

SŁAWOMIR MAGALA
ROTTERDAM, UNIWERSYTET ERAZMA

OMNIA AURA MECUM PORTO.
POMYŁKA BENJAMINA
A STRATEGIE ARTYSTYCZNEJ ODNOWY DOŚWIADCZENIA

ZŁUDZENIA SCHYŁKOWOŚCI

Walter Benjamin pisał o sztuce w ogóle, a sztuce fotografii w szczególności, w okresie, w którym ramy i pręty żelaznej klatki społecznego podziału pracy jeszcze nie zamknęły go w celi wyspecjalizowanego zawodu, nie ubezpieczyły żargonem specjalizacji zawodowej. Nie był sam – krytycy kultury i społeczeństwa tego okresu oficjalnie zajmowali się publicystyką polityczną jak Karl Krauss, recenzjami filmowymi jak Zygfryd Kracauer, muzyką awangardową jak Teodor Adorno, ale nawet na tle skądinąd ekscentrycznych twórców w wyłaniających się dopiero specjalizacjach zawodowych odznaczał się skrajnością. Był i mistykiem, i marksistą zarazem; i materialistą, i tropicielem „duszy” w utworach i „ducha” w dziejach, i zamożnym amatorem, i marginesem i tak już marginesowej (bo postrzeganej na tle niemieckiego życia umysłowego tego okresu jako lewicowa, żydowska i emigracyjna) szkoły frankfurckiej. Niektóre spośród jego aforyzmów – jak na przykład ten z *Ulicy jednokierunkowej*: „Publiczność musi stale się dowiadywać, że nie ma racji, a zarazem przecież czuć się reprezentowana przez krytyka”¹ – brzmią dzisiaj jak literatura pisana ku pokrzepieniu serc nowej, kształtującej się warstwy zawodowej kulturoznawców: krytyków, teoretyków, pośredników, tłumaczy, interpretatorów i pracowników środków masowego przekazu. Stąd między innymi jego popularność właśnie wśród przedstawicieli zawodów związanych z tworzeniem, przekazywaniem, upowszechnianiem i objaśnianiem tzw. treści kulturalnych, a przede wszystkim historyków sztuki, filozofów kultury, estetyków i kulturoznawców.

Jak dotąd popularność Waltera Benjamina wśród kulturoznawców i krytyków sztuki nie maleje, choć wyraźnie widać, że mylił się zarówno stosując mechaniczne interpretacje marksistowskiej teorii kultury², jak i przepowiadając rychły koniec parlamentaryzmu na skutek medialnego powodzenia dyktatorów oraz nieuchronny zgon sztuk wizualnych skutkiem rozpanoszenia się kultu gwiazd filmowych. Parlamentaryzm nie znikł, dyktatorzy nie zajęli całej sceny politycznej. Kult gwiazd filmowych nie odsunął reżyserów ani scenarzystów w mrok społecznej niepamięci, światowe przeboje ekranu nie zabiły teatru czy filmu niekomercyjnego.

¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. A. Kopański, Warszawa 1997, s. 31.

² Początek XX w. obfituje w takie poronione „zwischenruffy”. Lenin wołał, że komunizm to władza rad plus elektryfikacja, u Marksa i Engelsa wyczytywano, że trójpolówka daje feudalizm, a młyn parowy daje kapitalizm, w Benjaminie widziano komisarza kultury, który zwiastował, że bulwary Haussmanna plus ostentacyjna konsumpcja dają flaneuryzm – przykłady takich nietrafnych quasi-aforyzmów można by mnożyć. Lenin kłamał – komunizm to terror tajnej policji politycznej i przymusowa industrializacja agrarnej społeczności przez niekontrolowane państwo, a władza rad od początku była fikcją na użytek zewnętrzny. Młyn parowy daje kapitalizm tylko dzięki akumulacji kapitału i wiedzy w miastach oraz religijnej ideologii zwaśnionej z instytucjonalną religią, bo w innych cywilizacjach cuda technologii nic nie dały i pozostały osobliwością na dworach władców. Paryż nie musiał się stać stolicą ostentacyjnej konsumpcji, a Baudelaire nie musiał zostać „flâneurem” itd.

Benjamin nie docenił dwóch mechanizmów kulturalnej samoregulacji współczesnych zbiorowości: mechanizmu reaktywacji swobód demokratycznych w społeczeństwach otwartych³ oraz mechanizmu przyspieszenia i uogólniania przemian w procesie komunikacji społecznej o zabarwieniu estetycznym (popularność gwiazd filmowych nie zahamowała eksperymentu estetycznego w reklamie i wideoklipach, w multimediami i praktyce artystycznej, w stylu życia i eksperymentach z tożsamością jako nośnikach zmiany i nauczycielach pokoleń). Z perspektywy czasu nietrudno zrozumieć, dlaczego Benjamin tych mechanizmów nie doceniał – najciemniej jest, jak wiadomo, pod latarnią, a on sam i szkoła frankfurcka oraz żydowscy emigranci z Austrii i Niemiec do Anglii i USA stanowili część tego mechanizmu autoregeneracji zachodniej kultury (że wspomnimy Poppera, Freuda, Hayeka, Wittgensteina, Marcuse'a, Fromma, Reicha, Druckera, Herbarta, Marcuse'a). Niewiara w polityczną sprężystość i żywotność demokracji zabarwiła jego niewiarę w estetyczną samodzielność oraz dojrzałość jednostki jako konsumenta, ale i współinterpretatora, współtwórcy, współobywatela i współnika sztuk wizualnych. Mówiąc krótko: Walter Benjamin uznał, że rosnącej masie jednostkowych przeżywanych zmysłowo „doznań”, dostarczanych mieszkańcom współczesnych metropolii przez środki masowego przekazu i układanych w świadomości poszczególnych osób w „przeżycia”, nie towarzyszy wzrost umiejętności składania tych przeżyć w bardziej uporządkowane i przetworzone intelektualnie i emocjonalnie „doświadczenia” (które już się nadają do intersubiektywnej negocjacji, do przechowywania w schowkach tradycji i społecznej pamięci itd.). To tak, jak gdyby dostarczano nam coraz to nowych pakunków książek, ale my nie potrafilibyśmy ich ustawiać na półkach, katalogować, odnajdywać i czytać, a w związku z tym zamiast pęczniejącej biblioteki mielibyśmy rozpelzający się na coraz większym obszarze skład makulatury. Mylił się zatem Benjamin, sądząc, że ludzkość utonie na wysypisku śmieci, a nad jej grobem będzie się rozlegało wycie dyktatorów i pienia gwiazd ekranu i estrady. Masy nie są aż tak beznadziejne, jak sądzą przedstawiciele elit intelektualnych. Intelektualiści nie są aż tak bezradni, jak się wydaje im samym albo niektórym politykom. Po co zatem nadal czytać Benjamina?

Jedynym usprawiedliwieniem naszego nieustającego zainteresowania Benjaminem, naszej nieustającej adoracji *Arkad i Pasaży* jest okoliczność, że wrodzy mu Adorno i Max Horkheimer byli jeszcze bardziej głusi na głos ludu i na kanonizację form peryferyjnych jako mechanizm regeneracji sztuki (wybrzydzała na jazz, film i prasę wysokonakładową, rubryki porad astrologicznych oraz pornografię). W wypadku Adorna okazali się także nieczuli na „młodość wiecznie naga” (Adorno zszedł bez słowa z katedry, gdy zbuntowana niemiecka studentka obnażyła przy nim piersi) i na zew ruchu społecznego i protestu politycznego. Przytaczam ten mało znany epizod z dziejów studenckiej rebelii z końca lat 60., gdyż jest niezwykle wymowny. Ukazuje względny brak zrozumienia pomiędzy pokoleniem Adorna, walczącym o awans społeczny i kulturalny mas proletariatu przemysłowego, a pokoleniem anonimowej studentki (ale i nie-anonimowych młodych przyjaciół asystenta Adorna, Jürgena Habermasa, oraz jego uczniów – takich jak Joshka Fischer, Daniel Cohn-Bendit, Axel Honneth czy Helmut Dubiel), walczącym o demokratyzację szkolnictwa wyższego pękającego w autorytarnych i biurokratycznych szwach. Gdyby Walter Benjamin mógł być świadkiem tej sceny, zapewne skomentowałby ją ironicznie jako przypis do jego nieudanej habilitacji o „korzeniach niemieckiej tragedii”. Tragedia *à la* 1968: ojciec założyciel szkoły frankfurckiej i zwolennik wyzwolenia mas z estetycznej niewoli z niesmakiem odwraca się od spontanicznej rewolucji, nowego ruchu społecznego, wyobraźni sięgającej po władzę, isticie gombrowiczowskiej „młodości wiecznie nagiej”. Ten sam Adorno, który jeszcze w lutym 1940 r., w entuzjastycznym liście do Benjamina, sprowokowanym esejem tego ostatniego na temat Marcela Prousta, opublikowanym na łamach słynnego dziś „Zeitschrift für Sozialforschung”, pisze właśnie na temat kategorii pamięci i doświadczenia, że być może „prawdziwym celem jest porównanie całego przeciwstawienia przeżyć zmysłowych (*Erlebnis*) i doświadczenia jako takiego (*Erfahrung*) do dialektycznej teorii zapominania? Inaczej mówiąc, do teorii reifikacji? Wszelka reifikacja jest zapominaniem; przedmioty stają się urzeczowione w chwili, gdy je zatrzymujemy, ale coś w nich ulega zapomnieniu. Rodzi się pytanie o to, w jakiej mierze to zapominanie potrafi kształtować doświadczenie, co nazwałbym epickim zapomnieniem, a na ile jest to zapominanie odruchowe”⁴.

