. Efekt można odtwarzać na ekranie monitora czy telewizora, zachować na kasecie wideo. Można wykreować rzeczywistość, w której jednym z bohaterów, a nie tylko obserwatorem, jesteśmy my sami. Możemy ją tak skonstruować, że nie będziemy w stanie przewidzieć, co w niej się zdarzy. Różni się ona od świata faktycznego tym, że nie pachnie i nikt nie może nas uszczypnąć, nadepnąć na odcisk czy przytulić. Dodajmy jednak, że żadna rzeczywistość artefaktowa, a jest nią każda forma sztuki, nigdy nie była w stanie takich doznań dostarczyć. *Virtual reality* to coś więcej niż gra, chociaż jak grę można ją kupić. Granice między tym, co ludzkie, a co wytworzone, zamazują się definitywnie na skutek rozwoju technologicznego. Benjamin — zauważa Maria Gołębiewska w tekście pt. *Człowiek w technologii — Benjamina szkic do portretu* — był tym, który postawił to kapitalne dla współczesnej cywilizacji zagadnienie. Więcej nawet, spostrzegł, że — pisze autorka — „dzięki nowym narzędziom zmieniają się ludzkie przeżycia — jedno, jak kontemplacja ulegają osłabieniu, inne

² S.I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. W: *Nowe formy w Malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa 1974. Wszystkie zacytowane fragmenty z tej pracy sygnowane są literką W i numerem strony, umieszczonymi w nawiasach.

— intensyfikacji” (B, 90). Każdy może być Rybczyńskim albo być nie „na”, lecz w *Jurassic Park*. Teletechnologia lat dziewięćdziesiątych naszego stulecia wyraźnie to potwierdza. Człowiek współczesny konsumując masowo wytwarzane gadzety, doznaje inaczej niż człowiek przeszłości, ale dzięki temu nie ma czasu na nudzenie się sobą samym. Nie ma też czasu na Inne. Pisał Witkacy w 1918! roku, że „szalona demokratyzacja sztuki, mające swe źródło w łatwości nauczania, w rozpowszechnieniu się i przenikaniu wzajemnym kultur, przyspieszeniu życia i łatwości technicznej, łatwości wreszcie samego zostania artystą (...) doprowadza” do tego, że potrzeba „wrażeń gwałtownych i krótkich” i na przykład „Kinematograf może wszystko, cokolwiek dusza zapagnie, i czyż za cenę tak szalonej akcji i wściekłych obrazów nie warto oddać i tak już dziś niepotrzebnej nikomu gadaniny na scenie” na rzecz „groźnego rywala, jakim jest wszechwładne »kino«” (W, 137, 143). Co jednak może się wydarzyć, kiedy zabraknie prądu?

Świat ikoniczny

Przytoczyłem słowa Witkacego nie tylko dlatego, że służyć mogą jako podsumowanie poprzedniej „małej narracji” i jako kanwa następnych, ale również z tego powodu, że zawarte w nich rozpoznanie współczesności nie zawiera „błędu” Benjamina, na który zwraca uwagę Ewa Rewers w eseju noszącym tytuł „Literaturyzacja życia”, czyli o zamykaniu uniwersum dyskursu literackiego. Słowo, według Benjamina, jednakże nie słowo poety, „który pamięta”, ale anonimowego często dziennikarza, miało pełnić, w momencie „przejścia”, funkcje korygujące ludzką świadomość. Już nie alegoryczny dystans wobec sprzeczności targających światem, ale „opowiedzenie się” szybko komunikowanym słowem gazety miało tworzyć świadomość umożliwiającą „słuszną” likwidację tych sprzeczności. Słowa takie, chociaż „poniżone”, miały być pełne „namiętności społecznego świata”. Stało się inaczej. Słowa są nieważnym przerywnikiem między pełnymi grozy obrazami fotoreporterów.

