

PRZEKŁADY

WOLFGANG KEMP

WALTER BENJAMIN I ABY WARBURG

UWAGA WSTĘPNA

Pierwsza część tej pracy* [...] traktowała o związkach Benjamina ze Szkołą Wiedeńską, a zwłaszcza o jego recepcji Riegla. Chodziło tam o formy i rezultaty bezpośredniej polemiki, po części o wzajemne branie i dawanie. Raz jeszcze trzeba tu z naciskiem wskazać na *Grundlagen der Architekturzeichnung* Linferta, które pod wieloma względami uprzedzają książkę o tragedii, a i później działały na Benjamina pobudzająco. Związki między Benjaminem a Warburgiem są innej natury. Nie doszło do osobistych kontaktów, nigdy też pisma Warburga bądź jego uczniów nie stały się przedmiotem recenzji Benjamina. Nie znaczy to jednak, że odnosił się on do kręgu hamburskiego obojętnie. Przeciwnie, był nie tylko bardzo dobrze poinformowany o tym, co się tam działo, ale w pewnym okresie odczuwał na tyle bliskie pokrewieństwo ze szkołą Warburga, że oszczędzał sobie, ba — zakazywał, krytycznych opinii o niej. Benjamin zbliżał się przy tym do Warburga bardziej niż sam mógł zdawać sobie sprawę, bowiem o badaniach Warburga z lat dwudziestych bardzo mało przenikało do wiadomości publicznej. Tematem drugiej części pracy ma być to, że Benjamin bezwiednie, acz nie przypadkowo, kontynuował dyskurs, który zapoczątkował Warburg w latach dwudziestych, ale którego nie zdołał już zakończyć. Wskazanie na bliskość i odmienność obu koncepcji sygnalizuje trudności przełożenia na kategorie materialistyczne także najbardziej zaawansowanych metod nauki o sztuce.

* Jest to druga część pracy pt. *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, opublikowana w *Kritische Berichte*, R. 3, 1975, z. 1, s. 5 - 25; część pierwsza — *Kritische Berichte*, R. 1, 1973, z. 3. Autor zebrał i rozszerzył uwagi zawarte w tych tekstach w artykule: *Fernbilder Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, w tomie: *Links hatte sich noch alles zu enträtseln. Walter Benjamin im Kontext*, 1978 [przyp. tłum.].

1. INSTYTUCJONALNE PRELUDIUM

Mało chyba znany jest fakt, że Benjamin jeszcze za życia Warburga (Warburg zmarł w 1929 roku w Rzymie) szukał kontaktu z hamburczykami. W 1925 roku Benjamin przedłożył na Uniwersytecie we Frankfurcie pracę habilitacyjną o tragedii barokowej, nie została ona jednak przyjęta. Nadzieja na karierę uniwersytecką upadła. „Niepowodzenie habilitacji, rozpad małżeństwa, a przede wszystkim bankructwo młodego wydawcy, z którym Benjamin uzgodnił lektorat i redagowanie czasopisma, postawiło go ponownie wobec problemu zabezpieczenia egzystencji”¹. Wśród innych możliwości Benjamin rozważał również i tę, aby nową egzystencję budować z pomocą swego protektora Hofmannsthal. Hofmannsthal ujął się ostatecznie za Benjaminem, drukując w „Neue Deutsche Beiträge” rozdział książki o tragedii. Jest to fragment na temat melancholii, tekst, w którym przedmiot i metoda badań Benjaminą najbardziej zbliża się do szkoły Warburga². Cytuje w sumie w siedmiu miejscach wydane w 1923 roku studium Panofsky’ego i Saxla *Dürers Melancholie I* i czterokrotnie powołuje się na publikacje Warburga.

Benjamin, który nosił się z zamiarem wydania *Bilderwerk zur barocken Emblematik*³, zrobił więcej niż było trzeba, kontynuując łamigłówną pracę ikonograficzną swoich poprzedników i dociekając znaczenia kamlienia w barokowym zasobie wyobrażeń melancholii — dramat barokowy został przez niego przedstawiony przede wszystkim jako prawowity spadkobierca symboliki renesansowej. „Obrazy i postacie, które ustanawia, poświęca dürerowskiemu geniuszowi uskrzydłonej melancholii. Jego surowa scena rozpoczyna przed nim swe serdeczne życie”⁴.

W związku z książką o tragedii Benjamin pisze 30 X 1926 roku do Hofmannsthal: „Być może obok udziału [Waltera] Brechta, mogę liczyć w przyszłości także na zainteresowanie hamburskiego kręgu skupionego wokół Warburga. W każdym razie spośród jego członków (z którymi nie mam żadnych powiązań) oczekiwałbym dla siebie najpierw akademickich i kompetentnych recenzentów; poza tym nie oczekiwałbym akurat ze strony oficjalnej nauki zbyt wiele dla mnie życzliwości”⁵.

W sierpniu 1927 roku ukazał się wreszcie w „Neue Deutsche Beiträge” przedruk rozdziału o melancholii. 12 grudnia tegoż roku Hofmannsthal skierował do Panofsky’ego następujący (niepublikowany) list,

¹ Walter Benjamin, *Text und Kritik*, 1971, nr 31/32, s. 32.

² W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M. 1972 nn. (4 t.), t. I, 1, s. 317/335. (Cyt. dalej jako BGS).

³ W. Benjamin, *Briefe*, t. 1, Frankfurt a.M. 1966, s. 340 (Cyt. dalej jako *Briefe*).

⁴ BGS, t. I, 1, s. 335.

⁵ *Briefe*, t. 1, s. 433.

z którym mogłem się zapoznać dzięki uprzejmości Gerdy Sörgel-Panofsky: „Wielce szanowny panie Panofski [!], proszę potraktować to łaskawie, że nie znając Pana, kieruję do niego te słowa w określonym celu. Przesyłam Panu ostatni zeszyt redagowanego przeze mnie czasopisma. Przesyłam go z prośbą, aby zechciał Pan, gdy znajdzie Pan pół godziny czasu, przeczytać w nim artykuł, który pochodzi z niedrukowanej książki W. Benjamina «Über das deutsche Trauerspiel des XVII^{en} Jahrhunderts». (Na końcu zeszytu znajdzie Pan zestawienie treści całej książki, według rozdziałów). Praca ta, którą znam w rękopisie od lat, wydaje mi się niezwykła. Autor zdaje sobie sprawę, że wiele zawdzięcza Panu i kręgowi, do którego Pan należy. Niczego nie ceniłby sobie wyżej od wzbudzenia zainteresowania tego kręgu. Jest jednak człowiekiem nieśmiałym i powściągliwym, odgadując więc (tylko z listów, osobiście go nie znam) owo jego pragnienie wziąłem to na siebie, by zamiast niego przesłać Panu ten zeszyt. Z wyrazami szczerego, wielkiego szacunku proszę Pana, jeśli praca wyda się Panu godna zainteresowania, o napisanie do mnie o tym paru słów. Hugo v. Hofmannsthal”.

W jednym z listów Benjamina do Scholema, z 30 I 1928 roku czytamy: „Zainteresuje cię, że Hofmannsthal, wiedząc, że zależy mi na nawiązaniu kontaktu z kręgiem Warburga, wysłał — może trochę zbyt gorliwie — zeszyt artykułów zawierający przedruk wraz listem od siebie Panofsky’emu. Ten dobry zamiar, by mi się przydać — *on ne peut plus* — *échoué* [nie powiódł się, i to jak!]. Przysłał mi chłodną, naładowaną urazą odpowiedź Panofsky’ego na tę przesyłkę. Potrafisz to pojąć?”⁶. Listu Panofsky’ego nie udało się już niestety odnaleźć, ani (jako kopii) w Instytucie Warburga, ani w spuściznach Benjamina, Hofmannsthala i Panofsky’ego. Należy żałować, że pismo to przepadło, przedstawiało bowiem ważką reakcję szkoły Warburga na badania Benjamina. O motywach, jakie kierowały Panofsky’em, można — po śmierci wszystkich uczestników — snuć jedynie domysły. Wnioski Benjamina wydają się zrozumiałe, chociaż z pewnością zbyt generalizujące. 8 lutego 1928 roku pisał do Hofmannsthala: „Dziękuję Panu za nadesłanie zadziwiającego listu Panofsky’ego. Wiedziałem, że jest on «z fachu» historykiem sztuki. Sądziłem jednak, że — zgodnie z rodzajem jego ikonograficznych zainteresowań — należy przyjąć, że jest człowiekiem jeśli już nie miary, to przynajmniej pokroju Emile Mâle’a, kimś, kto okazuje zainteresowanie dla spraw istotnych także wtedy, gdy nie dotyczą jego fachu w całej rozciągłości. Nie pozostaje mi teraz nic innego, jak usprawiedliwić się przed Panem z powodu mej niewczesnej prośby”⁷.

⁶ Ibid., s. 457.

⁷ Ibid., s. 460.

Pomimo tego rozczarowania Benjamin nie stracił nadziei na nawiązanie kontaktu z kręgiem Warburga, jak wynika już z listu do Scholema z 23 IV 1928 roku: „Byłoby dobrze, gdybyś napisał do Saxla, a może już napisałeś. [...] W tym wypadku jest chyba za późno, by wpłynąć na Cassirera. Ale w tej sprawie nie widzę w ogóle możliwej drogi. Nic mi więc nie pozostaje, jak odczekać”⁸. O Cassirerze nie ma już później mowy w listach, natomiast na temat Saxla pisze Benjamin 21 VII 1928 roku do Kracauera: „Potwierdził on [tj. artykuł wstępny „Frankfurter Zeitung”] przypuszczenie, że najważniejsze dla naszego sposobu myślenia publikacje naukowe grupują się coraz bardziej wokół kręgu Warburga i dlatego mogło mi być tylko tym przyjemniej, że ostatnio, pośrednio, dowiedziałem się, że Saxl jest podobno bardzo zainteresowany moją książką”⁹. Także i tym razem Benjamin poprosił swego przyjaciela Scholema o pośrednictwo: chodziło prawdopodobnie o to, aby uzyskać od Saxla, dyrektora biblioteki Warburga, opinię dla Benjamina. Benjamin i Scholem planowali wówczas zabezpieczenie egzystencji Benjamina przez objęcie wykładów na Uniwersytecie w Jerozolimie.