³ Idę tu tropem interpretacji Stephena Nicholasa, który cytuje Terry'ego Eagletona i Johna McCole'a. Ten ostatni stwierdził, że dla Benjamina „tradycja”, w której aura mogła trwać, była nie tyle kanonem tekstów, obrazów albo wartości, ile spójnością, komunikowalnością, przekazywalnością doświadczenia (S. Nichols, *The End of Aura?*, [w:] H.U. Gumbrecht, M. Marrinan (ed.), *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age*, Stanford 2003, s. 258.

⁴ M. J. Jay, *Song of Experience: modern American and European variations on a universal theme*, Berkeley 2005, s. 340. Jay

Problemem zapominania i zapamiętywania, gonitwy i wymiany form w myśli i w sztuce zajmowali się wszyscy wybitniejsi estetycy minionego stulecia, idąc zresztą śladami Geорга Simmla, który głowił się nad możliwością pogodzenia coraz szybszej zmienności form w kulturze z coraz bardziej ograniczonymi możliwościami dostosowania tempa, w jakim człowiek jest w stanie katalogować i rozumieć, zbierać i wykorzystywać jednostkowe doznania, przeżycia i doświadczenia – zastanawiając się nad szansami dostosowania tego tempa do nieustannie rosnącego przyspieszenia, galopu, zużywania się, ucieczki form. Benjamin, jak wiadomo, chadzał na simmlowskie seminaria (zresztą wywodził się z zamożnej berlińskiej rodziny, a jego ojciec handlował dziełami sztuki, więc jego obecność na seminariach Simmla była poniekąd oczywista – a choć później pozwalał sobie na uszczypliwości pod adresem autora *Filozofii pieniądza*, wiele odeń zapożyczył i wiele mu zawdzięczał). Dużo później od Benjaminą zajął się tym problemem na przykład Rancière. Zauważył on, powołując się na Marksa, że zdominowana przez neopozytywistów instytucjonalna nauka zmieniła studia nad aurą. Wprowadziła cząstkowe badania jednostkowych strategii układania doznań we wrażenia. Wyłuskała owianą aurą „fantasmagorię” ze zbiorowego uniesienia i wspólnych – intersubiektywnych tradycji i konwencji. Szukała źródeł aury w jednostkowej ekspresji i subiektywnej wiedzy suwerenego podmiotu. Podmiot traktowała jako konsumenta wrażeń, czasem podrzędnego współautora, jak w Ikei albo „Zrób-to-sam”. W podmiocie widziała nabywcę przeżyć – tylko czasem ich współreżysera, jak w „clubbingu” i programach telewizyjnych na żądanie. Podmiot zredukowała do rangi królika doświadczalnego przemysłu i kompleksu info-edu-rozrywkowego. Tyko czasami dostrzegała w nim konstruktora doświadczeń, jak w fotografii telefonami komórkowymi i muzyce ściąganej dzięki MP3 z Internetu (obie technologie pozwalają na usamodzielnienie konsumenta).

Innymi słowy twierdzą, że Walter Benjamin zachował kasandryczną powagę szukając wyjaśnienia nieuchronnej klęski mas (pod tym względem był współczesnym Eliasa Canettiego i Hermanna Brocha) dokładnie tam, gdzie masy znalazły demokratyczne wyjście z domu niewoli (niewoli masowo narzucanej środkami masowej komunikacji wizualnej i interpretacyjnej). Ludzkość nie jest aż tak głupia, jak sądzili Goebbels i Żdanow, choć może nie aż tak mądra jak podejrzewali humaniści renesansu albo oświecenia. Dostrzegają to niektórzy spośród dzisiejszych interpretatorów Benjaminą, choć szacunek dla tego ostatniego powstrzymuje ich jeszcze od postawienia kropki nad „i”. Niepotrzebnie. Kropkę nad „i” trzeba postawić, zresztą idąc śladami Bruna Latoura i Antoine’a Henniona⁵. Mistycyzm Benjaminą nie jest niestety trzecią drogą między Settembrinim a Naphtą. Benjaminowi bliżej, nawiasem mówiąc, do Lukácsa, niż do Crocego, a więc raczej do pierwowzoru Naphty niż Settembriniego, co niekoniecznie musi doń nastrajać pozytywnie. Może jednak Horkheimer i Adorno mieli rację, trzymając go na odległość wyciągniętych ramion od szkoły frankfurckiej? Może zainteresowanie mistycyzmem i fragmentaryzacją doświadczenia istotnie świadczyło o eskapistycznej skłonności do spisywania na straty mas – wylegających na bulwary, zapełniających pasaży, zasiadających na tarasach kawiarni i restauracji? O złudzeniu schyłkowości w epoce, która była tylko kolejnym etapem nieustającej transformacji i ewolucji?

W POSZUKIWANIU FUNDAMENTÓW DOŚWIADCZENIA I AURY

Koncepcja doświadczenia, a nawet aury jako gwarancji jakości tego doświadczenia jest w myśli Benjaminą uwarunkowana klasowo i zlokalizowana w dziecięcej pamięci, przedstawionej romantycznie jako

cytuje za *Aforyzmami na temat wyobraźni i barwy* z lat 1914–1915. Odwołuje się do pracy H. Caygill, *Walter Benjamin: the color of experience*, London–New York 1998, w której ten esej służy jako podstawa tezy, iż Benjamin był przede wszystkim myślicielem „wizualności”, co Jay kwalifikuje jako roszczenie przesadne, ale w sumie pożądane, jako że pozwala przy odtwarzaniu teorii aury odwołać się nie tylko do *Małej historii fotografii* i *Dzieła sztuki w epoce jego mechanicznej reprodukcji*, lecz do pism Benjaminą.

⁵ Myślę o następującym tekście: „Odwołanie się do pojęcia aury dostarcza Benjaminowi sposobności, by mieć zawsze rację. Kiedy Benjamin patrzy na współczesność, aura staje się czymś w rodzaju Raju Utraconego, negatywnym odbiciem i echem tego, co określa jako nowe skutki mechanicznej reprodukcji dzieł sztuki a zarazem uznaje za nowych uwdziocieli mas, zastępujących dawniejsze piękno sztuki. Kiedy jednak zwraca się ku przeszłości, uważa nostalgiczną tęsknotę za aurą jako złudzenie, relikwiarz kultowej. Może spokojnie krytykować krytyków sztuki współczesnej jako reakcjonistów stęsknionych za utraconą, burżuazyjną, elitarną koncepcją sztuki”. A. Hennion, B. Latour, *How to Make Mistakes on So Many Things at Once – and Become Famous for It*, [w:] Gumbrecht, Marrinan, *op. cit.*, s. 92.

czuła empiria (*zarte Empirie* Goethego). Jak Benjamin wyznawał w liście do Adorna z 7 maja 1940 r.: „jest faktem, że źródła mojej »teorii doświadczenia« należy szukać we wspomnieniach z dzieciństwa. Rodzice zwykli zabierać nas na spacer po miejscowościach, w których spędzaliśmy letnie wakacje. Zawsze było nas kilkoro dzieciaków. Ale mam na myśli zwłaszcza mojego brata. Kiedy już zwiedziliśmy jedną z obowiązkowych atrakcji pod Freudenstadt, Wengen albo Schreiberhau, brat zwykł mawiać »Teraz można powiedzieć, że tu byliśmy«. Ta uwaga zapadła mi na zawsze w pamięć”⁶.

Romantyczna idealizacja dziecięcych wspomnień idzie u Benjamina tak daleko, że dowodzi on wręcz, iż językowe, estetyczne, historyczne pokłady pamięci także można sprowadzić do pierwszych zmysłowych wspomnień dziecka, zwrócić poza dorosłe przyzwyczajenia i nawyki zmysłowe – dostrzec barwy same w sobie, zanim jeszcze z rozlanego doznania uprzątnęliśmy je i włożyliśmy do probówki z etykietką „własność przedmiotu; kolor”, doznając kolorowych przeżyć w ramach przedmiotów, którym przypisaliśmy poszczególne barwy. Nietrudno dostrzec tu zakotwiczenie aury. Myślę, że Benjamin podświadomie założył, iż społeczeństwo za pośrednictwem rodziny wpaja nam w trakcie socjalizacji pewne „ramy”, pozwalające dzieciom na organizację doświadczeń i wspomnień („można powiedzieć, że tu byliśmy”), a korzystając z zatopionych w podświadomości człowieka dorosłego ram odczytujemy poniekąd w otaczającym nas świecie to, na co społeczeństwo pragnęło zwrócić naszą uwagę. W dodatku wydaje nam się to naturalne, otoczone „naturalną” aurą, jak głębokie przeżycie estetyczne. W szkicu *Dziecięcy pogląd na kolory* pisał Benjamin: „Dzieci widzą czystymi oczyma i nie dają się uczuciowo zbić z tropu i dlatego jest to takie uduchowione; tęcza jaką widzą nie stanowi cnotliwej abstrakcji, ale pozwala im żyć w sztuce. Porządek sztuki jest rajski, bo nie ma ci go myśl o rozpadzie granic – w podnieceniu układanych w przedmioty doświadczenia. Świat błyszczy pełnią barw tożsamyh ze sobą, niewinnych, harmonijnych. Dzieci się nie wstydzą, bo nie ma zastanowienia, jest samo widzenie”⁷.