Tęsknota za metafizyczną smutą

Dla Witkacego „warunkiem głębokiego, estetycznego zadowolenia jest niemożność pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością. Możemy to opisywać w przybliżeniu, mówiąc o czystej formie, tzn. nie mówiąc o erotyce, odgłosach natury,

tęsknotach i dreszczach w muzyce i teź erotyce, historii, etnografii, demonizmie i w ogóle o psychologii, o czarnych pończochach i aureolach w malarstwie — tzn. o tym wszystkim, o czym piszą krytycy, ulegając przyjemnemu złudzeniu, że piszą o sztuce. (...) Zasadniczym momentem głębszego estetycznego zadowolenia jest samo scałkowanie danej wielości w jedność, na tym polega (a nie na odczytaniu anegdoty, jak sądzą niektórzy znawcy) zrozumienie danego dzieła sztuki” (W, 16, 18). Sztuka współczesna zamykając się w swych nieprzedstawieniowych formach, w sposób radykalny pozbawiła odbiorcę możliwości „odczytania anegdoty”. Nie jesteśmy w stanie, powiada Aleš Erjavec w swojej wypowiedzi zatytułowanej *Wzniosłość i aura*, rozszyfrować dzieł tej sztuki od strony ich twórców. Jedyne, co jest pewne, to swoisty rodzaj doświadczenia, który powstaje w trakcie odbioru dzisiejszych dzieł sztuki. Jednakże owo doświadczenie nie jest dostępne tylko dzięki sztuce. Wywoływać je mogą inne przedmioty. Ich cechą charakterystyczną jest to, że wywołują przeżycia nie przez reprezentację swego tematu (stąd nie muszą być one przedstawiające), ale prowokują je przez swą formę (na którą taki nacisk i w podobnym kontekście kładzie Witkacy). Ich autentyczność nie jest autonomiczna, ale — co jest kolejną cechą charakterystyczną omawianych typów dzieł artystycznych — zaświadcza o niej jedynie autentyczność przeżyć odbiorcy. Innymi słowy, podobne dzieło nie tyle ma być wzniosłe ze względu na swój temat, co dostarczać uczuć wzniosłości. Do tego niepotrzebna jest reprezentacja tematu. Nie ma być tyle sentymentalne, poprzez przedstawienie, co tworzyć coś, co jest odczuwane przez odbiorcę i co Benjamin nazywa aurą. Sztuka współczesna w większości wypadków takich zdolności już nie posiada (z wyjątkiem dzieł — jak sugeruje przywołany przez Erjavca Lyotard — pewnej grupy współczesnych, modernistycznych malarzy amerykańskich). Brakuje jej umiejętności tworzenia doznania „jedności w wielości”, wywoływania aury, dostarczania kantowskich uczuć wzniosłości, przypominanych przez Lyotarda. Czym jest więc obecnie sztuka, którą wyróżnić można ze względu na brak podobnych zdolności i wprost zwaną postmodernistyczną? Reprodukują — i właśnie ze względu na tę własność utraciła ona bezpowrotnie cechy auratyczne. Sztukę taką prorokował Witkacy: „przypominać będzie w miniaturze dzieła mistrzów Czystej Formy epok minionych, będzie przypominać tylko negacją drugorzędnych elementów prawdziwej sztuki” (W, 146).

Bezład

Jedną z kluczowych kategorii tradycyjnej estetyki stanowi *katharsis*, wyrażające stan oczyszczenia z emocji i uczuć, przywracające poczucie ładu. Awangardy współczesne przeciwstawiają temu kategorię szoku — jak pisze Beata Frydryczak w artykule noszącym tytuł *Estetyka szoku — szok dla estetyki* — i którą posługiwał się Benjamin, charakteryzując sztukę awangardową. Staje się nią to, co szokuje, a szokować można przez burzenie, zakłócanie ładu, powątpiewanie w (jakikolwiek) porządek, niszczenie aury przyzwyczajęń i nawyków kulturowych, ignorowanie ich i tworzenie nowości. Wszelako — i jest to kapitalne spostrzeżenie Benjamina, podkreślone przez autorkę — szok nie jest autonomiczną wartością sztuki współczesnej, ale sparafrazowaniem przez nią wartości funkcjonującej w pozaartystycznym świecie wolnej przedsiębiorczości. Jej odpowiednik w kulturze masowej stanowi moda, gdzie nowość, przynajmniej na pierwszy rzut oka, jest wartością nadrzędną. Nieustanna „aura” szoku powoduje obojętność wobec niespodzianek i niemożność rozpoznania tego, co może szokować. W stanie totalnego bezładu nic już nie zaskakuje. Wywołanie szoku staje się coraz trudniejszym zadaniem, prowadzącym do szoku wyczerpania i stąd — powiada Witkacy — „Widzimy więc, że żadna siła nie jest w stanie powstrzymać tego procesu, który też potęguje się z każdą chwilą i musi, prędzej czy później, doprowadzić do nienasyceń wszelkimi formami, których ilość, jako ilość kombinacji ograniczonej ilości elementów prostych, musi się wyczerpać; po czym może jeszcze nastąpić powtarzanie da capo wszystkiego, do czego już w pewnych odłamach malarstwa okazaliśmy się zdolni. To oczywiście ma (...) swoje granice” (W, 148).