Czy akcja Scholema miała jeszcze inne cele, jak choćby w kierunku ściślejszego związania z Biblioteką Warburga, tego nie da się już ustalić. Poza wskazówką „Bardzo pomyślna Twoja wiadomość od Saxla...” (Benjamin do Scholema, 1 VIII 1928 r.) wymienione w tej sprawie listy trzeba uznać za zaginione. Na moje pytanie Gerschom Scholem odpisał: „Natury tej interwencji u Saxla nie mogę już sobie przypomnieć... Jestem pewny, że chodziło tam o żywe wskazanie z mojej strony na wydaną właśnie książkę Benjamina o tragedii, którym chciałem udaremnić nieprzyjazną reakcję Panofsky'ego na przeddruk rozdziału o tragedii przez Hofmannsthala (o której wiedziałem i o której rozmawiałem z W.B. w Paryżu w 1928 roku) [...] Benjamin bardzo chętnie nawiązałby stosunki z kręgiem Warburga, gdzie na warsztacie widział pokrewne mu dążenia i myśli. [...] Powracając do pańskiego pytania, dlaczego nie doszło do bliższych związków W.B. z tym kręgiem — niemal pewne tego podłoże widziałbym w fakcie, że filozoficznie krąg ten poprzysiągł na naukę Ernsta Cassirera, a człowiek taki jak Panofsky wyczuwał chyba dokładnie, że Benjamin odnosił się do tej drogi myślowej z dużą rezerwą. (Nie był wielbicielem Cassirera). Dialektyczny sposób myślenia Benjamina, znajdujący wprost wyraz w jego analizach w książce o tragedii, musiał mu być nie w smak”.

Rzeczywiście, między Benjaminem lat dwudziestych (a tymbardziej — późniejszym) a neokantowską filozofią Cassirera nie było punktów

⁸ Ibid., s. 470.

⁹ BGS, t. I, 3, s. 909.

stycznych. Jednakże Cassirera można uważać za „naczelnego ideologa” wyłącznie szkoły Warburga; sam Warburg budował na zupełnie innych fundamentach. Wewnętrzna łączność między Warburgiem, Panofsky’em, Saxlem, Windem i in. a Cassirerem tworzył wspólny przedmiot badań, renesans, *Nachleben* antyku. Podjęte z pomocą neokantyzmu sformułowanie nauki o sztuce jako ikonologii oznaczało w sensie metodycznym ostre ograniczenie programu Warburga — musiał to przyznać także Ernst Gombrich w swojej biografii Warburga, wydanej w 1970 roku. To wygodne zawężenie wielkiego programu miało swój uwarunkowany czasem sens: szło o stworzenie jasnego frontu, wymierzonego przeciwko „entuzjastycznej” historii sztuki — sformułowanie Warburga — i przeciwko czystej historii stylu i formy. Na tym froncie odrącony został jednak także Benjamin — gdyby go sforsował, to „dialektyczny sposób myślenia”, który Warburg chciał przekazać jako najcenniejszy spadek swojej szkole, być może mógłby zostać ocalony. Na trzeciej stronie tzw. rozdziału o melancholii czytamy zdanie: „Na drodze ku przedmiotowi — nie, na drodze w przedmiocie samym — intencja ta [tj. smutek] postępuje tak powoli i uroczyście, jak poruszają się pochody władców”¹⁰. Najpóźniej od tego miejsca Panofsky zapewne nie mógł już czytać tekstu Benjamina z przychylną uwagą.

2. PARALELE

W wystąpieniach i działaniach Benjamina i Warburga można wykryć wiele wspólnych elementów, nie tylko przypadkowej natury. Jako całość tłumaczą one pole gry i granice, zbieżności i różnice dwóch pokoleń inteligencji żydowskiej w Niemczech: lata urodzenia Benjamina i Warburga, 1892 i 1866, sytuują ich od siebie dokładnie w odległości pokolenia.

W swoim eseju o Bachofenie (1934 - 35) Benjamin pisze: „Bachofen uprawiał naukę jak *Grand Seigneur*. Typ pańskiego uczonego, świetnie zapoczątkowany przez Leibniza, zasługuje na to, by go prześledzić aż do naszych dni. Dziś jeszcze reprezentowany jest przez tak szlachetne i godne uwagi umysły jak Aby Warburg, założyciel biblioteki, która nosi jego imię i została właśnie przeniesiona z Niemiec do Anglii”¹¹. Benjamin zestawiał cechy wielkiego pana nauki następująco: „Działalność tego typu uczonych nigdy nie jest wolna od dyletantyzmu, w tym sensie, że nie

¹⁰ BGS, t. I, 1, s. 318.

¹¹ W. Benjamin, *Johann Jakob Bachofen*. Text und Kritik 1971, nr 31/32, s. 32.

ograniczają jej zazwyczaj powinności zawodowe i pociągają ją obszary graniczne kilku nauk”¹².

Gdy przyjrzeć się dokładniej, nietrudno tu odkryć zasady, według których Benjamin urządził, czy też chciał urządzić, własne życie. Na bazie zabezpieczonej egzystencji ekonomicznej Benjamin i Warburg — obaj wywodzili się z kręgów bankowych — zamierzali poświęcić się „wolnej” działalności naukowej, nie krępowanej sztywnymi podziałami akademickiej specjalizacji, wspartej o własny aparat naukowy. Bachofen i Warburg mieli to marzenie zrealizować: pierwszy postarał się o prywatne muzeum, drugi założył bibliotekę badawczą. Benjaminowi w podobnym rozwoju przeszkodziły kłopoty finansowe. Udało mu się wszelako zgromadzić bibliotekę, która ustępowała bibliotece Warburga objętością, ale nie interdyscyplinarną wielobarwnością i pobudzającą różnorodnością. W wielu listach, recenzjach i artykułach wskazywał ustawicznie na funkcję swojego zbioru jako źródła inspiracji. Warburg, który podstawową zasadą swojej biblioteki chciał uczynić „prawo sąsiedztwa”, inspirującej bliskości różnorodnych tomów, powiedziałby pewnie wraz z Benjaminem: „Podczas gdy zbiory publiczne muszą być pod względem społecznym stosowniejsze, pod względem naukowym bardziej użyteczne niż prywatne — to tylko w tych ostatnich przedmioty dochodzą swych praw”¹³.

Benjamin wypełniałby ramy pańskiej niezależności, ba, nigdy właściwie ich nie porzucił. Nawet na wygnaniu, w obozie, w poniżających warunkach, gdy dawno odebrane zostały ekonomiczne i społeczne podstawy takiej egzystencji, nastawiał się na samowystarczalność.

Benjamin, tak samo jak Warburg, nigdy nie zabiegał o zawód dający mu utrzymanie. Tego, że musiał zarabiać pracą dla gazet, nigdy nie odczuwał jako przymusu: przeciwnie, forma krótkoterminowego publikowania okazywała się na tyle adekwatna do jego sposobu pracy, że na jej rzecz odrzucił długoterminowe zabezpieczenie egzystencji w Jerozolimie. Po studiach i doktoracie Benjamin i Warburg odrzucili regularny dalszy ciąg kariery uniwersyteckiej: Warburg odmówił złożonym przez kilka uniwersytetów ofertom wyhabilitowania go lub — bez habilitacji — przyjęcia na stanowisko docenta. Gdy w 1897 roku Uniwersytet w Kiel zwrócił się do niego jako pierwszy, Warburg zapisał w dzienniku: „Brak już sił, by sprostać jakimś obowiązkom. Ostatecznie zadecydowane: nie nadaje się na docenta”¹⁴. U Benjamina stosunki

¹² Ibid.

¹³ W. Benjamin, *Angelus Novus*. Frankfurt a.M. 1966, s. 177.

¹⁴ E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London 1970, s. 95. (Cyt. dalej jako Gombrich.)

ułożyły się zupełnie odwrotnie, jego habilitacja rozbiła się o ograniczoną pewnych przedstawicieli dyscypliny, a nie o słabość własnej motywacji. Jednak trudności wystąpiłyby przypuszczalnie także wtedy, gdyby Warburg przedłożył pracę habilitacyjną. Kiedy spróbował swych sił w tym kierunku — miał tę rzecz przestawić uniwersytetowi bońskiemu — musiał stwierdzić, że z trudem może sprostać zwyczajom publikacji akademickich. Gładkiemu rozwinięciu filologicznie ustalonych faktów stał na przeszkodzie jego pęd do interpretacji. Ten zaś kierowany był przez „idee ogólne”, które były obce cechowi akademickiemu i — co ważniejsze — niezgodne z aktualnym stanem wiedzy. Obca skłonność nieuchronnie wydobywała na światło obce fakty — nie było to pomyślną przesłanką za bezproblemowym przyjęciem w kręgi akademickie. W dzienniku Warburga czytamy o tym w 1907 roku słowa napisane, relatywizując, nieomal z rezygnacją: „A o tych tak wysoko przeze mnie cenionych ideach ogólnych kiedyś być może powie się lub pomyśli: te błędne, formalne idee miały przynajmniej ten plus, że podniecały [aufregen] do odgrzebania nieznanych dotąd, pojedynczych faktów. (Goethe mówił raczej podniecenie [Aufregung] niż pobudzenie [Anregung].) Pomoc świni w wygrzebywaniu truflí”¹⁵.

Cytat ten dotyka wielokrotnie rewidowanego stosunku Warburga i Benjamina do pozytywistycznych badań stanu rzeczy. Benjamin napomyka o tym problemie, gdy w eseju o Bachofenie mówi o tym, że uczeni jego typu nigdy nie są wolni od dyletantyzmu. Formy dyletantyzmu, o której tu mowa, nie można w żadnym razie traktować jako nienaukowego, powierzchownego oglądu; wspiera ona raczej jego przeciwieństwo, zatopienie się ze wzruszającą pieczołowitością w szczegółach przedmiotów. Wyrzut sumienia z powodu wewnętrznego i istotnego uzależnienia się od tak dalekosieżnej teorii popycha tego typu badacza do dokładności, sprawiającej często wrażenie skrajnej: już Bachofen chciał pokonać swego oponenta Momsena na najbardziej dla niego właściwym obszarze krytyki źródeł. Z takich usiłowań wynika wspólna u Benjamina i Warburga teoria szczegółu: powiedzenie Warburga należy już do skarbnicy sentencji, koncepcja Benjamina przedstawiona została w związku z jego dyskusją ze szkołą wiedeńską. Tylko to, co można było osiągnąć wytężoną pracą w najgłębszych sztolniach i najodleglejszych komorach przeszłości, miało dla Warburga i Benjamina tę jakość, że mogło służyć jako środek dowodowy „idei ogólnej”¹⁶.

Pragnienie, by standard pozytywistyczny jeszcze przewyższyć, ozna-

¹⁵ Gombrich, s. 140.