Zajęty romantycznym, uwznioślonym i wyidealizowanym dzieckiem jako prototypowym flâneurem *in spe*, Benjamin stracił nieco z oczu wielką szkołę ostentacyjnej konsumpcji, jaką XIX-wieczny Paryż był dla industrializowanej ludzkości, a co za tym idzie nie potrafił dostrzec wyłaniających się już nowych wrażeń, doznań, wzruszeń inaczej niż jako zwiastunów fragmentaryzacji i rozbicia ufnej, naiwnej, dziecięcej jedności percepcji. W szczególności nie był w stanie przeciwstawić aurze dziecięcej pamięci sprzed okresu dorosłej parcelacji doświadczenia – konkurencyjnej analizy nowej aury (nowych „aur”?) na tle nowych form przeżyć osobistych i doświadczeń estetycznych. Nazywał sam siebie Fortynbrasem surrealizmu i entuzjastycznie zajął się przekładem *Paryskiego wieśniaka* Louisa Aragona na niemiecki, ale *Arkady* i *Pasaże* pozostały niedokończonymi kolekcjami miniesejów, nie zaś próbą zrozumienia, jakie jest życie estetyczne po dadaizmie, Duchampie i surrealizmie. Dostrzegał potencjalne źródła nowej aury, ale swoje spostrzeżenia traktował jako dowody w procesie wytoczonym burżuazji i jej literackim oraz artystycznym przedstawicielom; nie jako zwiastuny nowych procesów, które kiedyś w przyszłości miały wytoczyć kolejne młode pokolenia – już nie tylko burżuazji, ale i bolszewickim komisarzom oraz ich spadkobiercom, bezmyślnym konsumentom i nazbyt wymyślnym manipulatorom⁸.

Benjamin jest dla nas ciekawy nie dlatego, że pozwala lepiej zrozumieć dzisiejszy świat (choć lektura też na temat filozofii dziejów skłania do poglądu, że od Carla Schmitta przejął nie tylko ideę stanu wyjątkowego, ale i wizję proletariackiego męża opatrnościowego), lecz dlatego, że pozwala zrozumieć, dlaczego „doświadczenie” (a właściwie dostęp do przeżyć sfabrykowanych tak, by ułatwić jednostkowe składanie porównywalnych doświadczeń) „taniej” w społeczeństwach poddanych procesom demokratyzacji, alfabetyzacji i masowej komunikacji (i pozwala dostrzec niebezpieczeństwa zakotwiczenia ideału aury w konkretnej formule kolekcjonowania doświadczeń, mianowicie dziecięcej). Dlatego z jednej strony współcześni krytycy trafnie dostrzegają, że sklepy w muzeach to jak gdyby sklepy typu „zrób to sam” dla nabywców doznań wizualnych, którzy mogą sobie manipulować relikami-pamiątkami nabywanymi po wizycie

⁶ Jay, *op. cit.*, s. 313.

⁷ *Ibidem*, s. 318, Jay cytuje list Adorna do Benjamina z 29 lutego 1940 r. Jest to, nawiasem mówiąc, jeden z ostatnich listów wymienionych między nimi. Wkrótce potem Walter Benjamin, pod wpływem mylnie zinterpretowanego zagrożenia, popełnił w Pirenejach samobójstwo w obawie przed wpadnięciem w ręce gestapo.

⁸ Należy, gwoli historycznej ścisłości, dodać, że wytoczyło dopiero w 1968, bo rok 1956 wydaje nam się dzisiaj z perspektywy nowego stulecia nieco bliższy niż się wydawało wewnątrz zimnowojennego nadmuchanego balonika – młodzi gniewni z egzystencjalistycznych piwnic zadowolili się jazzem, abstrakcją i obietnicą komunistów, że będą trochę lepsi, a krytykowani przez nich eurokomuniści zadowolili się wykazaniem, że od najgorszych rosyjskich ekscesów odzegnali się z kretelem.

w muzeum, tak jak się manipuluje (*fast forward, freeze frame, close-up*) wideokasetami opowiadającymi o muzealnych zbiorach na prywatnych zestawach elektronicznych (telewizory, odtwarzacze, komputery), ale z drugiej strony przybierają nieco wyniosły ton przedstawiciele klasy wykształconej, przemawiających do nieoświeconych mas, które pozostawione samym sobie przeżuwałyby rzekomo od rana do wieczora wideoklipy i wegetowały tarzając się w reklamowym błocie: „Widzowie mogą nieustannie wycierać obrazy, jak gdyby ich powieki były wycieraczkami przedniej szyby, bo wiedzą, że ikona [np. gwiazda pop jak Madonna – przyp. S.M.] pozostanie, krzepiąc ich złudzeniem ciągłości, którą składnia wideo pokawałkowała w nieskończoność”⁹.

Nie podzielam pesymizmu ani samego Benjamina, ani jego dzisiejszych interpretatorów, takich jak Beatriz Sarlo, która porównuje żywego widza do samochodu, w którym działają wycieraczki przedniej szyby. Chytróść rozumu w dziejach, ukryte przejścia i tunele historii, wykorzystywanie sekwencji szczęśliwych trafów niczym w „Jak to ze lnem było” – wszystkie takie mechanizmy adaptacji do dopiero wyłaniających się „praw” zmiany i rozwoju wydają mi się stosunkowo niską ceną, jaką płacimy za uczenie się, za szkołę widzenia, słyszenia, porządkowania wrażeń, rejestracji doznań, organizacji i zarządzania naszymi przeżyciami. Dlatego nie zgadzam się z poglądem, że przeżycie estetyczne (bo ono jest punktem wyjścia, a nie „dzieło” sztuki, które może być przypadkowe jak u Duchampa albo Andy’ego Warhola, które może być samym pomysłem jak u konceptualistów, które może być tylko chwilową aranżacją scenopodobnej, uteatralizowanej, udratyzowanej sytuacji, kontekstu dla spotkania, przedstawienia, przeżycia) nieuchronnie traci „aurę” w epoce powtarzania i rozpowszechniania (nie chodzi bowiem o mechaniczną albo digitalną reprodukcję, tylko o fakt, że reprodukcja taka może zachodzić nieustannie, a jej produkty mogą być rozsyłane do nieograniczonej liczby indywidualnych odbiorców naraz – ważna jest właśnie komunikowalność, a reprodukowalność pozostaje drugorzędna i podporządkowana komunikowalności, bez której byłaby niczym). Nie traci „aury”, bo jej stracić nie może, dopóki pozostanie przeżyciem estetycznym – choć straci, być może, automatyczne połączenie z aurą religijną albo polityczną (wiara w Boga zwiększa intensywność, żarliwość przeżyć estetycznych, ale jej brak drogi do takich przeżyć nie zamyka, polityczne zaangażowanie przyspiesza przeżycie estetyczne, ale jego brak takich przeżyć nie wyklucza).

POZORNÓŚĆ UTRATY AURY I STRATEGIE JEJ ODZYSKIWANIA

Utrata aury nie jest prawdopodobna, ponieważ aurę poniekąd nosimy ze sobą, w „plecaku” (nasze nawyki myślowe i odruchy uczuciowe, nasze sposoby przeżywania świata), a części zamiennych do aury (form podsuwanych nam przez coraz szybsze przemiany kultury) jakoś nie brakuje. Zarówno posiadanie „plecaka”, jak i „pakowanie” składników aury do podręcznej apteczki pierwszej pomocy estetycznej nie jest jednak bynajmniej naszą prywatną zasługą. Wartości, które przypisujemy naszym przeżyciom, według których porządkujemy, roztrząsamy i planujemy nasze doświadczenia – nasze działanie, nasze jednostkowe życie – są przez nas częściowo odziedziczone, zmodyfikowane, wybrane, chciane. Są one jednak nie-ostateczne. Różnią się od wartości religijnych tym, że nie zawierają idei sądu ostatecznego, jako forum, na którym raz na zawsze rozstrzygnie się spory o to, jakie wartości są górą, a zakładają tylko nieskończony ciąg sądów nieostatecznych, rozejmów, kompromisów, kontekstów, walk o rządy dusz albo choćby oczu. Różnią się od wartości politycznych tym, że nie muszą prowadzić do wyboru określonego systemu politycznego, zadowalając się stworzeniem ringu, platformy, przestrzeni społecznej, na której przestrzega się demokratycznych reguł gry, pilnuje, by ostateczna decyzja należała do demokratycznego społeczeństwa otwartego (w sensie Poppera, a więc otwartego na poszukiwanie wiedzy intersubiektywnej). Takie skojarzenie maksimum relatywizacji wartości – w celu zabezpieczenia możliwości zmiany paradygmatu w bezwzględnej walce o dokładniejszą wiedzę – z minimalizacją ryzyka wynikającego z pozbawienia wartości sankcji ostatecznych (religijnych bądź politycznych, mistycznych bądź rynkowych), a co za tym idzie z zagubieniem, paniką, psychozą, ucieczką od wolności, jest charakterystycznym problemem rozwojowym Zachodu, rozpisany w ramach globalizacji na cały świat. Pozostaje jednak pytanie, jak długo można i należy odwlekać derelatywizację wartości, niezbędną, by można się było na nich oprzeć – choćby tymczasowo – w akcie oceny i wyboru.

⁹ B. Sarlo, *Post-Benjamin*, [w:] Gumbrecht, Marrinen, *op. cit.*, s. 304.