Mały domek z ogródkiem

Dla Witkacego ostatecznym sensem historii miał być zanik odczuć metafizycznych i zastąpienie ich wartościami w postaci „małego domku z ogródkiem”, a więc „udomowienie” czy – po weberowsku — odczarowanie metafizyki. Przekształcenie, jak pisze Barbara Szczepańska-Pabiszczak w artykule pt. *Benjaminowski zwrot ku sztuce „nieauratycznej”*, wartości eschatologicznych w pragmatyczne. Pocią-

ga to za sobą nie tylko zmianę sztuki, ale i sposobu jej odbioru. Sądzę, że warto to zilustrować kilkoma cytatai, które nie tylko wskazują na zbieżność poglądów Witkacego z powyższą tezą, ale i innymi, wysnutymi przez wspomnianą wyżej autorkę, z pism Benjamina. Pisze Witkacy m.in.: „Widzimy zależność (...) zjawisk w sferze sztuki i metafizyki od ustroju społecznego” (W, 102). Jest to paralelne do przekonania Benjamina, *explicite* zakładającego tezy materializmu historycznego, że „W rachubę wchodzi (...) teza o genetycznej zależności rozwoju poszczególnych form świadomości społecznej od praktyki materialnej, realizującej się w ramach danych stosunków produkcji” (B, 141). Zgodnie z tymi założeniami, zarówno dla Witkacego już w 1918 r., jak i Benjamina stało się „jasne”, że otaczająca ich współczesność jest formą porządku społecznego generującego nowy rodzaj świadomości. Według Witkacego przejawia się ona utratą zdolności dostarczania uczuć metafizycznych, dla Benjamina zaś zanikiem aury. Autorka omawianego artykułu przekształcenie to ilustruje przez ukazane transformacje typu dzieł sztuki. Zmiany zachodzą zarówno w perspektywie epistemologicznej, jak i ontologicznej. Oparcie się niemieckiego filozofa na tradycyjnej opozycji między poetyką i ktetyką pozwala wskazać, iż dzieło „poetyczne” charakteryzuje się — w warstwie epistemologicznej — tym, iż jest oryginałem, zaś w warstwie bytowej jest niepowtarzalne. Dzieło ktetyczne przeciwnie, jest kopią i może być reprodukowane. Nie stosuje się doń pojęcie unikalności. Ponadto dzieła tradycyjne odróżnia od współczesnych stopień użytych środków mechanicznych (techniki) w procesie kreacji. Niemalże identycznie postrzega to Witkacy. Powiada, że „Dziś większość ludzi różni się tylko w imię przyszłej ogólnej szczęśliwości i jakkolwiek bezpośrednim skutkiem wojny może być nowa żądza dobrobytu i wynikająca stąd wzmocniona produkcja” (W, 113). (Benjamin również zwraca uwagę na „kreatywny” aspekt wojny, o czym mówi Anna Zeidler-Janiszewska w ostatnim tekście omawianej książki). Dalszą konsekwencją jej będzie — dodaje Witkacy dalej — że „Nic nie może być zdobyte za darmo (...), musi zaginać pewnego rodzaju twórczość mająca źródło swoje w tragiczności istnienia, której nie będą mogli odczuwać przyszli ludzie” (W, 115). Powiada: „Uznając konieczność przemiany społecznej” (W, tamże) możemy się spodziewać, iż „jest to koniec wszystkiego, co dotąd odróżniało nas od zwierząt. Zasadniczą bowiem różnicą jest pojęciowe myślenie, i to skierowane nie ku celom praktycznym, ale ku zdobyciu oderwanej, ostatecznej wiedzy o Istnieniu” (W, 129). Natomiast dla Benjamina, na skutek