¹⁶ A. Warburg, *Gesammelte Schriften*. Leipzig—Berlin 1932 (reprint 1969), s. 58.

cza jednak często dopuszczenie się zdrady istotnego celu — interpretacji. W tym punkcie Warburgowi w dużym stopniu nie powiodło się. Już w dysertacji sytuacja przedstawia się krytycznie: w pracy doktorskiej wkroczył z pewnością na nową drogę i odkrył nowe źródła, ale tego, co w istocie chciał powiedzieć, co już wtedy i odtąd nieustannie go zajmowało — to mianowicie, by rozwinąć historię sztuki jako refleks wyobrażeń cielesno-mimicznych, tego już nie udało mu się wyrazić. W sławnych czterech tezach narzucił to *ex post* jako temat swojej dysertacji. Tezy doktorskie rzadko miały tak hermetyczny charakter. Cóż bowiem począć ze zdaniem takim jak to: „Utrwalone w pamięci wyobrażenie o ogólnych stanach dynamicznych, przyjmujące nowe wrażenie, staje się później, przy dziele sztuki, nieświadomie rzutowanym, idealizowanym konturem”¹⁷. Znaczenie tej tezy można sobie uprzytomnić przy lekturze monografii Gombricha, w której zajmuje się on szczegółowo dziennikiem, a nie opublikowanymi pismami Warburga. Tu też należy zresztą szukać przyczyny zawężenia jego programu przez szkołę: to, do czego Warburg rzeczywiście dążył, mogli za jego życia znać tylko nieliczni. Fakt, że nie było mu dane dokończyć dzieła życia, mógł powstrzymać wtajemniczonych przed podjęciem na nowo tego tematu i metody. W ten sposób program Warburga, „idee ogólne” jawią się niejednokrotnie jako wygórowane. Do tekstu faktograficznej prozy wkradają się zdania, które ze swym bardzo poważnym, ale zawsze elastycznym sformułowaniem pozwalają się domyślać przepływu idei, przepływu o tak poważnych działach, jak formuła patosu (*Pathosformel*), pole namysłu (*Denkraum*), rozpiętość funkcjonalna (*Funktionsweite*), ustalenie przyczyny (*Ursachensetzung*), *Sophrosyne* czy *Mnemosyne*. Zdania takie nie tają trudów, wobec których stały; podejmują je w formie stanowczej, wolnej zarówno od śmiałości, jak od wszytkowiedzy. Zdania te są jak narzędzia. Zapamiętuje się je, gdyż kiedyś będzie się nimi pracować. Można to powiedzieć także o sformułowaniach Benjamina — brakuje im tylko śladu ich pochodzenia, symptomu wysiłku, któremu rzadko pozwalają się one ukazać tak jak u Warburga. Czysto interpretacyjny tekst Benjamina przeplata się w sposób naturalny z fragmentami referującymi bardzo pogłądowo, umożliwiającymi odpoczynek. Rytm następstwa obu rodzajów tekstu jest bardzo różnorodny: mogą mieć one długość akapitu, ale mogą też zbiegać się w jednym zdaniu. Ważne jest to, że oba modi biorą się nawzajem pod uwagę.

Równomierne dopracowanie wszystkich pojedynczych faktów i „odłamków myśli” do mozaiki traktatu naukowego nie powiodło się War-

¹⁷ Własną interpretację postępowania filologicznego Benjamina pozwala poznać jego list do Adorna z 9 XII 1938 r., *Briefe*, t. 2, s. 793 nn.

burgowi w takim stopniu, jak tego domagał się Benjamin w „Przedmowie teoriopoznawczej” do „Tragedii”. Poszczególne okrucuchy — zbyt błyszczące lub zbyt stłumione — przeszkadzają prawidłowemu uchwyceniu ogólnego kształtu. Przyczyna: zbyt narzucały się jako mikrokosmosy i orientowały na całość. Trzeba tu przyznać Benjaminowi rację: „Wartość odłamków myśli jest tym bardziej rozstrzygająca, im mniej bezpośrednio mogą one mierzyć w zasadniczą koncepcję...”¹⁸ Trzeba jednak pamiętać, że każdy tekst Warburga wpisany był w większy układ, do którego pasował. Warburga od Benjamina odróżnia to, że pracował on — często skokami — nad różnymi, a nawet przeciwnymi koncepcjami. W tym warburgowskim kontekście „ciemne” miejsca nabierają sensu: dopiero widziane w całości formują wzorzec, który musimy uznać za autentyczny dla koncepcji Warburga.

Gdy w punkcie wyjścia Benjamina i Warburga postawiony został w obu przypadkach problem „mikrologicznego dopracowania” (Benjamin) i interpretacji, o ile różnie się z nim uporali, to przy końcu ich działalności badawczej wyłoniła się daleko idąca zbieżność sposobów postępowania. Z głównych dzieł obu pozostały tylko fragmenty: Warburg musiał pozostawić niedokończony swój ostatni wielki plan, atlas „Mnemosyne”, tak jak Benjamin swoją pracę o pasażach. Warburg chciał plon swoich dziesięcioletnich trudów wokół tematu *Nachleben* antyku ująć w formę atlasu obrazowego. Do chwili śmierci wypełnił czterdzieści tablic ponad tysiącem fotografii; wraz z tymi, do których nie zdążył się już zabrać, miały one uchwycić łańcuch tradycji zachodniego języka obrazowego: rekonstrukcję zasobu, który Warburg nazywał „społeczną pamięcią”. Można przyjąć za Gombrichem, że Warburg miał przynajmniej nadzieję, że będzie mógł opublikować ten atlas bez zwyczajowego komentarza. Sama organizacja materiału wizualnego miała być wystarczającym objaśnieniem, źródłem ożywczych skojarzeń. I raz jeszcze według Gombricha — zachowały się poza pojedynczymi urywkami tekstu głównie notatki, które odnoszą się do tytułu całości i nagłówków poszczególnych działów¹⁹. Od Adorna wiemy, jak Benjamin wyobrażał sobie — przynajmniej do pewnego momentu — budowę swojej pracy o pasażach: „Zamiarem Benjamina było zrezygnowanie z całej jawnej wykładni i uwydatnienie powiązań jedynie przez szokujący montaż materiału [...] Dla ukoronowania jego antysubiektywizmu jego główne dzieło miało się składać tylko z cytatów”²⁰. „Konstrukcja teoretyczna” jawi się także i tu jako uporządkowanie i wybór materiału historyczne-

¹⁸ BGS, t. I, 1, s. 208.

¹⁹ Gombrich, s. 283 nn.

²⁰ T. W. Adorno, *Prismen*. Frankfurt a.M. 1955, s. 298.

go: plan, przy którego rekonstrukcji trzeba się liczyć z wielkimi trudnościami. Ani późne prace Warburga, ani Benjamin nie zostały jak dotąd wydane z ich spuścizny. Ich wspólna idea nie komentowanego montażu materiału sięga przede wszystkim do odmiennych orientacji. Benjamin był niewątpliwie dłużny postępowaniu surrealizmu, po którym „spadek”, według jego własnej wzmianki, chciał odziedziczyć. Warburg ufał, że świadectwa obrazowe, które zachowały się jako nośniki, jako „engramy” społecznej pamięci, w odpowiedniej konstelacji wyzwolą znów swoje dawne, pobudzające funkcje. Wszelako różnice te muszą ustąpić wobec głębszej wspólnoty. Ostatni zamysł nie był dla obu autorów bezpieczny, zbyt uwiłkli się w ogólne rozstrzygnięcia, które mieli nadzieję przez osobisty wkład przewyciężyć lub też nie mieli już odwagi podjąć. Pracę o pasażach Benjamin nazywał *Le théâtre de tous mes combats et des toutes mes idées*²¹, „karkołomnym, zapierającym dech przedsięwzięciem”²² — „gdybym się jednak kiedyś do niej zabrał, to stara, poniekąd buntownicza, na poły nieautentyczna prowincja mojej myśli zostałaby rzeczywiście podbita, zasiedlona, urządzona”²³. „Uczytnić uprawnymi obszary, na których dotąd tylko obłęd porastał” — to był także motyw Warburga, kiedy poświęcił się — raz jeszcze — światu zachodnich obrazów i wschodnich mitów. Tytuł „Mnemosyne”, „przypomnienie”, skrywał na koniec podwójne oświadczenie — zwrócił na to uwagę Gombrich: późne dzieło podejmuje na nowo w skoncentrowanej formie badania całego życia, badania, które w równej mierze związane były z marzeniami i obsesjami zbiorowości, co samego Warburga. W ten sposób mogło dojść do tego, że Benjamin i Warburg prawie równocześnie, acz niezależnie od siebie, wyobrażali sobie swoje prace jako „dialektyczną feerię”²⁴ lub jako „opowieść o duchach dla dorosłych”²⁵. Forma niekomentowanej prezentacji materiału musiała się im chwilowo wydawać najbardziej udanym przechytrzeniem jego niebezpieczeństw: zakłęciem i rozwiązaniem mitu jednocześnie. Zapobiegała popadnięciu w skrajność, wyrzeczeniu się siebie lub przedmiotowi. Istnieją oznaki, u Benjamin silniej niż u Warburga, że ten sposób ratowania się nie miał pozostać bez nagrody: mały krok wystarczał, by w „tym co w dziele sztuki najbardziej wewnętrzne, w technicznej fakturze”²⁶ odkryć to, co przedmiotowi dawało oczywistość, odkrywcy — ulgę.

²¹ *Briefe*, t. 2, s. 506.

²² *Ibid.*, s. 491.

²³ *Briefe*, t. 1, s. 470.

²⁴ *Ibid.*, s. 455.

²⁵ Gombrich, s. 287.

²⁶ R. Tiedemann, *Nachwort*. W: W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lirker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a.M. 1969, s. 177.

Warburga i Benjaminą łączyło również to, że „lubili poruszać się w obszarach pogranicznych kilku nauk”. Trudno podać, jakich właściwie dyscyplin humanistycznych Benjamin nie dotknął. Podobnie jak on ustawicznie z determinacją mieszał się w cudze sprawy i popychał naprzód ich badania, tak Warburg konstituował swój „fach” jako interdyscyplinarny. Od czasów studenckich ścigał on idee „ogólnej nauki o kulturze”, w której wszystkie wytwory ludzkiej historii miały być równie ważne. Projekt ten zawdzięczał swemu bońskiemu nauczycielowi Karlowi Lamprechtowi. Był to pierwszy historyk w dziejach Niemiec, który śledził „ducha czasu” także w nie uwzględnianych dotąd przedmiotach historii prawa i gospodarki, pochodzących z obszarów etnografii i historii sztuki, w przekonaniu, że „cała nauka [...] stanowi w gruncie rzeczy jedność”²⁷ i że wszystkie fakty pewnej konstelacji historycznej dadzą się sprowadzić do jednych i tych samych „wycobrażeń”. Warburg odziedziczył po Lamprechcie nie tylko wielostronne zainteresowania; także pomysł, by wybrać psychologię jako naukę stanowiącą odniesienie dla historii kultury i historii sztuki, jest dziedzictwem wczesnego spotkania z tym uniwersalnym historykiem — jeszcze w 1929 roku nazywał siebie „psychohistorykiem”²⁸. To wczesne ustalenie nadaje dziełu Warburga, przy całej różnorodności, wewnętrzną jedność, której brakuje Benjaminowskiemu. U tego bowiem zmieniają się nie tylko tematy, dyscypliny; wraz z nimi i przez nie w ruch idą również nauki stanowiące punkt odniesienia. Benjamin, jako spadkobierca badań zorientowanych po większej części na *Vermögenspsychologie*, najkonsekwentniej przyczynił się do przywrócenia praw nastawieniu historycznemu.