Na jednym biegunie teoretycznego odzwierciedlenia rozwiązań skrajnych mamy koncepcję Samuela Huntingtona, który opowiada się za derelatywizacją przez demonstrację korzeni społeczno-historycznych i etnicznych. Zwiastuje on ostateczne starcie rywalizujących wartości wyposażonych w sankcje religijne (biegun fundamentalistyczny). Na drugim biegunie literackich przedstawicieli odroczonej derelatywizacji, zwolenników bardziej pragmatycznych rozwiązań, mamy koncepcję George'a Ritzera, która przewiduje ogólną neutralizację wyborów, a nawet apatię. Po wchłonięciu wszystkich restauracji świata przez McDonald's, wszystkich supermarketów przez Wal-Mart, dojdzie do poddania wszystkich realnych doznań kontroli przez ich zamianę na doznania zaprogramowane i rozprowadzone w sztucznych niby-przestrzeniach, takich jak centra handlowo-usługowe, ośrodki turystyczne i sieci dystrybucji elektronicznej do jednostkowych odbiorców (można więc wręcz powiedzieć, że biegun Ritzera jest entropijny). Doznania tracą na autentyczności, ale zyskają na przewidywalności. Huntington i Ritzer poruszają się po różnych orbitach akademickich (Harvard i Maryland, Cambridge w Massachusetts i Baltimore w Marylandzie, politolog i doradca rządów z jednej, a oscylujący w kierunku krytycznych postmodernistów autor akademickich bestsellerów z drugiej strony), wyznaczając symetryczne pole rozwiązań i wizji pośrednich, na którym negocjujemy postęp poznania i wypracowujemy pragmatyczne rozwiązania. Ich parę przypomina duet Adorno–Benjamin osiemdziesiąt lat wcześniej: Adorno prorokował zderzenie osobowości autorytarnej z wolną, Benjamin uważał, że wszędzie będą szpalty, ekrany i głośniki, a w nich wyłącznie gwiazdy filmowe i dyktatorzy na oczach i w uszach biernych mas. Żaden z nich nie wygrał. Nie wygra też żaden z ich współczesnych odpowiedników. Huntington jest zbyt skrajnym katastrofistą i zbyt rygorystycznym białym anglosaskim protestantem. Ritzer jest zbyt liberalnym i kosmopolitycznym postmodernistą. Większość badaczy i polityków, konsumentów i wyborców, widzów i słuchaczy przestraszy się zarówno fundamentalisty, jak i relatywisty. Rówieśnik Benjamin, Hermann Broch, napisał w swojej *Autobiografii duchowej*, że „demokracja dzięki swym etycznym i poznawczym wartościom jest w sferze politycznej pełnoprawnym systemem wartości i tym chyba należy tłumaczyć, że prawdziwie demokratyczna tradycja, gdziekolwiek istnieje, stawia zawzięty opór zamkniętym systemom politycznym, jakie reprezentują komunizm i faszyzm”¹⁰.

Ponieważ Benjamin wyprowadzał pojęcie „aury” z terminologii religijnej, trudno wyobrazić sobie, w jakim kierunku zmodyfikowałby koncepcję aury, gdyby ją rozwijał po II wojnie światowej, a zwłaszcza czy poświęciłby uwagę procesowi jej regeneracji w ramach renesansu interaktywności w przeżywaniu sztuki współczesnej (nazwałbym to *performative turn*, czyli zwrotem ku performatywności, albo gadaniem do obrazu)¹¹. Najtrudniej wyobrazić sobie, jak zachowałby się w obliczu zimnej wojny, gdyż to właśnie w jej cieniu najwyraźniej doszły do głosu trzy strategie pakowania aury do prywatnych „plecaków” obywateli-konsumentów-uczestników procesów komunikacji estetycznej. Przedstawmy je pokrótce, a następnie prześledźmy we współczesnych projektach artystycznych w sztukach wizualnych (fotografii):

1) Strategia turystycznej odnowy doświadczenia („otwartość” na nowe wrażenia przeciwstawiana jest „rutynie” i „dogmatyzmowi”). W strukturze jednostkowych przeżyć „pakiety doznań turystycznych” stały się układem wizualnego odniesienia. Dominacja gospodarcza Zachodu wymusza otwieranie infrastruktury turystycznej na całym świecie dla klas coraz niższych z krajów coraz bogatszych, co daje wrażenie awansu mas do nieba konsumpcji egzotycznych doświadczeń i otwiera – zdaniem korzystających z niego artystów – sposób wsączania doznań i przykuwania uwagi potencjalnego odbiorcy. Artysta wprowadza widza w świat, który jest instalacją zaprojektowaną dla interaktywnej i krytycznej „wymiany” – doznań, przeżyć, przemyśleń.

2) Strategia zwrotu ku performatywności w praktykach komunikacji artystycznej („interaktywność” przeciwstawiana „bierności” i „ubezwłasnowolnieniu”). Teatralizacja projektów artystycznych doprowadza do tego, że wszyscy możemy sobie dobrać zestawy wrażeń i ramy przeżyć – rozrywkowe albo edukacyjne, polityczne albo osobiste, jak gdyby stanowiły one „menu” w restauracji albo programie komputerowym (ta swoboda doboru jest odzwierciedleniem coraz większej ruchliwości i zmienności społecznej w sferze zawodowej, edukacyjnej, obyczajowej itd.). Artysta nie traktuje swojej instalacji jako kompletnego dzieła, ale stara się wciągnąć widza w rolę świadomego partnera, dookreślającego charakter „wydarzenia” („happeningu”) w czasoprzestrzeni.

¹⁰ H. Broch, *Autobiografia duchowa*, przeł. S. Błażut, Warszawa 2005, s. 104.

¹¹ S. Magala, Skok na scenę, gadanie do obrazu. Interaktywne rytuały krytycznej fotografii w społeczeństwie spektaklu, niepublikowany referat na poznańskie IV Biennale Fotografii w maju 2005 r. (przygotowywany do druku w antologii pod redakcją Marianny Michałowskiej).

3) Strategia „wyzwalania” przez szok w starciach z estetykami zamkniętymi (wolność i inność przeciwstawiane są przyzwyczajeniom, rytualnym odruchom, praniu mózgu, z którego można wyrwać widza tylko stosując terapie szokowe). Należy tu przede wszystkim dwuznaczna i niebezpieczna broń zaplanowanego skandalu i prowokacji – głównie wizualnej i obyczajowej, czasem politycznej i religijnej. Strategia ta cieszy się marginalnym, ale rosnącym powodzeniem i jak dotąd była broniona przez elity kulturalne mimo prób zmobilizowania „milczącej większości”, jak na przykład w kwestii abstrakcji albo pornografii¹², choć coraz częściej słyszy się obecnie głosy dotyczące granic tolerancji wobec tej strategii, zwłaszcza na gruncie politycznym (czy za pieniądze podatnika wolno temuż podatnikowi wymierzać policzek?) i religijnym (czy w celu pokazania, że cenzura nam nie straszna, warto prowokować fanatyczne tłumy?) .

Wszystkie strategie są jeszcze w użyciu i wszystkie doprowadzają do regeneracji „aury”, choć każda na swój – klasowo i tematycznie oddzielny – sposób i żadna „raz na zawsze”. Postaram się to wykazać na przykładzie nieprzypadkowo dobranych prac młodych polskich artystów związanych z fotografią. Jest to wybór nieprzypadkowy w tym sensie, że moje zainteresowania krytyczne i badawcze od dawna zmierzały w kierunku fotografii jako podstawowej dyscypliny multimedialnej, poniekąd „bazy” w stosunku do medialnej (film) i multimedialnej (Internet) nadbudowy.

STRATEGIA „TURYSTYCZNEJ” ODNOWY DOŚWIADCZENIA

Strategię „turyistycznej” odnowy doświadczenia reprezentuje Wojciech Prażmowski, którego niedawny „List do Gombrowicza”, czyli seria zdjęć krajobrazowych z rodzinnych stron, odzyskuje aurę utraconą (il. 1). Nakazuje kulturalnemu turyście poddać zapadnięte domki koślawego, zapomnianego miasteczka i zarosnięte pomniki strzegące bramy wjazdowej do rodzinnego dworku szlachetnej procedurze nostalgicznej obróbki – tak jakby dzięki staraniu artysty i za zgodą widza jego fotografii wszczęto proces beatyfikacji i kanonizacji przeżyć wywołanych przez te szczegóły krajobrazu. Wzrok turysty „uszlachetnia”, podnosi do rangi „cennego przeżycia” obecność w środowisku przygotowanym przez przemysł turystyczny albo artystyczny. Patrząc na domki okolicznych miasteczek – sugeruje Prażmowski – widzimy porażającą, senną, rozmąmlaną, nie do końca uformowaną nijakość, gombrowiczowskie „niedokończenie”, „niedowychowanie”, „niedojrzałość”, jakby sam krajobraz uskarżał się na to, że go nie ujęto w karby cywilizowanych autostrad i wyrafinowane starannie zaprogramowanych osiedli, dyskretnie rozmieszczonych ogrodów. Ujrzyjmy jednak tę niemą skargę krajobrazu nie jako „brak”, „coś niedokończonego”, ale coś także potencjalnie korzystnego, jako otwartość, szansę, wyzwanie, kolejną scenę do stwarzania samych siebie. Ujrzyjmy to jako „tło”, na którym jesteśmy w stanie rozegrać naszą walkę o doniosłe, nietrywialne przeżycia, o autentyczne, poruszające doznania. Witold Gombrowicz też szamotał się w swoim środowisku klasowym (ziemiaństwo i imponowało mu, i irytowało go jednocześnie) i w środowiskach zawodowych (otarł się o prawo, musiał być urzędnikiem, zachowywał się jak pisarz wychowujący młode talenty, poddawał ostrej krytyce prawdziwych i wyimaginowanych rywali) albo miejskich Warszawy czy Buenos Aires, widząc wszędzie tylko jedno wyjście z nijakości – bezwzględne przekształcenie każdego wrażenia, zdarzenia i interakcji w epizod z cyklu „moja niustająca walka o własną wybitność”, w cegiełkę do budowy własnego pomnika w pamięci otoczenia. Jak to oddać, portretując senne krajobrazy, rozsypane pomniki, zadbane, schludne, ale senne i półwiejskie uliczki? Można trzymać się ściśle tego, co mógł tam widzieć już Gombrowicz w latach 30.; zwracać uwagę tylko na te drzewa, które już stały, gdy chadzał tam WG, aleje, którymi mógł się przechadzać, domki, wzgórze i pola, które mógł widzieć przed wojną. Tak zbudował atmosferę „Listu do Gombrowicza” Prażmowski. Trzymając się ściśle tych fragmentów otoczenia, z których sam WG mógł sobie budować wspomnienia. Aurę trzymając w zanadru, podobnie jak los trzymał w zanadru literacką nagrodę Nobla (ostatecznie, jak wiadomo, zatrzymał Gombrowiczowi życie na krótko przed bardzo prawdopodobnym przyznaniem tej nagrody). Tak

¹² Opublikowano ostatnio wiele badań na ten temat, a mianowicie polityki kulturalnej zarówno Kominternu a potem KGB z jednej, a Kongresu Swobód Intelktualnych i CIA z drugiej strony, np. D. C a u t e, *The dancer defects: the struggle for cultural supremacy during the cold War*, Oxford 2003. W indeksie jest np. Zbigniew Cybulski albo Czesław Miłosz, ale Waltera Benjamina ani Adorna nie ma (dużo jest za to o Brechcie). Ogólnie rzecz biorąc, nie bardzo wiem, czy można mówić o świadomej strategii testowania granic tolerancji, czy też po prostu o tym, że Zachód miał „szczęście”, że rosyjscy przywódcy imperium zła mieli jeszcze bardziej konserwatywne gusta niż politycy Zachodu, i że awangardyzm wygrał z klasycyzmem i akademizmem, co w konsekwencji przyczyniło się do pogłębienia swobód artystycznych na Zachodzie.