rozwoju techniki, w sposób nieunikniony przestała istnieć wspominana tu już „aura”. Dla Witkacego podobnie: „(...) Wielka Tajemnica przestała istnieć definitywnie, (...) straciliśmy możliwość odczuwania jej w całej pełni, jest to szukanie półtajemnic (...). Tworzenie sztucznych półtajemnic jest symptomem zaniku metafizycznego niepokoju” (W, 131). Sztuka współczesna staje się masowa, posiada własności ktetyczne, gdyż „(...) szalona demokratyzacja sztuki, mająca swe źródło w łatwości nauczania (benjaminowski ekspert), w rozpowszechnieniu się i przenikaniu wzajemnych kultur, przyspieszeniu życia” (...), „(...) łatwości technicznej, łatwości wreszcie samego zostania artystą” (co Witkacy podkreśla i na co Benjamin nie kładzie nacisku) „doprowadza do” tego, że „Dzisiejszy przepracowany człowiek nie może mieć czasu, ani energii nerwowej na powolne zagłębianie się w dzieła, których zrozumienie wymaga dłuższej kontemplacji” (W, 142). Niemalże identycznie brzmią komentarze na temat twórczości Benjamina, gdy B. Szczeptańska-Pabiszczak mówi: „Wartości sakralne (w sensie auratycznym) odbierane są przez doświadczeni, kontemplację, prywatne obcowanie z dziełem sztuki (wzorowane na samotnym obcowaniu z Bogiem)” (B, 143). Nowa sztuka odrzuca ten typ przeżyć na rzecz szoku, możliwego dzięki użyciu technik „mechanicznych” w procesie kreacji artystycznej. Jej adresatem jest człowiek masowy, któremu powiada Witkacy, „potrzeba czegoś, co szybko i silnie wstrząśnie ich zblazowany system nerwowy, co podziela jak orzeźwiająca kąpiel po długich godzinach ogłupiającej, mechanicznej pracy” (W, 142). Wydaje się, że tych podobieństw jest znacznie więcej. Warto już w tym miejscu podkreślić różnicę. Dla Witkacego rozwój sztuki w podobnym kierunku jest cywilizacyjną tragedią, dla Benjamina sztuka „rekompensuje ten stan zadowoleniem w »świecie rzeczy«, realizowanym dzięki dominującej wartości wystawowej dzieł reprodukowanych” (B, 147).

Próba buntu

Według Heinza Paetzolda, podejmującego *Krytykę Benjaminowskiej koncepcji przełomu w sztuce*, opozycja między dziełem auratycznym a reprodukowalnym („poetycznym” i ktetycznym) może wywoływać wątpliwości nie tylko z powodu zbyt wąskiego traktowania tego pierwszego, ale również na skutek zawężającego ujęcia tego drugiego. Dzieło reprodukowalne miało, szczególnie fotografia — według Benjamina — „opisywać” i ingerować w rzeczywistość społeczną ze względu na swą reportażową