Wielostronność obu ma jednak jeszcze jeden, odmienny aspekt, który od razu działa bardziej fascynująco niż czysty fakt ich interdyscyplinarności. Warburg i Benjamin również określają na nowo dziedziny poszczególnych nauk, kiedy uwzględniają przedmioty, które jako trywialne dotąd uznania nauk nie znalazły. Odnosi się to tak do przeszłości, jak do współczesności. Co się tyczy materiału historycznego, to mogli iść tropem wczesnej nauki o sztuce, choćby Burckhardta; natomiast uwzględnienie „niskiej sztuki” współczesnej oznaczało rzeczywiście przedsięwzięcie bezprzykładne. Warburg, przygotowany przez swoje badania popularnej grafiki renesansu, obserwował przetworzenie eksponowa-

²⁷ Lamprechta cyt. wg C. G. Iggers, *Deutsche Geschichtswissenschaft*. München 1971, s. 258. O związkach Warburg — Lamprecht zob. Gombrich, s. 30 nn. Gombrich musiał zaznaczyć, że w przypadku nauczyciela Warburga nie chodzi o jednego z wielu historyków, lecz o najbardziej spornego, najbardziej zwalczanego przedstawiciela nauki historycznej Niemiec wilhelmińskich; na temat sporu o Lamprechta por. Iggers, op. cit., s. 256 nn.

²⁸ Gombrich, s. 303.

nych formuł obrazowych w język środków masowego przekazu. Atlas „Mnemosyne” miał zawierać także fotografie zaczerpnięte z prasy, wyobrażenia ceremonii, spektakularnych zdarzeń, zawodów sportowych etc.²⁹ Miały one dostarczyć dowodu, że czynna jest jeszcze stara „tłocznia”, która sztancuje z ekspresyjnych zdarzeń formuły według historycznego wzorca. Zmiany nie uchodziły uwagi Warburga: zauważył przede wszystkim, że obsesji nie daje się już pokonać tylko i przede wszystkim w obrazie. Nowe media związane były z systemem zinstytucjonalizowanego opanowywania natury, który zwalniał je w dużej mierze z ich pierwotnej funkcji. „Planował teraz Warburg konfrontację wyobrażeń Zeppelina Eckenera i zjawiającej się na niebie ryby z prognostycznego [dla roku 1524] traktatu Reymanna. Ryba była wytworem strachu przed klęską powodzi, którą przewidywano, ponieważ kilka złośliwych planet weszło w znak ryb”³⁰. Obraz ryby, (wywierający wrażenie i precyzyjny zarazem, oznacza „zrealizowanie mitycznej myśli, projekcję i środek opanowywania”. „Odnosi się do rzeczy”. Obraz Zeppelina nie ma już w nim substancjalnie udziału; toteż nie może wywołać ani niepokoju ani ulgi. Zlewa się ze swym systemem, który usiłuje pochwycić to, co społeczne, środkami równie niewystarczającymi, jak te, których wcześniej można było użyć dla zapanowania nad naturą. Także zrealizowanie formuł patosu, które Warburg znalazł w grafice reklamowej — „Podróżująca dziewczyna na plakacie reklamowym jest podupadłą nimfą”³¹ — nie oddziaływa już, po rozpowszechnieniu sportu masowego, głównie wyzwoleniem stłumionych funkcji cielesnych (jak w renesansie), ale wnosi pozahistoryczny spadek do arsenału działających optycznie formuł.

W sformułowaniu swej pozycji w zakresie teorii mediów Warburg nie zaszedł zbyt daleko — niejedno pozostało tu na płaszczyźnie czytych, niespodziewanych porównań. Pozostaje odnotować, że w ogóle tę dziedzinę rozważał i że także tu nie znalazł bezpośrednich następców. Dopiero dziś — nieliczni — badacze sztuki gotowi są znów uwzględnić w swych rozważaniach masową produkcję mediów wzrokowych. Impulsy do tego wywodzą jednak nie od Warburga a od Benjamina. Jego usiłowań, aby spożytkować integrację mediów w kontekście badań historycznoartystycznych i historycznospołecznych, nie trzeba już specjalnie przedstawiać. Powiązanie przeważnie koncyptowanych treściowo analiz Warburga, które znalazły swą kontynuację w strukturalizmie, i podejścia Benjamina, które wychodzi od praktyczno-produkcyjnego aspektu mediów, nie zostało jeszcze dokonane.

²⁹ Ibid., s. 301, tabl. 55a, 61.

³⁰ Ibid., s. 302.

³¹ Ibid., s. 301.

3. SZTUKA I PRZYPOMNIENIE

W swojej powieści *Z ziemi na księżyc* Jules Verne każe księżycowemu podróżnikowi Michelowi Andanowi przed startem jego rakiety oświadczyć: „Brak mi tylko wysmukłych form, pełnego wdzięku wieniecchołka; należałoby nałożyć mu koronę, ozdobę ze szlachetnego metalu — na przykład baśniowe zwierzę, potwora, salamandrę, która z rozpostartymi skrzydłami i otwartą paszczą wychodzi z ognia...”

Zarówno metoda ikonograficzna jak metoda analizy formalnej wykazują się swoimi „szeregami”. Mają one poświadczyć filiacje motywów; im gęściej zostaną zbudowane, tym bardziej naukowo i wiarygodnie wyglądają. Idealem tego typu badań jest takie bezpośrednie spotkanie dwóch dzieł, jakie ma miejsce wtedy, gdy jakaś miniatura została skopiowana z innej, danej. Mniej pewny, ale wciąż wiarygodny będzie związek, który ustanawia pośrednik ludzki, choćby wędrowny artysta. Kiedy zaś kontakt nie był w ogóle możliwy, przyznaje się niechętnie, że trzeba założyć trzeci czynnik wspólny, np. literaturę. Tego rodzaju zamknięty szereg „bez luk”, jako świadectwo naukowego przeprowadzenia dowodu, oznacza zwycięstwo *mémoire volontaire* w procesie historycznego zapamiętywania — Benjamin powiedziałby: zwycięstwo pamiętki nad wspomnieniem.

Nasi autorzy nie wychodzili od szczegółów, od wielu małych reminiscencji; ukonstytuowali instancję, która dopiero je umożliwia, nadaje im kierunek i wewnętrzną konieczność. Zbiorowa mneme, jak ją nazywał Warburg, opiera się przy tym na przesłankach społecznych, a nie dziezicznych. Burckhardt bardziej z prostoduszności niż z rozmysłu wskazywał zgubną drogę. O Dawidzie Donatella pisał: „Jeśli w dziele tkwi trochę antyczności, to prawdopodobnie musiała ona przeniknąć drogą niewidzialnych sił lub przez dziedziczność. [...] W rzeczy samej nie należy nigdy całkiem zapominać, że [...] ludność środkowych Włoch wywodzi się od antycznego ludu”³². Filogenetyczne konstrukcje teoretyków rasy w rodzaju Gobineau i Chamberlaina próbowały dostarczyć tego typu rozważaniom naukowej legitymacji; za nimi poszło sporo historyków sztuki i kultury³³. Warburg i Benjamin trzymali się z dala od tych rasistowskich ideologii i podstawowego założenia pamięci dziedzicznej.

³² Burckhardta cyt. wg Gombrich, s. 240 nn.

³³ Na temat teorii ras ogólnie por. G. Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*. Darmstadt—Neuried 1974, t. 3, s. 112 nn; na temat jej zastosowania do historii sztuki por. zwi. L. Woltmann, *Die Germanen und die Renaissance in Italien*. Leipzig 1905. Krótki przegląd tej przemiany rozumienia renesansu daje L. Geiger w: J. Burckhardt, *Die Kultur Der Renaissance in Italien*. Leipzig 1919, t. 2, s. 329 nn.

Ich pojęcie przypomnienia oparte jest na doświadczeniu historycznym. U Benjamina dochodzi do wypracowania tego pojęcia przy ukrytym odwołaniu do Arystotelesa: „U nas ludzi doświadczenie rodzi się ze wspomnienia, bowiem kilkakrotne przypomnienia zespalają się w możliwość dysponowania jednym doświadczeniem”³⁴. Doświadczenie wchodzi w zakres umiejętności, *techné*; jest immanentną aktywnością życiową człowieka.

Dla Warburga przyczyną powtórzenia sztuki antycznej nie było przypadkowe spotkanie lub odkrycie i biorąca się stąd fascynacja. Jej przypomnienie jest w rozumieniu Heglowskim „*Insichgehen*”, wiedzą przedwiedzy, lepiej — by uwydatnić komponentę praktyczną — ponownym dokonaniem dokonanego. Renesans zasada się na dwojakim stanie doświadczenia: na praktycznych możliwościach mimetycznych sztuki antycznej i na jej według Warburga najważniejszej zawartości: człowieku o ekspresyjnej mimice. Podczas gdy zewnętrzne siły wytwórcze muszą być wciąż odzyskiwane, wewnętrzne chronione są przez społeczną mniemę w sposób niewymazywalny. W najgłębszym przekonaniu Warburga nie doszło do zatracenia osiągniętego w antyku stanu opanowania przez człowieka natury w cielesność, choćby nawet został on przytłumiony przez niesprzyjające trendy. Jak przeczucie i marzenie o swym wyswobodzeniu pozostaje on niejako zmagazynowany w cielesności.

Warburg znalazł swój temat już w czasie studiów. Od końca lat osiemdziesiątych interesowało go zagadnienie, dlaczego sztuka antyczna, określona sztuka antyczna, mogła stać się wzorcem dla XV wieku. Opracowywał ten problem na podstawie motywu poruszonych szat, które należały do najważniejszych cech stylowych wczesnego renesansu florenckiego i które nawiązywały do hellenistycznych dzieł sztuki. Od początku było dla niego jasne — podsunęło mu to spotkanie z Lamprechtem — że zjawiska takiego nie należy oceniać jako immanentnie artystyczne, lecz że trzeba je widzieć w ścisłym związku z sytuacją społeczną we Florencji. Emocjonalizacja „poruszonych akcesoriów” wskazywała na zmieniony stosunek wytwarzającego i odbierającego sztukę społeczeństwa do tematu ciała, języka ciała, mimiki. Plan dysertacji z 1889 roku przewidywał przesłедzenie tej sprawy aż do zmian w bazie. Projekt kulminuje w punkcie programu „Podział pracy i ludzki świat form”³⁵. Należy to do repertuaru Lamprechta i było jedynym i ostatnim wypadem Warburga na obszar analizy materialistycznej. Nastawienia takiego nie przepchnąłby też Warburg przez cenzurę planowanego promotora Justiego. Porzucił też tę możliwość i zwrócił się ku otwieranemu przez socjo-

³⁴ Met. A1, 981a.