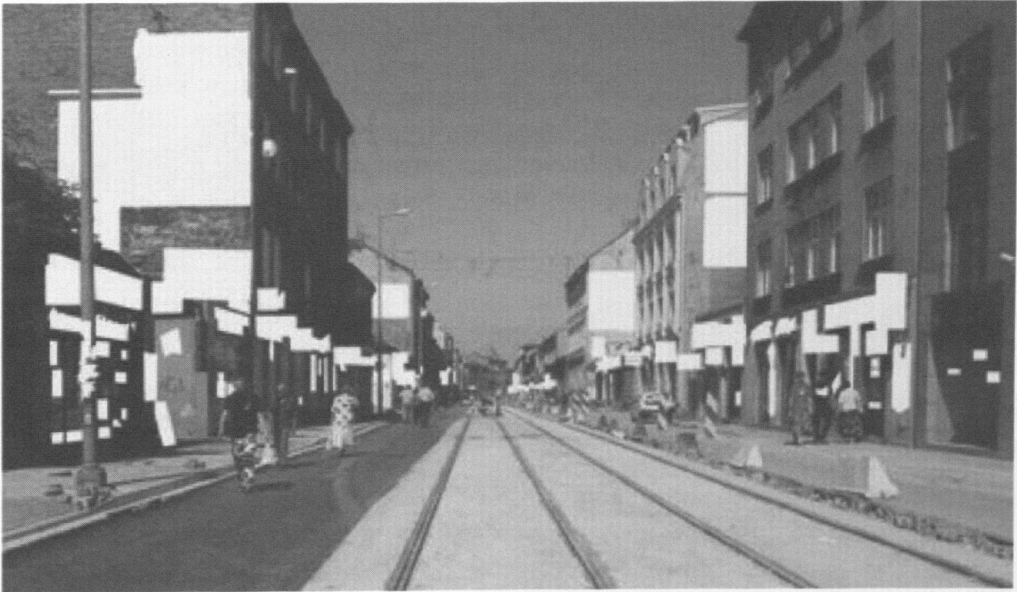
I. W. Prażmowski. „List do Gombrowicza”, fotografie z okolic Małoszyc, 2005

rozumieniem przesłanie przejmująco prostych zdjęć Prażmowskiego, który ich serię opatrzył nawet bardzo intymnym listem do autora *Ferdynandurke*.

Jest to seria dla widza czytanego, przynajmniej w lekturach szkolnych. Większości uczniów w Polsce Gombrowicz kojarzy się dzisiaj bardziej z obowiązkową lekturą niż z literaturą nieco zakazaną, nieco wyklętą, a więc bliżej mu do Słowackiego i Pimki niż do wyrotowego, ironicznego skandalisty. Ale jest też seria dla widza współczesnego, obytego z wizualnym potęgowaniem „wartości dodanej” przez nasycające wizyty turystyczne konsumpcją kulturalną zespoły ekspertów od budowania „image’u” miasta, regionu, kraju. Prażmowski ironicznie pozbawia swoje zdjęcia, swoje „tropienie” Gombrowicza, prawie wszystkich rekwizytów pozwalających na szybką orientację. Jego krajobrazy są огоłocone z wszystkiego, co mogłoby nas oderwać, rozproszyć, pozbawić skupienia na śladach Gombrowicza. Jeśli wyraz „kontemplacja” ma jakiś sens, to w przypadku serii „List do Gombrowicza” Wojciecha Prażmowskiego sens ten polega na stworzeniu wizualnej pustelni, w której możemy w skupieniu przemyśleć „naszego Gombrowicza”.

Dobrze jest porównać jego zdjęcia ze zdjęciem Karoliny Kowalskiej z cyklu wystawianego na IV Biennale Fotografii w Poznaniu w 2005 r. – i nagrodzonego tam – a mianowicie *Nagle załamanie się rynku reklamowego* (il. 2). Kowalska wykonała bardzo ciekawe i oryginalne ćwiczenie, wykorzystując już wcześniejszy pomysł jednego z fotografów reklamowych (Mata Sibera)¹³, który izolował szyldy i neony reklamowe odrywając je od budynków i słupów ogłoszeniowych i każąc im samodzielnie szybować w przestrzeniach. Tam jednak, gdzie Kowalska redukuje zgiełk, by dojść do pewnego wyciszenia hałasu wzroko-

¹³ Na zapożyczenie to zwrócił mi uwagę Tomasz Szczuka.



2. K. Kowalska, *Nagle załamanie się rynku reklamowego*, zdjęcie z wystawy *Polowanie na przedmioty*, IV Biennale Fotografii, Poznań, maj 2005

wego, oddychając z ulgą, gdy „wybieli” hałaśliwe reklamy, tam Prażmowski startuje z całkowitej niemal ciszy. Widz odetchnie z ulgą dopiero wtedy, gdy wzrok i interpretacja nasycą płaskie, smętne krajobrazy. A to, czym widzowie zdjęcia okolic rodzinnych Gombrowicza nasycą, będzie właśnie przenośną, „wymagowaną”, bo nasuniętą przez jednostkową wyobraźnię aurą, swoistą aureolą, jaką nakładamy na widoki, które namaścił swoim spojrzeniem Wielki Polski Pisarz Współczesny Witold Gombrowicz.

Ponieważ podświadome założenie brzmi: „Gombrowicz wielki był”, więc strony rodzinne wzruszają nawet wówczas, gdy płaską swoją nijakością nijak wzruszać nie potrafią. Jak to nie potrafią? Prażmowski jest znany z wielu wypraw w dziedzinę życia codziennego na polskiej prowincji (sam mieszka w Częstochowie, ale do najbardziej znanych jego prac należały swego czasu zdjęcia z Kozłówek, zwłaszcza te, w których ukazywał monumentalne pozostałości socrealizmu oprawione w nowe, uturystycznione tło dawnego pałacu Zamojskich jako „atrakcji dla zwiedzających”). W przypadku serii zdjęć z muzeum socrealizmu w Kozłówce strategia Prażmowskiego polegała na ukazaniu przypadkowych, nieplanowanych dialogów, jakie monumentalne cienie socrealistycznej przeszłości wiodą z nowym otoczeniem i nowymi spojrzeniami turystów odwiedzających Kozłówkę. W przypadku Gombrowicza, strategia polega na podawaniu surowych raportów z krajobrazu Małoszyc i okolic tak, aby turysta poczuł się nieswojo, skłonił się ku refleksji nad kapryśną naturą „aury”, którą właściwie dość arbitralnie i „samowolnie” obdarza fizyczne otoczenie, na podstawie kulturalnych poszlak. Prażmowski zdaje się mówić: przynosimy naszą prywatną wytwórnę aury i podłączamy do przygotowanego przez artystów i krytyków, nauczycieli i ludzi mediów magnetronu na kulturalnym kempingu. Gombro? Okładka pierwszego wydania *Ferdydurke*, zdjęcie Gombrowicza schodzącego z pokładu „Chrobrego” w Buenos Aires, reprodukcja sceny z *Iwony księżniczki Burgunda* albo ze *Ślubu*. Elementy aury już gotowe, niczym klocki lego, z których należy ułożyć pomnik wielkiego polskiego pisarza. Nie tędy zatem droga dla twórcy, który chce, by pomnik był żywszy i zbudowany z prawdziwie przeżywanego wzruszenia. Co Prażmowski robi? Należy podwyższyć stopień trudności. Zmusić leniwie powłóczącego wzrokiem „kulturalnego turystę” do wysiłku, do skupienia. Na zdjęciach nie ma ludzi. Jest – jak w teatrze Brooka – „pusta przestrzeń”. Prażmowski wybrał się w okolice dworu rodzinnego Gombrowiczów w Małoszycach wiedząc, że jego układem odniesienia jest wyobrażenie, jakie czytelnicy powieści – *Ferdydurke*, *Transatlantyku*, *Pornografii* albo *Kosmosu* – oraz *Dzienników* mają na temat miejsca akcji wspomnień polskich. Natłok tych wyobrażeń można poddać rozsądnej ocenie, bo scena, jaką dla nas fotograf zbudował, jest oczyszczona z ludzi i rekwizytów. Liczy się nasz ruch, ruch naszej wyobraźni na scenie zabudowanej krajobrazami – i nasze skojarzenia. Nasza, przez nas nadawana aura. Nadawana na każdym poziomie odbioru i krytycznego albo teoretycznego wtajemniczenia.