bezpośredniość. W istocie, sądzi Paetzold, jej interwencje nie mogą być bezpośrednie. Medium to oddziałuje za pośrednictwem pewnej siatki pojęciowej. Struktura rzeczywistości „odbijanej” na fotografii na tyle jest skomplikowana, że bez pojęciowego klucza, tkwiącego poza fotografią, byłaby nierozpoznawalna. Sztuka tego typu nie jest „uchwyceciem” rzeczywistości wprost, choćby z tego względu, że właśnie powody rynkowe sprawiają, iż w całym przemyśle z nią związanym tworzy się aurę, np. gwiazd filmowych, utrwalających na taśmie fikcyjne światy, stworzone przez scenografów, istniejące jedynie w atelier. Demonizowanie przez Benjamina składnika technicznego we współczesnym dziele sztuki w ostateczności prowadzi do utożsamienia owego tworu z wytworem produkcji. Jednakże sztuki nie tworzy się — zdaniem Paetzolda — w fabrykach. I nadal, idąc tym tropem — wbrew Witkacemu — jest trudno być artystą. W ujęciu Benjamina sztuka w swym całokształcie jawi się w dwubiegunowym spektrum aksjologicznym. Tradycyjne jej typy realizują wartości kultowe, zaś współczesne — wartości polityczne (ekspozycyjne). Implikuje to dwa modele odbioru. Pierwszy zakłada „autonomiczność” dzieła wobec odbiorcy (ale nie wobec aury). Dzieło takie włada odbiorcą. Poprzez odwołanie się do aury wchłania go w swój świat, będący częścią aury. Natomiast dzieło współczesne podkreśla autonomiczność odbiorcy. Jest całkowicie zależne od jego wiedzy. Odbiorca na jej podstawie dzieło stwarza. Jednakże fakt podobnego przeżywania, czyli pobudzenie refleksji „wewnątrz siebie”, pozwala, mówi Paetzold — śladem Adorno — odnieść to doświadczenie do sfery pozaestetycznej i tym samym służyć jako w istocie kognitywne narzędzie analizy rzeczywistości, znajdującej się poza dziełem nieauratycznym. Umożliwia to jednak — dodajmy od siebie — wyjście poza dwubiegunowe spektrum aksjologiczne sztuki. Twory sztuki współczesnej nie muszą być ograniczone jedynie, jak sugeruje Paetzold — w ślad za szkołą frankfurcką — do tego, aby uzyskać „zdolność refleksyjnego opanowania mechanizmów społecznych” jako „konkretnej negacji” (B, 164, 166). Głoszenie końca sztuki tradycyjnej przez Benjamina, ze względu na to, staje się towarem dostosowanym do empirycznie uchwytnych i zmieniających się szybko potrzeb, jest końcem „pozornym”. Należy bowiem odróżnić „przemysł kulturowy” od sztuki *sensu stricto*. Innymi słowy, Benjamin uznał, że jedyną formą sztuki współczesnej są „uestetycznione” przedmioty komercyjne, których źródłem powstania są prawa rynkowe, a nie prawda artystyczna. Oczywiście takie ujęcie pozwala Paetzoldowi przekonywająco mówić o pęknięciu myśli Benjamina, gdyż z drugiej strony widzi on sztukę

nieauratyczną jako „interwencyjną”, „społecznie zaangażowaną”, krytyczną wobec wymiany towarowej, z istoty swej będącej zarazem efektem i przedmiotem tej wymiany. Rozwiązanie tej sprzeczności upatruje w wykazaniu krytycznego charakteru sztuki, a tym samym autonomii wobec przemysłu kulturowego. Czy w istocie tak jest i czy rzeczywiście bunt albo jego „artystyczne” skutki nie mogą stać się przedmiotem handlu, to już inna sprawa, którą tutaj jedynie sygnalizuję.

Propaganda, nowe media, masy

Estetycy współcześni — w przeciwieństwie do krytyków sztuki — z dużym trudem godzą się z faktem, iż XX wiek stał się erą nowych mediów artystycznych. Konserwatywna postawa wobec nowych form wyrazu artystycznego wiąże się nie tylko z utrzymywaniem teoretycznej ciągłości z koncepcjami poprzedników, którzy nie pisali o filmie czy fotografii z tego powodu, że ich nie było, ale również z innych względów. Jednym z nich jest to, że nowe formy sztuki miały pierwotnie, szczególnie film, jarmarczny charakter (podobnie jak współczesna *virtual reality*), a także przekonanie, iż traktuje się je jako parafrazę innych, klasycznych i teoretycznie zaakceptowanych form ekspresji artystycznej. Filmowi odpowiadałby tutaj dramat, zaś fotografii malarstwo. Jeżeli więc wspomniane media nie są sfilmowanym przedstawieniem scenicznym czy sfotografowanym obrazem, to nie są one sztuką, ponieważ nie tworzą przedstawienia fikcyjnego tematu. Takie stanowisko podziela R. Scruton³. Innym, rzadko podkreślanym, powodem rezerwy filozofów sztuki wobec owych mediów jest fakt, iż są one używane do celów pozaartystycznych i z wyjątkową łatwością mogą być wykorzystywane poza sztuką wysoką (czy w ogóle sztuką). Podobnych zastrzeżeń nie posiadał — jak wskazuje Dobrochna Dabert w artykule pt. *Filmowe fascynacje Waltera Benjamina* — autor *Twórcy jako wytwórcy*. Wiązało się to z jego przekonaniem, iż sztuka wysoka (auratyczna) ulega wyczerpaniu i zostaje zastąpiona przez nowy rodzaj kreacji artystycznej, której jedną z autonomicznych form wyrazu jest film. Poglądy na rolę filmu w sztuce, jak i jego cechy charakterystyczne oparł Benjamin — wskazuje autorka — na analizie dorobku filmowego radzieckich awangardzistów. Główną cechą poauratycznej sztuki reprodukowalnej jest jej nakierowanie na wartości kognitywne. Film miał być, według