³⁵ Gombrich, s. 48.

logię obszarowi tematycznemu instytucji. Próbował wykryć, kto był zleceniodawcą zorientowanej na antyk sztuki we Florencji XV wieku, jak miał się on do Kościoła, który miał dotąd monopol na sztukę, jaka była forma powiązania praktyki estetycznej z życiem codziennym, jaka była pozycja artysty.

Warburg chciał uzyskać możliwie pewne rozpoznanie przebiegu recepcji antyku: dotarł do interesujących danych szczegółowych i ustaleń, przeważnie jednak stawały mu na przeszkodzie irytujące fakty. Antyk w żadnym razie nie oznaczał dla Florencji jedynego źródła inspiracji, wpływ gotyku i Burgundii należało szacować równie wysoko. O świadomym zastąpieniu dotychczasowej rutyny artystycznej przez nową nie mogło być w ogóle mowy; anamneza antyku tylko względnie oznaczała krok ku racjonalizacji i zeświecczeniu praktyki artystycznej. Otwarty został tu „obszar zakazany”, gdzie miałyby tylko „harcować bezbożność uwolnionego temperamentu”³⁶. Kultowe pochodzenie sztuki antycznej i jej niezłomne piętno realności wymagały transpozycji tak samo, jak praktyki zapośredniczonej estetycznie pobożności XV wieku. Warburg zwracał uwagę na związek między niezliczonymi, często całopostaciowymi woskowymi ekswojami, które wypełniały florenckie kościoły jako dary wotywnie, a realistycznymi portretami Tornabuonich na freskach Ghirlandaja w chórze Santa Maria Novella. Dlatego nazywał freski „... obrazową ofiarą dziękczynną za trwające szczęście rodzinne i modlitwą *in effigie* o dalszy pomyślny urodzaj”³⁷. Sztuka oddala się od popularnego sposobu uprawiania, usiłując kontynuować swe funkcje w bardziej wysublimowanej formie. Dotyczy to również antycznego wzorca: nimfy i boginie, które jako rzeźby antyczne pozwalały szatom powiewać, a kończynom poruszać się ekstatycznie, powracają na razie „zakłęte” w malarstwie; Warburg określił *grisaille* i użycie antycznych zasobów obrazowych dla celów przenośni jako szczególnie skuteczne formy utrzymania „krajiny cieni wbitych już w pamięć zjaw w metaforycznym dystansie”³⁸. Procesy te pokazują, że ponowne podjęcie sztuki antycznej nastąpiło pod określonym, wymagającym bliższego sprecyzowania, społecznym naciskiem i nie chodzi tu o problemy wewnątrzestetyczne, czysto stylistyczne.

Wy tłumaczenia funkcji ekspresyjno-mimicznych formuł obrazowych próbował Warburg już około 1900 roku, kiedy prowadził ze swym przyjacielem Jollesem fikcyjną korespondencję o zdumiewającej nimfie na fresku narodzin św. Jana w Santa Maria Novella, wytłumaczenia, które wprawdzie jeszcze nie rozsądziło renesansowego rozumienia czasu, lecz

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., s. 120.

³⁸ Ibid., s. 247.

jednak je rozszerzyło: „Nieposkromiona żywotność, świadomość wyrządzającej się, przemożnej siły twórczej i niewypowiedziany, może na polu nieświadomy sprzeciw wobec kościelnego przymusu, wymaga mimicznego wyładowania nagromadzonej wewnątrz, powściąganej energii. Toteż poszukuje się bardzo gorliwie pretekstu w dozwolonej materii legend i dlatego w antycznej przeszłości odnajduje się teraz ochronną niepodważalność tego-co-już-było, aby pędowi do wolności udzielić jeśli już nie głosu, to przynajmniej wyrazu w obrazie”³⁹. Pojmowanie zjawiska takiego jak wspomniana nimfa lub hora z „Narodzin Wenus” Botticellego jako symbolicznego odciążenia mieszczańskiego decorum nie napotkało chyba na sprzeciw. Jednak widzenie antyku tylko w roli poręczyciela mogło nie zadowalać. Warburg zabrał się do tego raz jeszcze, na nowo, od podstaw 25 lat później — gdy wymyślał swój atlas „Mnemosyne”.

Wymienione zjawiska jako zasoby wspomnień społecznej mneme odwołują się do podstawowych doświadczeń „prymitywnej ludzkości”⁴⁰, które swój adekwatny „wyraz” (pojęcie kluczowe dla Warburga i Benjamina) znajdowały i znajdują tylko w medium reakcji cielesno-mimicznych. Warburg idzie tu drogą pośrednią: nie jest zainteresowany, jak nieco później Gehlen, konstrukcją ontogenetyczną, która ewentualnie dopuszcza przyswajanie świata na wcześniejszych stopniach („praczłowiek”, dziecko) przez reakcje mimiczno-dotykowe — „pratlócznią w świecie wyrazu tragicznego przejęcia” nazywał historyczną formę ludzkich zachowań, instytucje mimiczno-wyrazowego kultu antyku (orgie, rytuały)⁴¹. W projekcie wstępu do atlasu „Mnemosyne” czytamy: „W rejonie orgiastycznego masowego przejęcia trzeba szukać tłoczni, która formy wyrazu maksymalnego wewnętrznego przejęcia — na ile daje się ono wyrazić w języku gestu — wbija w pamięć z taką intensywnością, że ten engram cierpiętnego (sic) doświadczenia trwa jako zachowane w pamięci dziedziczne dobro i jak wzorzec określa kontur, który stwarza ręka artysty, skoro tylko najwyższe wartości języka gestu chcą wystąpić na światło dzienne w twórczym działaniu artysty”⁴².

Oczywiście w pamięć zapadają jako „spadek” tylko najwyższe historyczne dokonania (tu opanowanie natury w człowieku), a nie hiposta-

³⁹ Ibid., s. 123.

⁴⁰ Ibid., s. 113.

⁴¹ Oplacalnym zadaniem byłoby prześledzenie rozwoju od *Vermögenspsychologie*, przez naukę o kulturze aż do antropologii w rodzaju Gehlena. Warburg także stoi na tej linii, jako ten, który ją przygotował i zainicjował. Pojęcie odciążenia (*Entlastung*) zastosowane do zinstytucjonalizowania społecznych form komunikacji i epokowego przestrukturowania aktywności umysłowej, znajdujemy u Warburga już we wczesnym okresie.

⁴² Gombrich, s. 245.

zowane jakości pochodzenia biologicznego. Skrajne wartości ludzkiego doświadczenia tworzą rezerwuar stanowiący potencjalne zagrożenie dla wszystkich epok, które bazują na stłumieniu tych popędów. Ale także w epokach wyswobodzenia i przyjęcia na służbę potencjał ten, po jego historycznym wygnaniu, winien być wprowadzany nadal tylko pośrednio i z umiarem. Jako drugą siłę obok Mnemosyne stawia Warburg Sophrosyne, rozagę. O ile Mnemosyne ustosunkowuje się neutralnie do reminiscencji, które przenosi, to rozważa — we właściwym układzie — jest instancją kontrolującą ich spożytkowanie. Przetworzenie pierwotnych doświadczeń w medium sztuk plastycznych oznacza, według Warburga, akt zracjonalizowania i wysublimowania, który, rzecz prosta, zna różne stopnie przetworzenia. Czytamy nadto we wstępie do późnej pracy: „Świadome stworzenie dystansu między sobą i światem zewnętrznym można uznać za podstawowy akt ludzkiej cywilizacji; jeśli to oddalenie jest substratem kształtowania artystycznego, to spełniony jest wstępny warunek, by owa świadomość dystansu mogła stać się trwałą funkcją społeczną”⁴³.

Efektom działania Sophrosyne jest ukształtowanie plastyczne materiału mnemicznego; sposoby jej postępowania, czytelne z deformacji jakiej uległ wzorzec, są drugim — po ustaleniu wywodu treściowego — przedmiotem nauki o sztuce. Za program swej biblioteki, nad której drzwiami widniało słowo „Mnemosyne”, uznał: „zwrócić uwagę na funkcję europejskiej pamięci zbiorowej jako siły stylotwórczej, przyjmując kulturę pogańskiej starożytności jako stałą. Odchylenie od wzorca w jego odtworzeniu, oglądane w zwierciadle epoki, oddaje świadomie lub nieświadomie selektywne nastawienie okresu, przy czym wychodzi na światło dzienne stwarzająca te marzenia i ustanawiająca ideały wspólna dusza, która — w nieustannym krążeniu między konkretyzowaniem i abstrakcją — świadczy o tych zmaganiach, jakie człowiek musi toczyć o Sophrosyne”⁴⁴. Odpowiednio można również sztukę pojmować jako aranżację zbiorowego przypomnienia i jednocześnie utrzymywać: sztuka organizuje się przeciw niemu przy pomocy Sophrosyne. Dla Warburga, którego, jak słusznie podkreśla Gombrich, tematy prześladowały często jak obsesje, ważna była obserwacja, że przywrócenie do życia antycznego świata obrazów dokonuje się tylko w formie zdecydowanej, odważnej rozprawy⁴⁵.

⁴³ Ibid., s. 288.

⁴⁴ Ibid., s. 270 n.

⁴⁵ Benjamina i Warburga łączy zracjonalizowany ięk przed obrazami. Obaj przedzierali się przez historię sztuki drogą form sublimowania, potęgowania lub unieszkodliwiania i odpierania produkcji obrazowej — wspólny motyw zaznaczył się w wykorzystaniu metaforyki przestrzennej do teorii sztuki.