Na przykład na poziomie krytycznego odbioru przez historyków sztuki i teoretyków kultury można by napisać wymaginowany dialog między Bruno Schulzem a Witoldem Gombrowiczem, wkładając w usta Schulza niektóre spośród argumentów Benjamina, a Gombrowiczowi każąc się posługiwać argumentami Romana Ingardena z okresu, gdy powstawało *O dziele literackim*. Takiej strategii – utrudniania stereotypowego odbioru – można się też dopatrzeć wśród kuratorów, artystów, krytyków, teoretyków i autorów publicznych inscenizacji przeżyć estetycznych związanych ze sztuką współczesną. Oni też część swoich działań poświęcają tworzeniu intymnej otoczki „pustych przestrzeni”, „miejsc oczyszczonych ze zbędnych rekwizytów”, na przykład galerii, księgarni, klubów, teatrów, pubów, przestrzeni znaczących. Nie zawsze jednak udaje się uzyskać takie napięcie, taki stan skupienia, jak to się udało Prażmowskiemu w Małoszycach. Przypuszczam, że gdyby poprosić Prażmowskiego, żeby odnalazł ślady *Ferdydurke* w naszej rzeczywistości, wcale nie sięgałby po powieść, film Jerzego Skolimowskiego ani spektakl lubelskiego teatru „Prowizorium”. Nowych odmian i wcieleń *Ferdydurke* szukałby wśród zblazowanych licealistów, którzy doprowadzają swoich Pimków do szału, po czym filmują to ukradkiem telefonami komórkowymi i doprowadzają do zwolnienia ich z pracy.

STRATEGIA ZWROTU KU „PERFORMATYWNOŚCI”

Inaczej inscenizuje nasze rytuały przywracania aury sytuacjom, otoczeniom, przedmiotom oraz przeżyciom Zbigniew Libera. Chce nas wyciągnąć na ubitą przez liczne spojrzenia „ziemię”, chce, żebyśmy poczuli, jak niepewny jest wizualny grunt pod naszymi stopami i oczami, jak trudna jest szermierka z zawodowymi podsuwaczami medialnie opracowanych złudzeń. Chce nas wprowadzić między innych ludzi (w których automatyzmach i rutynach, jak w genach społecznej i kulturalnej tradycji, tkwią liczne fragmenty zmediatyzowanych raportów z oglądanego świata). Libera chce poigrać z naszą pamięcią (czy jesteście pewni, że pamiętacie autentyczne sprawozdanie, czy został wam w głowie tylko rytualny zapalnik łatwych wzruszeń, który uruchamiacie od kaprysu do kaprysu i od wielkiego reklamowego dzwonu?) i ze zbiorowymi stereotypami (czy naprawdę sądzicie, że fotograf przypadkiem uchwycił tych niemieckich żołnierzy, jak obalają szlaban graniczny między Rzeszą a Rzeczpospolitą? A może sfotografowali to już na parę dni naprzód pod Magdeburgiem albo Szczecinem?). Żeby spojrzeć na *Dobrego Che* (il. 3), trzeba się zarejestrować w urzędzie historycznej pamięci (zabójstwo kubańskiego rewolucjonisty wyeksportowanego do boliwijskiej dzungli), opłacić prenumeratę wizualnych skojarzeń z heroicznymi zmaganiem klas niższych o wyzwolenie narodowe i społeczne, rasowe i religijne, grupowe i indywidualne (Che na marach, a ciało Chrystusa po zdjęciu z krzyża, śmierć rewolucyjnego męczennika z rąk oprawców jako droga krzyżowa), nabrać dystansu do swoich nazbyt rączych i pochopnych skojarzeń (współczesna forma lewicowego męczeństwa i lewicowej świętości).

Już widać, że aurę można ze sobą przynieść, ale niełatwo ją będzie po prostu zostawić pod zdjęciem jak wieniec złożony na grobie przeżycia, gdyż Libera dyskretnie nasunie nam wątpliwości, czy wszystkie skojarzenia, jakie mamy, są uzasadnione i oparte na „faktach autentycznych”. Aura jest osiągalna, ale nie ma żadnych gwarancji, że to nam właśnie uda się ją odzyskać i wykorzystać, prawomocnie i z przekonaniem nadać, utrwalić (być może jesteśmy tylko ofiarami czyjejś zręcznej inscenizacji, manipulacji sentymentami mas, a po chwili refleksji wycofamy się z procesu beatyfikacji naszych przeżyć wywołanych starannie zaprojektowanym zdjęciem). Co więcej – aura nie jest nam dana i nie jest przez nas rozdawana raz na zawsze. Cyniczne argumenty o niepotrzebnym awanturnictwie rozwiewają aureolę wokół Che Guevary, wyznania fotografów, którzy na łożu śmierci, jak Robert Capa, czują wyrzuty sumienia z powodu niezасłużonej sławy, burzą status zdjęcia, do tej pory uważanego za autentyczny dokument sporządzony z narażeniem życia pod ogniem przeciwnika. Libera uświadamia nam, że nadając aurę przedstawieniom, zdjęciom, pretekstom do przeżyć – nie możemy zrezygnować z fundamentalnej odpowiedzialności odbiorcy za przeżycie i za aurę, nie możemy zrezygnować z aktualizacji wiedzy i rewizji pamięci. Aury nie nadaje się bezkarnie, choć każdy kolejny szlagier i bestseller uświadamiają nam, jak łatwo o tym zapomnieć, przynajmniej na chwilę.

Aura mea, omnia aura mea – mecum porto. Porto portem – ale portfolio – sugeruje Libera – może się okazać – przy kolejnej rewizji i kolejnym ujawnieniu medialnej manipulacji – puste. Libera, który do jednego z wywiadów dał się sportretować jako Matejkowski Stańczyk, przestrzega przed zakładaniem, że „zawsze będzie jakaś aura”. Zawsze będzie jakaś reklama, jakaś propaganda, jakiś PR i wizualne sugestie,



3. Z. Libera, *Che dobry*, fotografia z wystawy *Pozytywy*, galeria Atlas Sztuki, Łódź 2004

mniej lub bardziej ukryci wmawiacze. Ale nigdy nie powinniśmy przed nimi składać krytycznej broni. Dyskretny urok reklamy spowija nas niczym obłok perfum w życiu codziennym, ale wystarczy zastanowić się chwilę i nie musimy padać ofiarą złudzeń, jakie nam się chce sprzedać. Wystarczy na chwilę obedrzeć ulice z reklam i napisów orientacyjnych – by nadludzkim wysiłkiem wyobraźni móc pożeglować do krainy „No Logo”. W tej krainie „No Logo” jest i Naomi Klein, i Zbigniew Libera, jest Zygmunt Bauman i wielu innych krytyków i teoretyków kultury i społeczeństwa (są także i Karolina Kowalska, i Mat Siber, i Zbigniew Libera). Krytyczna sztuka, zdaje się sugerować Libera w *Pozytywach*, jest właśnie po to, by nie stracić orientacji, nie wpaść w labirynt bez wyjścia.

Libera stawia otwarcie pytanie: czy naprawdę potrafimy jeszcze żyć bez szumu nieustannej perswazji i reklamy? Bez mentalnego kapitalizmu w sposobie patrzenia na świat? Bez pretekstu aury? Bez aury pod byle pretekstem? Bez śladowego poczucia, że wszyscy nieustannie nasycają atmosferę aurami, ale nie przesadzają z poddawaniem jej choćby minimalnej kontroli jakości? Karolina Kowalska dokonała prostego eksperymentu – wyczyściła pole naszej miejskiej wyobraźni. Wyniki bynajmniej nie krzepią. Szukamy klatek wizualnych, by uwięziły nasze spojrzenia. Przynosimy naszą wolność Wielkiemu Inkwizytorowi Reklamy Zewnętrznej, Głównemu Muftiemu Środowiska Wizualnego, anonimowemu dostawcy chleba naszego zmysłowego powszedniego i prosimy, by nas od niej (to znaczy wolności) uwolnił. Niech sobie będzie mniej swobodnie, ale za to cieplej, bardziej swojsko, bezpieczniej, wyraźniej, dobitniej (logo McDonald’s albo Burger Kinga szubujące pod jasnym niebem jak na zdjęciach Mata Sibera tak właśnie krzepi, il. 4). Ucieczka od wizualnej wolności jako ucieczka od dotkliwego poczucia pustki i osamotnienia. Libera kpi sobie z takiej łatwowernej kapitulacji. Jego *Che dobry*, podobnie jak kiedyś *Uniwersalna wyciągarka penisa* albo *Lego – obóz koncentracyjny* (il. 5) – jest wymierzony w nadmierne uproszczenia, zbyt pochopne skojarzenia. Aura? Owszem, proszę bardzo, ale nie zawsze, nie wszędzie i nie machinalnie, bez zastanowienia – bo inaczej będzie pustka i wir złudnych, nieautentycznych „aur”. Dlatego Libera inscenizuje zwodniczo proste testy naszej wrażliwości – czy potrafimy wyjść cało ze skojarzenia dziecięcej układanki z klocków z okrutnym systemem ludobójstwa? Czy potrafimy zachować wiarę w wartości, widząc, jak łatwo można manipulować ikonami społecznej i politycznej pamięci, takimi jak zdjęcie Che Guevary na łożu śmierci? W tej sytuacji niepewnego pośrednictwa między artystą – na przykład Zbigniewem Liberą – a widzem przeżywającym estetyczne wzruszenia nie sam materialny nośnik porozumienia, nad którym pochyla się odbiorca, ani nawet nie pole wirtualnych skojarzeń są czymś pewnym, solidnym, czymś, co może nam pomóc – takiej pewności dostarcza dopiero wspólna gra, interakcja artysty i widza. Interakcja sprowokowana, nie



3. M. Siber, Fotografia z wystawy *Latające znaki firmowe*,
galeria Petera Millera, Chicago, grudzień 2003



5. Z. Libera, *Lego – Obóz koncentracyjny*, obiekt artystyczny zaprojektowany na Biennale w Wenecji,
prezentowany na wystawie *Urządzenia korekcyjne*, galeria CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1996

zawsze przyjemna, ale jak gdyby stonowana, zatrzymująca się o krok od niszy dla skandalistów. Wzruszenia, doznania i wrażenia, które widz przeżywa i gromadzi oglądając komplet klocków lego, z którego można sobie zbudować obóz koncentracyjny, są świadectwami otwartych interakcji, wezwaniem do układania sobie życia wewnętrznego w sposób bardziej ambitny. Nie ma świętości. Zdaniem Abigail Solomon-Godeau, która komentuje autoironiczne, ale i autopromocyjne działania artystów, takie jak słynna wystawa *Obraz nie jest substytutem niczego innego*: „krytyk sztuki zazwyczaj funkcjonuje jako rodzaj pośrednika między szalonym pluralizmem rynku a uświęconym werdyktem sędziego, czyli muzeum”¹⁴.