³ R. Scruton: *Photography and Representation*. W: *The Aesthetic Understanding*. Methuen, London and New York 1983.

Benjamina, formą wyrazu, a raczej przekazu, który umożliwił spotęgowanie mocy poznawczej nowej sztuki poprzez zdolność „reprodukcji rzeczywistości” (B, 170) w sposób obiektywny, unikający wszelkich subiektywnych deformacji. Dzięki temu możliwe jest poznanie „nowej” rzeczywistości, a jednocześnie np. techniki montażu filmowego, ujęcia kamery etc. są zgodne ze współczesnymi formami przekazu informacji, opartego głównie na szoku. Film zatem stanowi środek, który nadała za nowym sposobem percepcji, masowym i charakterystycznym dla naszego wieku. Jednakże, jak konkluduje D. Dabert, Benjamin nie spostrzegł, iż stworzenie nowej „estetyki” filmowej na użytek powszechnego odbioru w istocie nie służy pogłębianiu wiedzy o rzeczywistości zewnętrznej. Jest środkiem politycznej manipulacji masami. Co więcej, środki formalne używane w filmie przez awangardzystów radzieckich w dużym stopniu przypominają „sztukę inspirowaną faszyzmem” (B, 178).

Zdjęcie starego parowozu

Jedna z bohaterek powieści H. Bölla mówi, że „Prousta czytałam już w tłumaczeniu Benjamina w dwudziestym dziewiątym roku”⁴. Nie może zatem dziwić, że autor tego tłumaczenia poszukiwał takiego medium, które mogłoby pokazać Proustowskie „to było”. Zdolność przywrócenia straconego czasu Benjamin upatruje — zdaniem Anny Jamroziakowej, wyrażonym w artykule *Fotografia – simulacrum i inaczej nas nie ma* — w odmianie nowej sztuki: fotografii. Teza o nastaniu sztuki poaurytycznej pozwala Benjaminowi, w przeciwieństwie do wcześniej przywołanego Scrutona, mówić o sztuce fotografii bez uprzedzeń. Nowa sztuka nadać bowiem musi za tempem czasu przebiegającego świat współczesny, który nie jest konstytuowany przez nabierającą tempa i powiazaną rytmem fabułę, ale przez autonomiczne, nie powiazane ze sobą „teraz”, natychmiast stające się przeszłością. „Spięcie, błysk, iluminacja” — oto formy czasu ostałe w fotografii i tylko w niej, ponieważ realnej przeszłości nie można odtworzyć na skutek linearnego i dyskursywnego cofania się. Czas terażniejszy nie składa się z mających swą „logikę” chwil, istniejących w kosmosie fotografii, jak istnieje aktualnie obserwowane przez astronomów światło dawno zgasłych gwiazd. Patrząc na fotografię, możemy powiedzieć tylko jedną pewną rzecz — „to było”. Paradoksalnie służy ona, zdaniem autorki omawianego tekstu,

⁴ H. Böll: *Portret grupowy z damą*. Tłum. R. Wojnakowski. Warszawa 1993, s. 245.