Według Warburga trzeba się uwolnić od mniemania, że recepcje umożliwiające są przez świadome i celowe przypomnienie; podobnie liczne i ważne znaleziska antyku nie czynią jeszcze renesansu. Historyzująca anamneza jest w stanie wzmocnić tendencje; wszelako zostaje zaadaptowana tylko na bazie nowych, starych doświadczeń. Dla Warburga stany zbiorowego wzruszenia należą do zdarzeń pozostawiających najsilniejsze wrażenie: dotyka przy tym pierwotnego pola estetycznej działalności i przeżycia, które przez długi czas nie było uwzględniane, po części z powodu przemyślanej ostrożności. Warburg miał niewątpliwie rację, gdy widział następstwa „masowego przejścia” w nieświadomym tworzeniu wartości zbiorowego doświadczenia. Alexander Mitscherlich pisał o tym: „Do przeżycia w masowym podnieceniu odnosi się to samo, co do silnego rausza; pozostają potem luki w pamięci, wypełniane z konieczności przez konfabulację”⁴⁶. Benjamin sekundował tej teorii już wcześniej i bardziej przekonująco. Rozliczając się z indywidualistycznym pojęciem przypomnienia Prousta pisał: „Gdzie zachodzi doświadczenie w ścisłym sensie, tam zapadają w pamięć pewne treści indywidualnej przeszłości w połączeniu z treściami przeszłości zbiorowej. Kultury z ich ceremoniałem, ich świętami, które u Prousta są niemal nie do pomyślenia, przeprowadzają wciąż na nowo stapianie się obydwóch materii pamięci”⁴⁷. Stąd zrozumiałe staje się, dlaczego Warburg tak bardzo w swym życiu interesował się obrzędowością renesansu. Krótkie stwierdzenie Burckhardta było dla niego przy tym już wcześniej wskazaniem kierunku: „Włoska obrzędowość w swej wyższej formie jest prawdziwym przejściem z życia w sztukę”⁴⁸. Tu można było ewentualnie zaobserwować faktyczne, a nie tylko symboliczne powtórzenie zbiorowego wzruszenia, które może oddziaływać wprost na sztukę. Między reminiscencjami pierwotnych sposobów reagowania, nagromadzonymi w społecznej mneme, ich przeniesieniem do sztuki antyku a świętem i sztuką renesansu musi zachodzić system wzajemnego wzmacniania i pośredniczenia, który winien skoncentrować na sobie uwagę badacza.

Ontologizacja instancji *mémoire collectif* nie dotyczy jej przedmiotu — co trzeba wyraźnie podkreślić, gdyż w przeciwnym razie nastawienie Warburga ześliznęłoby się w sferę nie nadającą się do dyskusji. Jego pamięć społeczna ukonstytuowana została przez wartości wyrazowe, a nie przez treści, które są na tyle niezależne od swego formalnego przejawu,

⁴⁶ A. Mitscherlich, *Massenpsychologie ohne Ressentiment*. Frankfurt a.M. 1972, s. 10.

⁴⁷ BGS, t. I, 2, s. 611.

⁴⁸ A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 1, s. 37.

że mogą być reprezentowane przez niewiele znaków pamięciowych. Od różnia to Warburga od Junga, u którego można zaobserwować podobną ontologizację instancji mnemicznej, którą jest tu *id*. U Junga przedstawia się to jednak tak, że *id* staje się zrozumiałe jako funkcja swej treści, tzw. archetypu: „Związek z matką choćby, nie jest według Junga związkiem z indywidualną matką, ale z ogólnym obrazem matki. Jest związkiem z Geą lub Kybele, z jakąś archaiczną istotą, która w równym stopniu ma leżeć u podstaw Astarte, Isis, Marii”⁴⁹.

Zbieżności między Jungiem i Warburgiem należy ocenić jako powierzchnowe: zapewne nimfa odpowiadałaby jungowskim archetypom „dobrej wróżki” lub „służącej”, ale tym, co interesuje Warburga, nie jest bynajmniej stałość symbolu — każda nimfa oznacza dla niego realizację problemu, którego specyfika formy odsyła ostatecznie do społeczno-historycznego stanu rzeczy. Natomiast nastawienie Warburga da się powiązać bardzo dobrze z dziełem socjologa francuskiego, ucznia Durkheima i Bergsona, Maurice Halbwachsa (zm. w 1945 r. w Buchenwaldzie)⁵⁰. Halbwachs w *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) domagał się pamięci dla socjologii — wbrew jej mechanistycznym interpretatorom, a także wbrew swemu nauczycielowi Bergsonowi. Występuje także — nie wymieniając go — przeciw indywidualizmowi Prousta. Pamięć zbiorową przedstawia Halbwachs jako funkcję społeczeństwa, obejmującą więcej niż sumę pamięci poszczególnych. Owo „więcej” nie wynika z ekskluzywnego nawarstwienia *faits sociaux* we wspomnieniu zbiorowości; jest ono opisany przez Halbwachsa rodzajem i sposobem, w jaki treści pamięci są organizowane, ponownie ożywiane i tłumione przez ramy społeczne, co przyjęcie takiej instancji pozwala ukazać jako konieczne i sensowne. Nie zwracając się bezpośrednio przeciwko Proustowi wyjaśnia Halbwachs także następstwo wspomnień, które dotąd — nie tylko u Prousta — uważano za zdarzenia prywatne, jako sterowane społecznie. Bierze przy tym pod uwagę czynnik czasu, który dopiero dziś znów znalazł wystarczające uznanie: mamy na myśli przede wszystkim teorię

⁴⁹ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1959, t. 1, s. 69. Zdumiewa, gdy się widzi, jak jednoznacznie prefaszystowska teoria, taka jak historia sztuki i literatury Junga, bywa niekiedy zalecana, jako ożywcze źródło, por. np. J. Białoostocki, *Die „Rahmenthemen“ und die archetypischen Bilder*. W: *Stil und Ikonographie*. Dresden 1966, s. 111 nn. lub N. Freye, *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart 1964. Gombrich stwierdza bez komentarza bliskość nauki Junga i Warburga.

⁵⁰ M. Halbwachs, *Das Gedächtnis*. Berlin—Neuwied 1966; tenże, *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart 1967. Na temat Halbwachsa i szkoły Durkheima por. wstępy do obu książek oraz przegląd w: F. Jonas, *Geschichte der Soziologie*. T. 3, Reinbek 1969, s. 29 nn, zwił. s. 64, 70.

Negta i Klugego o konstytuowaniu się świadomości⁵¹. Halbwachs miał na względzie także to, że do zbiorowej anamnezy dochodzi zawsze w oparciu o współczesne przesłanki, że pojawia się ona jako produkt rywalizujących interesów klasowych. Przeto zbadał bardzo wnikliwie różnorodne funkcje, jakie pełni społecznie zorganizowane wspomnienie, a także tworzenie tradycji, w religiach i w poszczególnych formach społeczeństw.

Stanowisko Halbwachsa umożliwia pierwszą krytykę Warburga. U Halbwachsa każda treść pamięci jest społecznie opracowana i ukształtowana; nie istnieją takie residua, których pochodzenie byłoby nieokreślone, a tym bardziej pochodzące z jakiejś, jakby jej nie nazywać, „zamierzchłej przeszłości”. Tym różni się Halbwachs od Warburga i od swojej własnej szkoły. Francuscy socjologowie pomówieni zostali — nie bez racji — o to, że w przypadkach wątpliwych podnosili prądzieje ludzi do rangi elementu stałego. „Zbiorowe formy świadomości i instytucje, na których Durkheim i jego szkoła koncentrowali całą energię, rzadko były określane historycznie, ale — przy całym empirycznym zróżnicowaniu — uporczywie jako prazjawisko. Stąd obsesja stosunków prymitywnych: miały być one prototypowe dla wszystkiego co społeczne”⁵². Zarzut ten dotyczy Warburga o tyle, o ile skłonny jest on uznać za godne przekazania tylko to, co nosi piętno „pierwotnego” doświadczenia. Antyk na pewno nie może być określony jako „zamierzchła przeszłość”, ale u Warburga uzyskuje on interpretację, która legitymuje go jako jak gdyby prehistorię społeczną, a nie antropologiczną. Można tu obalić Warburga przy pomocy Warburga, jako że wykazał on właśnie w latach około 1900, że istnieją różne „antyki”, że także renesans ma kilka historycznych punktów odniesienia i nowe dokonanie kulturowe może powstać dopiero w katalitycznym procesie różnych strumieni wspomnień. Dochodzi jeszcze druga sprawa. Pamięć zbiorowa pracuje w nieświadomości; ostatecznie pozostaje nie wyjaśnione, jakie treści zostały w niej zgromadzone i według jakich praw postępuje Sophrosyne, kiedy w określony sposób zmienia materiał mnemiczny zgodnie z wymaganiami czasu. Natomiast Halbwachs popełnia błąd typowy dla socjologii instytucji: wyjaśnia rzecz samą przez jej uwarunkowania ramowe. Wygląda na to, że ustalona nieco później teoria przypomnienia Benjaminina oferuje wyjście z ukazującego się tu dylematu.

⁵¹ O. Negt, A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Frankfurt a.M. 1972, s. 44 nn, 406 nn. Ważne uzupełnienie: *Bürgerliche und proletarische Öffentlichkeit. Eine Diskussion mit O. Negt*. *Ästhetik und Kommunikation*, 1973, nr 12, s. 13, 27.

⁵² T. W. Adorno, wstęp do E. Durkheim, *Soziologie und Philosophie*. Frankfurt a.M. 1967, s. 13.

Benjamin zauważył krytycznie, że zamiarem Bergsona nie było „dokonanie historycznej specyfikacji pamięci”. „Odrzuca on raczej wszelkie historyczne przypomnienie”⁵³. To właśnie nadrobić, sprawić, że po „Matière et mémoire” Bergsona nastąpi „Histoire et mémoire”, było zadeklarowanym celem pracy o pasażach. Inaczej niż Bergson i Halbwachs, działał on na konkretnym przedmiocie: czym dla Warburga był wiek XV, a zwłaszcza sytuacja we Florencji, to dla Benjamina oznaczał „Paryż, stolica XIX wieku”. Należało przez obserwację jedynej w swoim rodzaju krystalizacji doświadczenia społecznego, jaką Paryż wydał na świat, uchwycić jej przemianę. Skamielinami przewodnimi jego badań, porównywalnymi z formułami patosu Warburga, miały być tzw. „obrazy dialektyczne”⁵⁴.

Najważniejsze objaśnienie tej kategorii dał Benjamin w napisanym w 1935 roku projekcie: „Formie nowego środka produkcji, początkowo jeszcze opanowanej przez formę dawnego środka, odpowiadają w sferze świadomości zbiorowej te wyobrażenia, w których nowe miesza się ze starym. Obrazy te są jak marzenia [Wunschbilder], w których społeczność usiłuje zarówno zatrzeć, jak i opromienić niedojrzałość wytworu społecznego oraz braki społecznego charakteru produkcji. Nadto uwypatnia się w tych marzeniach wyraźna dążność do odcięcia się od tego, co przestarzałe, co właśnie przeminęło. Pod działaniem tego, co nowe, tendencja ta odsyła wyobraźnię do tego, co przeminęło dawno. We śnie, w którym każda epoka ma przed oczyma obraz epoki nadchodzącej, ta ostatnia pojawia się połączona z elementami prehistorii, to znaczy z elementami społeczeństwa bezklasowego. Doświadczenia tego społeczeństwa nagromadzone w nieświadomości społecznej poprzez zmieszanie z nowym rodzą utopię, pozostawiającą swój ślad w tysiącach ukształtowań życia, od trwałych budowli do przemijających mód”⁵⁵. Benjamin rozprawia się tu implicite z dwoma sławnymi passusami Marksa, które często były używane wprost w kontekście teorii estetycznej — z miejscem ze wstępu do *Krytyki ekonomii politycznej*, które traktuje o „nierównym stosunku rozwoju produkcji materialnej do np. artystycznej” i ze wstępem do 18 *Brumaire’a Ludwika Bonapartego*. Benjamin mógłby przeciwko Marksowi powiedzieć, że Wulkan mógł w XIX wieku wygrać z Roberts & Co., Jupiter z piorunochronem, a Hermes z *crédit mobilier*.