Libera sugeruje, że zarówno artysta powinien przejąć po części rolę krytyka (zebrał nawet antologię wypowiedzi krytyków, którą zatytułował „wojna sztuki ze społeczeństwem”), a po części do roli takiej powinien też aspirować ambitny odbiorca. Tylko wtedy ich interaktywne spotkania mogą doprowadzić do nadania dziełom i przeżyciom autentycznej aury.

STRATEGIA SZOKUJĄCEJ TERAPII „SKANDALEM”

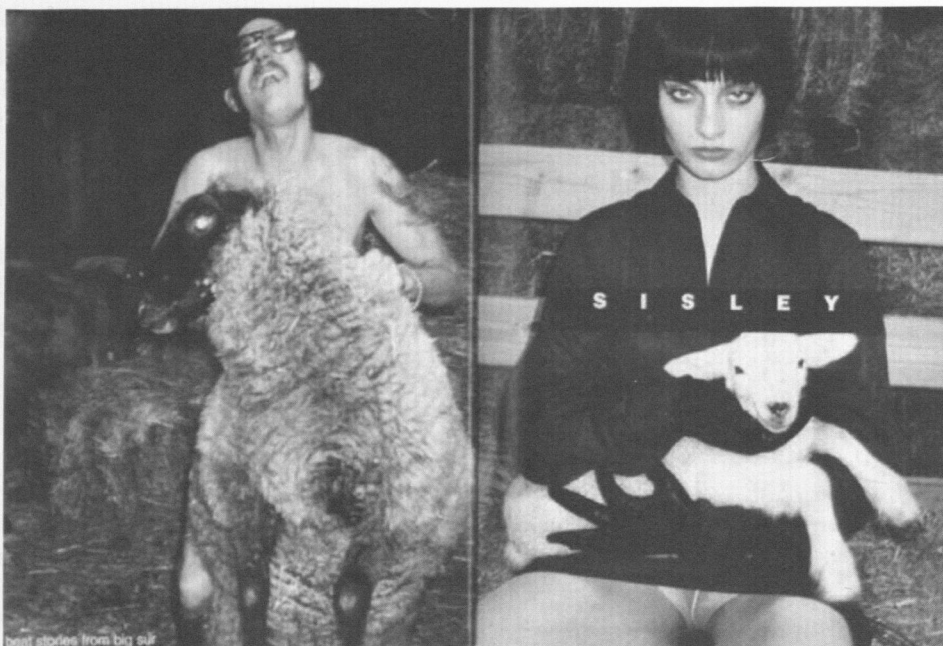
Obie wyżej opisane strategie nadawania aury zakładają pewną stabilność symboliki (Prażmowski) albo mediów (Libera); strategia trzecia polega na chwilowej destabilizacji. Destabilizacja jest lokalna i stanowi coś w rodzaju „rewolucji na raty”. Społeczeństwo otwarte ma, zdaniem Poppera, odcinać się od rewolucjonistów i polegać na długoterminowym wpływie cząstkowej inżynierii społecznej. Wrogami społeczeństwa otwartego mają być i Platon (patron elit twórczych), i Marks (patron elit politycznych). Cóż jednak począć, jeśli zniecierpliwieni długotrwałą – pozycyjną – wojną społeczeństwa ze sztuką artyści sięgną po *Blitzkriegi*? Tropiąc tajniki uwikłań sztuki fotograficznej („między dokumentem a symbolem”)¹⁵ Allan Sekula, amerykański krytyk, fotograf, filmowiec-dokumentalista i teoretyk fotografii zaangażowanej klasowo i politycznie (nawiasem mówiąc, potomek polskich chłopów z okolic Rzeszowa), stwierdza, że od prawdziwie zaangażowanej sztuki fotograficznej należy oczekiwać czegoś więcej niż to, co może nam dać twórca stosujący strategię turystyczną albo performatywną. Trzeba sięgnąć po szok i skandal. Inaczej nigdy nie wydobydziemy się z błędnego koła mistycznego uwielbienia dla „piękna” i pokornego posłuszeństwa dla „władzy i pieniędzy”. Mimo nieodpartych dowodów na to, że fotografia od początku po dziś dzień służy przede wszystkim wielkim biurokracjom i korporacjom, jej mistyczne uwielbienie trwa – jego zdaniem – w najlepsze: „Ukryte zasady naczelne kultury fotograficznej ciągną nas w dwóch przeciwnych kierunkach; ku nauce i mitowi prawd obiektywnych z jednej strony, a z drugiej ku sztuce i kultowi subiektywnego przeżycia. [...] Wobec takich rozszczeń trzeba podkreślić, że fotografia nie jest ani nauką, ani sztuką, lecz zawisła między dyskursem nauki a sztuki, uzasadniając swoje pretensje do wartości kulturalnej, zarówno oparta na koncepcji prawdy podtrzymywanej przez nauki empiryczne, jak i oparta na koncepcji przyjemności i ekspresji podsunętej przez estetykę romantyczną. [...] Zwłaszcza dzisiaj, fotografia przyczynia się do umocnienia nas w złudnym przekonaniu, że technologie udało się zhumanizować, otworzyć na demokratyczną ekspresję, jak i uczynić podatną na tajemnicze oddziaływanie geniuszu”¹⁶.

Jeśli jest właśnie tak, to artysta nie może ograniczać się wyłącznie do strategii turystycznej (wpisującej się w komercjalizację doświadczenia) ani interaktywnej (wpisującej się w teatralizację i estetyzację doświadczenia). Musi sięgać po strategię brutalniejszej ingerencji, po szok skandalu. Wahanie, o którym wspomina Sekula, wykorzystują na przykład młode przedstawicielki sztuki fotograficznej w Polsce. Do najwybitniejszych osiągnięć sztuki tworzonej przez artystki urodzone po – z grubsza – roku 1968 – zaliczam prace Agnieszki Brzeżańskiej (i to nawet przed jej instalacji billboardowych na ulicach miast z powiększeniami pasażerów układu pokarmowego, ale już po powrocie z Tokio) i Katarzyny Górnej. Artystki te nawiązują wyraźnie do estetyki romantycznej; *Podwójne szczęście* (portret z barankiem) Brzeżańskiej (il. 1) to perwersyjny pastisz *Damy z lasiczką*, ale i jeszcze bardziej perwersyjny cytat z jednego z najbardziej znanych dyptyków na billboardy reklamujących butik Sisleya (Terry’ego Richardsona) (il. 6). Tak więc dochodzimy do trzeciej strategii – skandalu jako instrumentu „otwierania” zamkniętych systemów porozumień.

¹⁴ A. Solomon-Godeau, *Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics*, [w:] J. Evans, S. Hall (ed.), *Visual culture: the reader*, Londyn 1999, s. 224.

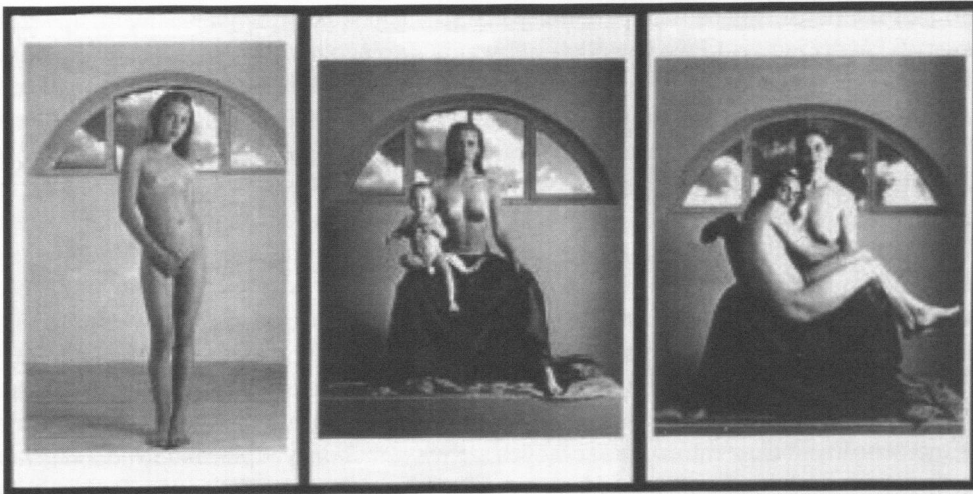
¹⁵ S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.

¹⁶ A. Sekula, *Reading an Archive: Photography Between Labor and Capital*, [w:] Evans, Hall, *op. cit.*, s. 190–191.