„utrwalaniu aury jako niepowtarzalności i przetrwania istnienia”, ale zarazem do „reprodukcji powierzchni i powtarzalności rzeczy” (B, 184). Może bowiem reprodukcja przedmiotów sztuki lub fragmentów rzeczywistości, „tworząc” takie ich własności, jakie nie są dostępne w bezpośrednim obcowaniu z tymi przedmiotami. Możliwość reprodukcji nie jest jednak neutralną operacją przeniesienia ich na światłoczuły papier. W istocie zostają sparafrazowane, „przetłumaczone” na inny język, będący skutkiem użytej techniki. Odbiorca fotografii nie odbiera jej tematu jako przedmiotu przed sfotografowaniem, ale dekoduje wizualnie całe zdjęcie. Znajduje w niej coś, co zostało „dodane” na skutek użycia technicznego języka kodu. Odnajduje jakości nie dostrzegalne podczas percepcji przedmiotu przed sfotografowaniem. Akt sfotografowania i jego odbioru jest odebraniem autonomii tematu przed chwilą naciśnięcia spustu migawki. Reprodukacja *Mony Lisy* nie stanowi, według Bénédicta, przeniesienia tego obrazu z Luwru i prywatnego jego posiadania w skali masowej, lecz jest nowym obiektem. Jego składnikiem konstytutywnym, całkowicie zależnym od technik kodowania (sfotografowania) są fale świetlne odbite od oryginału dzieła sztuki i „zapisane” na błonie i papierze światłoczułym. Jakości reprodukcji nie zależą więc od oryginału, ale od techniki przetwarzania światła. Determinowane są także przez umiejętności odczytania tego kodu. Tym samym fotografia staje się swoistym „wyrazem” czy wręcz „tekstem”, który został „zapisany” w języku współczesnej kultury, kształtowanej przez kody wizualne. Zależna jest od ich struktur językowych, a nie wewnętrznych „jakości” tematu informacji. Przedmiotem odniesienia fotografii nie są rzeczy, czy ich imitacje, ale relacje pomiędzy jednostkami „tekstu”. Ten ostatni służy ich ujawnianiu i dlatego może być hiperrealny, a więc aż nadrealny. Tak jak w nauce języka obcego składane teksty nie służą komunikowaniu stanów rzeczy, tkwiących poza zdaniem, ale są wyrazem znajomości gramatyki tego języka. Jednakże fotografia — przypomina A. Jamroziakowa, wskazując na paralele między Benjaminem i Barthesem — może ów świat symboli, „mających swą własną strukturę, niesprowadzalną do niczego innego” (B, 187), przekroczyć i znajdować się w rzeczywistości pozasemiotycznej. Tkwi bowiem w czasie. Nie przedstawia czasu, ale jest nim. Jest czasem byłym. Mówi: „to było”, to „naprawdę umarło”. Młody Witkacy robił zdjęcia obiektom, które bardzo szybko stały się widziadłem sennym. Stare lokomotywy pojawiają się jedynie w snach, a *Lokomotywa* Tuwima coraz rzadziej czytana jest małym dzieciom. Bo

jakże opowiadać o tym, co może najwyżej przyśnić się rodzicom? Ale czyż sny nie są częstką nas samych, czy możemy bez nich istnieć, nawet wtedy, kiedy śnimy *Białą lokomotywę*? Simulacrum to zjawisko, mara, cień czegoś, co było — i fotografia jako symbol widziadła zaświadcza, że to co można jeszcze spotkać w niektórych snach, rzeczywiście było.