⁵³ BGS, t. I, 2, s. 608.

⁵⁴ Na temat obrazów dialektycznych por. *Briefe*, t. 2, s. 674 nn., Tiedemann, op. cit., s. 147 nn., H. Brenner, *Die lesbarkeit der Bilder*. Alternative 1968, nr 59/60, s. 48 - 61; P. Krumme, *Zur Konzeption der dialektischen Bilder*. Text und Kritik, 1971, nr 31/32, s. 72 - 80.

⁵⁵ W. Benjamin, *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*. Przeł. H. Orłowski. W tegoż *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 166.

Marks mógłby zapewne odkryć także Famę w alegorycznych dekoracjach budynków drukarni i wydawnictw⁵⁶. Błędem byłoby też przyjąć, idąc za Benjaminem, że tu na to, „czego jeszcze nie było”, „skrupulatnie” narzucono przebranie dawnych czcigodnych. Raczej jest tak, że stulecie nie nauczyło się jeszcze nowego języka, w którym mogłoby się poruszać bez sięgania pamięcią wstecz, a dziedziczony język zapomnieć⁵⁷. Akcent pada na nie-móc-inaczej, a nie na nie-chcieć-inaczej, choćby w zamierzonym celu ideologicznym. Konieczność obrazów dialektycznych, jak wszystkich odwołujących się do przeszłości fantazji, bierze się stąd, że rozwiązują one sprzeczność między rozwojem sił wytwórczych a „sposobem produkcji”, na wcześniejszym etapie oczywiście też nierównomierność rozwoju sił wytwórczych. Dopiero taka teoria zbiorowego przypomnienia podejmuje widzenie swego przedmiotu w uzależnieniu od podstawowych społecznych zdarzeń. U Warburga i Halbwachsa istniały instancje pośrednie, które materiał wspomnień po swej myśli przechowywały i stosowały; Benjamina interesował związek tej ideologicznej działalności z materialną.

Z powodu *Recherche* Prousta, najpotężniejszego przedsięwzięcia kończącego się XIX wieku, wzniesienia pomnika możliwościom indywidualnego wspomnienia, Benjamin orzekł, że kształt doświadczenia, który zakrzepł w obraz dialektyczny, musiał się nieuchronnie zmienić w wieku napiętnowanym przez informację, przez jej środki, np. gazetę, które czynią fakty nieprzenikliwymi wobec obszaru, „w którym mogłyby odnosić się do doświadczenia czytelnika”⁵⁸. Ostatecznie owo zubożenie zależy od tego, że informacja nie przenika do tradycji, że nie pozostawia śladu trwałego wspomnienia w pamięci odbiorcy. Siega to nie bardzo głęboko i brzmi jak krytyka kultury. Rzeczywiście, musiało to kosztować Benjamina wiele wysiłku, aby nie uderzyć tu w zaprojektowane już centrum jego teorii kształtowania się doświadczenia, a przy tym — pracy o pasażach. Jak przy obrazach dialektycznych, tak też i w tym aspekcie nie możemy odwołać się do definitywnych sformułowań. Można oddzielić dwa tory interpretacji. Raz Benjamin wyprowadza objaśnienie pokawalkowania i rozcieńczenia doświadczenia wprost z procesu pracy. W manufakturze „każda poszczególna gałąź produkcji znajduje w doświadczeniu odpowiadającą jej techniczną postać”⁵⁹. Maszyny zastępują doświadczenie, czytaj — umiejętności, przez tresurę. Praca niewykwalifikowanego robotnika „jest nieprzenikliwa wobec doświadczenia.

⁵⁶ Por. K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur*. T. 1. Frankfurt a.M. 1968, s. 124.

⁵⁷ Por. MEW, t. 8, s. 115.

⁵⁸ BGS, t. I, 2, s. 610.

⁵⁹ Ibid., s. 631.

Ćwiczenie utraciło w niej swoje prawa”⁶⁰. W wielu innych miejscach natomiast Benjamin koncentruje się na wynikach tego procesu pracy. Wychodząc od rozdziału Marksa o tym, że towar ma charakter fetysza, mógł określić, „co czyni towar z doświadczenia, które jest udziałem ludzi tego wieku”⁶¹. Dla Benjamina to, że w ciągu XIX wieku „przedmiotowe otoczenie człowieka coraz bezwzględniej przybierało wyraz towaru”, było tak samo przesądzone jak fakt, że tu „dewaluacja otoczenia człowieka przez gospodarkę towarową przeniknęła głęboko w jego doświadczenie historyczne”⁶². Benjamin brał to pod uwagę, czerpiąc przedmioty swoich badań przeważnie z obszaru obiegu towarowego. Skoro późna praca miała nosić tytuł „Paryskie pasaże”, to tym samym wskazuje się na zjawisko, które nowe stosunki sprowadza do wspólnego mianownika: postępowe w swej technice, wypełnione historycznymi skojarzeniami, służą pasażem przeciwieństwo tylko wyobcowanemu i wyobcowującemu wytworowi ludzkiej pracy. Tu towary po raz pierwszy — później na wystawach światowych — tworzą „mały świat”, anektują pospół „dom i gwiazdy”, historię i naturę⁶³.

Benjamin widział nie tylko bezpośrednie, ale i pośrednie następstwa przemiany otoczenia w towar. Wystawowy charakter świata towarów przesuwając historyczny stosunek ludzkiej aktywności zmysłowej coraz bardziej ku nastawieniu czysto obserwacyjnemu. To, co w sferze produkcji utorowało sobie drogę przez wprowadzenie maszyn (a potem ich elektronicznych mechanizmów kontrolujących), powtarza organizacja sfery obiegu. Technika „ujarzmia ludzkie sensorium złożonego typu treningiem”⁶⁴; światy towarów i przemysły rozrywkowe kontynuują trening tego nowego sposobu apercpcji „innymi środkami”. „Wystawy światowe były szkołą, w której odepchnięte od konsumpcji masy uczyły się wczuwania w wartość wymienną”. „Wszystko obejrzyć, niczego dotknąć”⁶⁵. Postępowanie to ucieleśnianie w przykładowy sposób flaneur, który swą bezczynność poświęcił oglądaniu.

Pośrednio, ale przez to wcale nie mniej radykalnie, towar modeluje zmysł historyczny ludzi. Buduje on na „antynomii między tym, co nowe, a tym, co zawsze jednakie” — „antynomii, która wydaje blask, któ-

⁶⁰ Ibid., s. 632.

⁶¹ BGS, t. I, 3, s. 1151.

⁶² Benjamina cyt. wg: Tiedemann, op. cit., s. 187.

⁶³ Przypuszczenia Benjamina na temat historyczno-kosmicznych implikacji pasaży zostały w pełni potwierdzone przez późniejsze badania, zob. G. Bandmann, *Die Galleria Vittorio Emanuele in Mailand*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1966, nr 29, s. 88 nn.

⁶⁴ BGS, t. I, 2, s. 630.

⁶⁵ BGS, t. I, 3, s. 1173.

rym fetyszowy charakter towaru przyćmiewa właściwe kategorie historii”⁶⁶. Produkcja towarowa ma własne dzieje, które powodują zapomnienie zarówno siebie samych, jak i sposobów pojawiania się nieurzeczwionionej historii: „Moda jest nieustannym powrotem nowości”⁶⁷. Z potocznym doświadczeniem zawsze „nowoczesnej” codzienności koresponduje myślenie historyczne, które dzianie się może pojmować już tylko cyklicznie. Benjamin znalazł ideę „wiecznego powrotu” u tak różnych myślicieli jak Nietzsche i Blanqui. Odnosi się ona w równie zgubnej mierze do przyszłości i przeszłości: „Myśl o wiecznym powrocie czyni sam proces historyczny artykułem użytku masowego” i „Dla myśli o wiecznym powrocie pewne znaczenie posiada fakt, że burżuazja nie śmiała już zaglądać w oczy mającemu nadejść rozwojowi urzeczywistnionego przez nią sposobu produkcji”⁶⁸.

Jest to bardzo kompleksowa teoria doświadczenia, procesu dziejowego i kształtowania się tradycji — teoria, która wielorako wymaga nadania spójności. Opisana przez Benjamina „niemoc” moderny pozytywnego przyswojenia historii ważna jest, jak się zdaje, przede wszystkim dla badanego okresu⁶⁹. Uogólnienie także na epokę renesansu jest wręcz zabronione wobec daleko idącej tendencji materialistycznej: odmienność działalności życiowej i zmienione oddziaływanie produktu społecznego na jednostki sprawia, że upodobnienie koncepcji Warburga i Benjamina na pierwszy rzut oka upada. Jednak teoretyczne określenie tematu: sztuka i przypomnienie, daje się uzgodnić u obu autorów i pchnąć naprzód dziwnym zbiegiem okoliczności wtedy właśnie, kiedy zajmujemy się jego najbardziej czułym miejscem: „zbiorową nieświadomością”⁷⁰.

Benjamin zamierzył swoją koncepcję obrazów dialektycznych antagonistycznie w stosunku do idei obrazów archetypicznych Junga, którą określił jako „istnie diabelską sprawkę” i do której chciał się „z białą magią dobrać”⁷¹. Trzeba tu było zacząć od dowodu, że nie wszystkie

⁶⁶ Ibid., s. 1083.

⁶⁷ W. Benjamin, *Illuminationen*, op. cit., s. 259.

⁶⁸ W. Benjamin, *Park Centralny*. Przeł. H. Orłowski. W tegoż *Twórca jako wytwórca*, op. cit., s. 238, 248.

⁶⁹ To, co Benjamin wykazywał za pomocą „wynalazków” moderny, Macherey opracował dla utopii XIX wieku za pomocą powieści Juliusza Verne’a, zob. P. Macherey, *Zur Theorie der literarischen Produktion*. Darmstadt—Neuwied 1974, s. 73 nn, zwł. s. 107 nn, 161 nn; jeden z niewielu tekstów, który jest istotny jako dalszy ciąg późnego projektu Benjamina.

⁷⁰ W. Benjamin, *Illuminationen*, op. cit., s. 196. Nieświadomość zresztą można uznać — w tym kontekście nie można się raczej czego innego spodziewać — za kategorię, którą chciała całkowicie zaanektować *Vermögenspsychologie* schyłku XIX wieku. Wystarczy przypomnieć sobie E. von Hartmanna, *Philosophie des Unbewußten* (1896).

⁷¹ BGS, t. I, 3, s. 1088; por. też s. 1069 nn.

zjawiska produkcji kulturalnej, wypływające ze zbiorowych, nieświadomych skłonności, mają jednakże miejsce w „piwnicy świadomości” (Bloch), a więc — że nie muszą też konieczniej wykazywać dążeń wsteczno-archaicznych. W szczegółowej analizie należałoby wykazać, jak w pewnych fragmentach Benjamin konsekwentnie zakazywał sobie przypominania mitycznej prefiguracji, podczas gdy każda aluzja, a przede wszystkim antyczny zarys zjawiska jest pewnie wytropiony. Choćby nawet robiło to wrażenie działania bez przygotowania i na siłę — wyraźny staje się zamiar przedstawienia nowoczesności jako nowego antyku⁷². Zachodzi przy tym rzeczywiście niebezpieczeństwo utraty z oczu tego co najważniejsze, wyjaśnienia równoczesności dawnego i nowego antyku, świadomego i nieświadomego przypomnienia. Dla Benjamina nie istnieje — rzecz skrajnie formułując — przedłużenie w wiek XIX czasów go poprzedzających; „to, co było, ma stać się dialektycznym zwrotem, pomysłem przebudzonej świadomości”⁷³, zachodzi jako „sen” świadomości historycznej. „Sen” czy „moment przebudzenia” — koncepcja Benjamina okazuje się tu jeszcze chwiejna; posuwa się naprzód z trudem, po omacku, miosąc mocno doskwierający ciężar, którego jednak — według przekonania Benjamina — nie należy się pozbywać. Zachowując — tak jak Warburg — moment nieświadomości, utrudnia sobie zadanie rozwinięcia materialistycznej teorii recepcji, która miałaby wykraczać daleko poza to, co dotąd przyjęto (świadomy regres, dziedzictwo, tradycja etc.) Zapewne działa tu nadal obstawanie Prousta przy wybitnej wartości *mémoire involontaire*, jednak teorię tę, rozumianą w sensie apologetycznym, trzeba było właściwie całkowicie obalić i zastąpić.

Proust chciał nadać swemu indywidualizmowi osobliwie obiektywistyczną nadbudowę. W sławnym liście do Antoine Bibesco pisał:

„Ponieważ te wspomnienia zjawiają się bez naszej woli, ponieważ tworzą się same, zachowują ślad autentyczności [griffe d'authenticité]. [...] A wreszcie tak jak pozwalają nam one zakosztować jednego i tego samego uczucia w zupełnie różnych warunkach, tak wyzwalają się z wszelkiego przyporządkowania i przekazują nam ponadczasowy byt”⁷⁴. Niewiele więcej da się z tego zachować — w pierwszym rzędzie warto odpowiedzieć na pytanie, dlaczego fakt w ogóle wchodzi do zasobu

⁷² Tu trzeba przypomnieć ważną przestrożę Adorna, aby szukać „pradziejów XIX wieku” zamiast „pradziejów w XIX wieku”, zob. BGS, t. I, 3, s. 1095. Zarzutów Jaußa przeciwko Benjaminowi nie należy brać pod uwagę. Rzut oka na ówczesne teorie dziejów — weźmy tylko Delacroix — pokazuje, że obraz antyku jako siły quasi magnetycznej porządkuje rozsiane elementy, zob. H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970, s. 57 nn.

⁷³ Cyt. wg: Krumme, op. cit., s. 77.

⁷⁴ P. Vernière, *Proust et les deux mémoires*. Revue d'histoire littéraire de la France, 1971, s. 946. [Według niemieckiego przekładu autora].

wspomnień i jak się z niego na powrót wydobywa, w jaki sposób przetworzony pozwala zasymilować doświadczenia współczesności. Co się tyczy ostatniego, to dla Benjamin i Warburga było rzeczą przesadzoną, że to, co przypomniane, nie powraca do świadomości czy — w urzeczowionej formie — na światło dzienne w stanie nienaruszonym. Postanowili oni wykryć „odchylenie od wzorca w jego odtworzeniu” (zob. wyżej). Dopiero dziś postuluje się znów to, co dla nich było oczywiste — aby uprawiać dziejopisarstwo nie tylko jako „rekonstrukcję sensu, lecz także i przede wszystkim jako rekonstrukcję sensu wypaczenia sensu”⁷⁵. Dla wyjaśnienia pierwszego problemu wziął Benjamin do pomocy Freuda i raz jeszcze zbliżył się przy tym, bezwiednie, do stanowiska Warburga. Obie tezy krótko podsumował: „Składnikiem *mémoire involontaire* może stać się tylko to, co nie zostało «przeżyte» wyraźnie i świadomie, co podmiotu nie spotyka jako «przeżycie»”⁷⁶. Na poparcie tego można by przytoczyć powiedzenie Warburga, że doświadczane zbiorowo i nieświadomie skrajności ludzkiej zdolności reagowania (patos) są w pierwszym rzędzie chronionym dobrem przypomnienia.

Według teorii obrazu dialektycznego Benjamin skrajność, prądziejowe społeczeństwo bezklasowe, pozostaje w równym stopniu niezapomniane jako zbiorowe przecucie i zachowane jako współokreślające produkcję kulturalną.

Czy można to uogólnić na konstrukcję nośną kształtowania tradycji? Adorno, któremu jako pierwszemu koncepcja pracy o pasażach przedłożona została do oceny, okazał się sceptyczny. Podejrzana była dla niego zarówno nieświadomość, jak kategoria «świadomości zbiorowej», co do której obawiał się, „że nie daje się odróżnić od Jungowskiej”⁷⁷. Utrzymywał natomiast, że „świadomość zbiorową” „wynaleziono chyba tylko po to, aby odejść od prawdziwej obiektywności i jej korelatu, mianowicie wyobcowanej subiektywności”⁷⁸. „Mieszczaną jednostkę” trzeba by ukazać „jako pozór nie wobec hipostazowanej zbiorowej świadomości, lecz wobec samego rzeczywistego procesu społecznego”. Czy Benjamin w pełni uwzględnił tę krytykę czy też już bardzo wcześnie, w okresie drugiego projektu, do którego odnosi się tu Adorno, zdążył w tym kierunku, choć nie mógł w krótkim exposé tego rozwinąć — następujące później nakierowanie wszystkich momentów na pojęcie doświadczenia unieważnia krytykę Adorna.

⁷⁵ J. Oelkers, H. J. Riemer, *Überlegungen zur Begründung einer kritischen Geschichtswissenschaft. W: Ansichten einer künftigen Geschichtswissenschaft*. München 1974, s. 108.

⁷⁶ BGS, t. I, 2, s. 613.

⁷⁷ *Briefe*, t. 2, s. 674.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 674 nn.

Świadomość zbiorowa przedstawia się zgodnie z naszkicowanymi powyżej warunkami kształtowania się doświadczenia jako suma jego deformacji, jako stan pragnienia i strachu, który w jednostkach wytwarza presja procesu dziejowego. Można tu przytoczyć pomocny *passus* z *Enteignetes Bewußtsein* Kiliana: „Z punktu widzenia dialektycznej psychologii społecznej «zbiorowa nieświadomość historyczna» ujmowana jest jako wynik zbiorowych mechanizmów społeczno-psychologicznych; ich działanie sprowadza się do społecznie określonej zbiorowej niezdolności do postępowego przetwarzania społeczno-kulturowych sprzeczności i konfliktów. Jak w małej skali dziecko w swym konflikcie z matką, tak w wielkiej skali społeczeństw większość ludzi jakiejś historycznej zbiorowości wytwarza swą psychospołeczną równowagę przez to, że tłumi obserwację niepokojących sprzeczności, a nadto ewentualnie nawet zdolność do spostrzegania takich sprzeczności”⁷⁹. Teoria przypomnienia ma zwracać uwagę na takie ustępstwa. Czy się pisze o ochronie przed bodźcem (Freud, Benjamin, Valery), zapomnieniu (Adorno)⁸⁰, czy o stłumieniu — działanie przypomnienia jest bezpośrednio uzależnione od stanu świadomości społecznej. W nim odbija się też gra świadomej i nieświadomej anamnezy. Gdy cytat historyczny służy obronie nowych wrażeń lub gdy zaprzecza się całemu procesowi dziejowemu — także jakaś forma przypomnienia (zob. wyżej) — to nie orzeka to jeszcze niczego o przetworzeniu nieświadomego kształtowania się przypomnienia, które wchodzi w najrozmaitszego rodzaju konfiguracje z życiem. Poza tym ustawiczość tej sytuacji (ochrona przed bodźcem przez świadome przypomnienie) stanowi poręczenie, że archiwa *mémoire involontaire* będą nadal wypełnione. Takie nastawienie, które wykryje każdorazową konstelację nieświadomej i świadomej recepcji na tle zbiorowej świadomości, rozumianej jako suma społecznych stłumień, ma szansę działać ponad granicami epok.

Przyczynek o Benjaminie i Szkole Wiedeńskiej można było zamknąć mniej lub bardziej poręcznymi wnioskami i postulatami. Te stronicie mogą mieć tylko charakter wezwania. Fragmenty obu autorów i późniejsze sporadyczne dokonania innych nie zgadzają się ze sobą. Jednakże sama sprawa, teoria recepcji, okazuje się dla naszego fachu pożyteczna. I nagląca. Na zakończenie, w ostatnim zdaniu nie od rzeczy będzie powiedzieć o stłumieniu i utracie pamięci w nauce o sztuce. Memoratywny

⁷⁹ H. Kilian, *Das enteignete Bewußtsein*. Neuwied—Berlin 1974, s. 174. Jako wczesną ilustrację tej teorii można przytoczyć wspaniałe „Wizje oksfordzkie” Thomasa de Quincey, które o zdolności przypominania traktują w oparciu o model palimpsestu, zob. C. Baudelaire, *Die künstlichen Paradiese*, b.m.w. 1964, s. 108 nn.

⁸⁰ Por. BGS, t. I, 3, s. 1131.

charakter obu artykułów zmierzał zasadniczo w tym kierunku; warto było potrudzić się nieco nad tym, co dla Hegla współokreśla kontekst filozofii i anamnezy: „Wrażliwość na każdą formę zdewaluowania się osiągniętej już pozycji”⁸¹.

Przetłóżył Wojciech Suchocki

⁸¹ O. Marquard, *Hegel und das Sollen*, Philosophisches Jahrbuch, 72, 1964, s. 110.