Eksperyment

Jest paradoksem, że Benjamin, wielki miłośnik Baudelaire'a, nie mógł pogodzić się z oceną fotografii jako formy sztuki, dokonaną przez francuskiego poetę. Przyczyny odmiennego traktowania owego medium tkwią nie tylko w osobliwości losu Benjamina, który — jako wieczny emigrant, błąkający się po obcej i nieczulej pustyni miasta — musiał odczuwać przejmujące powinowactwo swego losu z treścią fotografii Atgeta. Baudelaire bowiem wyprorokował taki rozwój sztuki, iż spełniało go nie tyle faworyzowane przezeń malarstwo, ale deprecjonowana fotografia. Może nie z czasów swych narodzin, których świadkiem był francuski poeta, ale znacznie bardziej zaawansowana technicznie. Paradoks ten wskazuje Anna Zeidler-Janiszewska w artykule *Fotografia i malarstwo. Baudelaire—Benjamin—Lyotard*, kończącym omawianą książkę. Według autora *Iluminacji* sztuka może albo znajdować się w zgodzie z funkcją „mimetyczną”, wyznaczoną przez myślenie pojęciowe, dominujące w industrialnym świecie (co najpełniej realizuje fotografia), albo — jak sztuce przystało — być wyrazem ludzkiej wyobraźni, pozwalającej odkryć duchową tajemnicę świata. Utrzymaniu tej ostatniej służyć miały transformacje malarstwa, prowadzące do coraz większego pozbawiania go roli „łatwego” zwierciadła rzeczywistości. Miało zatem malarstwo zmierzać w kierunku abstrakcji, a osiągnięcie tego artystycznego celu możliwe było — wskazuje A. Zeidler-Janiszewska — dzięki zerwaniu z klasycznym trybem przedstawiającym i podjęciu eksperymentu w obrębie samej formy plastycznej. Zadanie ujawnienia tego, co zakryte dla potocznej percepcji, stawał sztuce również Benjamin. Jednakże owym celem nie zostało obarczone malarstwo, lecz fotografia — dzięki swej zdolności niszczenia aury, która nie pozwala na to, aby zachować „dystans pomiędzy człowiekiem a jego otoczeniem” (B, 195). Potrzebę utrzymania owego dystansu, a więc możliwość uwolnienia się od aury mistyfikującej obraz rzeczywistości, wyznacza zaangażowanie sztuki w procesy społeczne, dzięki czemu uzyskuje ona podobny „ładunek moralny” jak „odprzed-

miotowiona” sztuka Baudelaire’a. Oczywiście „upolitycznienie sztuki”, związane z nadziejami, jakie Benjamin pokładał w komunizmie i przeciwstawione — jak podkreśla autorka artykułu — „estetyzacji polityki”, znamionującej narodowy socjalizm i faszyzm (B, 195), nie mogło być zrealizowane. W istocie Benjaminowski postulat zaangażowania sztuki w proces emancypacyjny stanowi — według Lyotarda — uwikłanie jej w swoistą aurę, „wielką opowieść”, aczkolwiek nieco inną niż „pięknoduchowska” aura tradycyjna. Służy bowiem „wielkiej narracji” mówiącej o wyzwoleniu i powszechnym szczęściu ludzkości. Fotografia, jak wcześniej malarstwo, emancypuje się wobec podobnego posłannictwa na skutek rozwoju techniki. Dzięki niej nawet fotograf-amator może estetycznie odkryć to, co wykracza poza dominującą wizję świata, narzucaną przez *mass-media*. Wolność kreacji, umożliwiona przez techniczne możliwości fotografii, stanowić może, według Lyotarda, potencjalne źródło krytycznego spojrzenia i oporu wobec owej wizji.

Zamknięcie

Kontrastując omawianą, znakomitą książkę pod redakcją Anny Zeidler-Janiszewskiej, z twórczością Witkacego, nie uczyniłem tego, aby pokusić się o dopisanie jej następnego rozdziału. Moim celem było, oprócz podkreślenia, iż książka ta jawi się jako wydarzenie intelektualne, zaznaczenie, iż zarówno Benjamin, jak i Witkacy mieli, prawie równocześnie, świadomość końca tradycyjnej sztuki. Różnił ich jedynie stopień optymizmu. Obydwaj byli przekonani o nieuchronności przemian historycznych. Witkacy jednakże nie uległ złudzeniom, że wraz z „postępem” pojawi się nowa sztuka o randze artystycznej porównywalnej ze sztuką tradycyjną. To, co miało towarzyszyć nieuchronnym zmianom społecznym, nie jawiło się mu jako godne nazwy „sztuka”. I w tym sensie Witkacy nie miał racji, co zdaje się sugerować przywoływane w książce enuncjacje postmodernistyczne na temat współczesnej praktyki artystycznej. Pierwowzór jej formalnego kształtu, wykazujący duże zbieżności z opiniami Witkacego, projektował Benjamin, kojarząc go również ze zmianami społecznymi. Paradoks polega na tym, że obydwaj, ulegając urokom deterministycznej utopii — nie przewidzieli, iż wyprorokowany przez nich kształt sztuki, niezależnie od tego, jak ją sklasyfikujemy, nie był determinowany przez owe zmiany z prostego powodu — okazały się one złudzeniem, aczkolwiek boleśnie doświadczonym.