6. T. Richardson, *Sisley*, zdjęcie reklamowe dla firmy Sisley wykonane w Big Sur, Kalifornia 1999

Jak można posługiwać się skandalem, nie narażając zarazem na natychmiastowe represje ze strony samozwańczych albo urzędowych „strażników” moralności, dobrego smaku, wartości chrześcijańskich? Praca jest bardzo złożona: młoda ciemnowłosa kobieta w ciemnej bluzce i czarnych, długich rękawiczkach siedzi trzymając na łonie białego baranka. Patrzy wprost na nas, jej twarz jest kosmetycznie zadbana, niczym twarz modelki w ilustrowanym czasopiśmie. Na wysokości nasady jej nosa jest ślad po stłuczonym szkłe albo pleksiglasie – jak gdyby ktoś właśnie przestrelił niewidoczną na reszcie zdjęcia szybę, oddzielającą od modelki, jak gdyby kula trafiła ją prosto między oczy, ale ona tkwiła jeszcze w pozycji siedzącej, jeszcze nie osunęła się bezwładnie na ziemię. Baranek, jak łasiczka, jest do zabawy i ozdoby (ale każe nam się zastanowić i nad barankiem bożym, który gładzi grzechy świata, i nad zwierzyną ofiarną pogańskich kultów, a poza tym pełni trochę rolę jednorożca ze średniowiecznych miniatur, a trochę rolę królika doświadczalnego). Niepokoją jednak rysy rozprysniętej szyby, niepokoi ślad po kuli, która przebiła szkło, za którym umieszczono portret. Siedzi lekko rozchylając uda, a białe cienkie majteczki pozwalają na zaróżowione prześwitywanie – nie wiadomo dokładnie czego, być może po prostu pomalowanych szminką warg sromowych, być może kroku zaczerwienionego krwią miesięczną (ta ostatnia poszlaka zostaje wzmocniona jakby grubszym sznurkiem przechodzącym przez środek majtek – nie wiemy, czy to taki fason bielizny, czy może sznureczek od tamponu). Z kącika ust portretowanej kobiety wypływa ciemna wąska strużka – krwi? Brzeżańska wyrwała zdjęcie Richardsona z kontekstu, jakim było sąsiednie zdjęcie, zresztą autorportet, na którym nagi mężczyzna, patrzący na widza, zasłania swój tułów i przyrodzenie żywą owieczką. Widz ma wrażenie, jak gdyby pastuch (aczkolwiek z kultowego kalifornijskiego Big Sur, jak wynika z podpisu) właśnie się zabawiał ze zwierzątkiem w wysoce niemoralny sposób. Tak „męska” część dyptyku kontrastuje z żeńską połową – kobieta nie traktuje baranka jako przedmiotu seksualnych pragnień, ale maskotkę, trzymaną tak, jak dama na znanym portrecie Leonarda da Vinci trzyma łasiczkę. Brzeżańska wyrwała żeńską część dyptyku Terry’ego Richardsona z kontekstu i dlatego zdecydowała się spotęgować efekt dramatyczny dorzucając do lekkiej perwersji oryginału jeszcze dramatyczne poszlaki mające sugerować morderstwo, śmierć, schwytaną na gorącym uczynku „zbrodnię”. W oryginalnym dyptyku Richardsona szok zainscenizowano głównie dzięki rzuconemu na „pastucha” podejrzeniu o stosunek seksualny ze zwierzęciem – żeńska część dyptyku służyła jako kontrastowe – bo sugerujące bardziej wyrafinowane perwersje – tło. Brzeżańska postanowiła spokojniejszą część dyptyku tak udratyzować, by szokowała nawet pozostawiona samej sobie – i dopięła swego, zarazem zręcznie ukazując biegłość w wykorzystywaniu prac kolegów po fachu, wykonywaniu pastiszu, skandalizującej dramatyzacji.



7. K. Górna, Tryptyk „Madonny”, wystawa indywidualna *Madonny*, Bunkier Sztuki, Kraków 1997

Kuratorzy wystawy Agnieszki Brzeżańskiej w Zamku Ujazdowskim i galerii Zachęta w 2002 r. wskazywali na wątki „mistyki banału i iluminacji życia codziennego” i na „wizję prywatnej duchowości, zapis iluminacji i oświeceń, przeżywanych poza systemami religijnymi i zorganizowanym kultem” (Hanna Wróblewska, Stach Szablowski). Jesteśmy blisko Zofii Kulik, Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Ewy Partum, Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś, Marty Deskur, Izabeli Gustowskiej¹⁷, ale zarazem nieco dalej, pokoleniowo i estetycznie (w pobliżu Doroty Nieznalskiej).

Podobne wrażenie budzi tryptyk Katarzyny Górnej z wystawy *Madonny* w krakowskim „Bunkrze sztuki” (il. 7). Trzy modelki Górnej – wszystkie jakby parodiujące i Botticellego, i średniowiecznych malarzy świata chrześcijańskiego – to niepełnoletnia lolitka, młoda kobieta z dzieckiem na kolanie w pozie, w jakiej często portretowano Madonnę (ale, w odróżnieniu od Madonny, modelka spokojnie epatuje obnażonym biustem, biustem wyzywająco, dumnie prezentowanym, podawanym jak na tacy spojrzeniu widza, a wszystko to kosztem dziecka, mimo woli zepchniętego na plan boczny, jako rekwizyt zaświadczenia mimochodem o płodności, ale nieodbierający seksapilu) oraz dojrzała, starsza kobieta, z młodym mężczyzną na łonie, w pozie Piety oplakującej Chrystusa (ale mężczyzna nie jest bynajmniej martwy, a kobieta pozbawiona dojrzałego wdzięku i urody). O Górnej napisano z okazji tej wystawy, że przewartościowuje tradycyjne wątki ikonografii chrześcijańskiej – istotnie, mamy cały czas wrażenie, że siarka i kłątwa są o krok, że zaraz z nieznanej przyszłości wyłoni się *Pasja* Nieznalskiej, usłyszymy przyśpieszony oddech kulturysty, zobaczymy męskie przyrodzenie przybite do krzyża pańskiego, usłyszymy modlitwy o skaranie boskie. Ale... u Górnej najwyraźniej powiało feminizmem – wszystko widzimy przez filtr feminizmu i wszędzie wężymy dumną, niezawisłą osobowość modelek, które „obdarzone są własnym życiem, nie boją się patrzeć prosto w obiektyw”, jak gdyby chciały zadać kłam melancholijnej obserwacji Hala Fostera, który przywołuje Waltera Benjamina, a na dodatek cytuje i Roberta Musila, i Ernesta Blocha: „Jak sugeruje Benjamin, siła osobowości polega na złudzeniu jej wewnętrzności, a mówiąc dokładnie na jej kompensacyjnym charakterze w świecie zdominowanym przez monopole, biurokrację i politykę dla mas tak doszczętnie, że nie zostało miejsca dla liberalnego indywidualizmu. Świat właściwości bez człowieka już się pojawił, pisze Musil w *Człowieku bez właściwości*. [...] Żadnej twarzy za maską, sama maska zamiast twarzy? »Nie można już żyć po ludzku – napisał Ernest Bloch na początku lat trzydziestych – puste formy jaźni nie są już skorupą ochraniającą schowaną w środku osobowość, która i tak wyszła z domu»¹⁸.

Brzeżańska i Górna, podobnie jak ich bardziej skrajne koleżanki po fachu, Kozyra i Nieznalska, ale w dużo bardziej wyważony i ostrożny sposób sugerują, że ukłucie skandalizującym zaproszeniem do bluźnierstwa może być najodpowiedniejszą reakcją na zanik „właściwości” potencjalnego odbiorcy, bo pobudza do mobilizacji i przeżywania walki o odrębne i niepowtarzalne doświadczenie. Sztuka krytyczna, zwłaszcza

¹⁷ J. Ciesielska, A. Smalcerz (red.), *Sztuka kobiet*, Bielsko-Biała 2000.

¹⁸ H. Foster, *Prosthetic gods*, Cambridge Mass. 2004, s. 94.

sztuka kobiet¹⁹, sztuka podsuwająca nam paradoksy ciała i władzy, przemocy i skandalu, ujarzżenia i wyzwolenia (oraz roli każdej jednostki we współkształtowaniu swojego poddaństwa i swojej wolności), sztuka, która pojawiła się na przełomie XX i XXI w., pozwala w pewnym stopniu uściślić i ograniczyć pesymistyczne, a nawet katastroficzne diagnozy S. I. Witkiewicza i Musila, Brocha i Orwella, Huxleya i Lema. Masowy konsument potrafi odpowiedzieć inteligentnym wykorzystaniem, przyswojeniem, przeżyciem, zrozumieniem, podziwem dla lalki Barbie w rękach Alicji Żebrowskiej, „obozowego” zestawu klocków lego w rękach Zbigniewa Libery, *Damy z lasiczką* w rękach Agnieszki Brzeżańskiej czy kompanii honorowej wojska polskiego w rękach Artura Żmijewskiego. Wszystkich tych twórców łączy (ze sobą i z ich odpowiednikami na świecie – Luizą Lawler, Cindy Sherman, Sherry Levine, Jenny Holzer) sojusz z wizualnym flaneurem, który potrafi się zdobyć na krytyczny dystans i rozważny wybór przeżyć, którego stać na świadome kształtowanie własnego doświadczenia. Jeżeli widz przeżyje skandal, poradzi sobie z szokiem tak samo, jak żołnierze w okopach pod ostrzałem artyleryjskim muszą sobie poradzić z tzw. *shell shock*, to będzie w stanie pełnić rolę pełnoprawnego członka zespołu „artysta-widz” przyznającego aurę w warunkach polowych, przy wykorzystaniu przenośnych elementów mieszczących się w symbolicznym plecaku. Nadkreacja i nadsztuka, po konceptualizmie i po minimalizmie, świadczą o tym, że aura jest odtwarzalna, przenośna i może być indywidualnie narzucana przeżyciom. Fotografia nie jest jedynym przewodnikiem po szlakach podróży turystycznych, sztuki wizualne nie są jedynym atlasem z wzorcami przeżyć dla jednostek, a wirtualny flaneuryzm masowego konsumenta nie prowadzi wyłącznie do człowieka bez właściwości, zagubionego w labiryntach korytarzy i lochów wielkich, anonimowych biurokracji – państwowych, watykańskich, korporacyjnych. Dlaczego Benjamin tego nie potrafił przeczuć? Najkrócej rzecz biorąc dlatego, że widział (czarno) infantyлизację tam, gdzie miały miejsce procesy uczenia się i dojrzewania (raczej „zielone” niż „czerwone”).

AURA A DOJRZAŁOŚĆ ESTETYCZNA USIECIOWIONYCH WIDZÓW

Przeciwstawienie: dziecko ufnie czerpiące w naturalny, przedświadomy sposób z pełnej gamy barw świata otoczonego aureolą „naturalnej” aury z jednej strony, a zahukany i odizolowany, pozbawiony właściwości i twardej osobowości, neurotyczny miejski wielbiciel dyktatorów i gwiazd filmowych z drugiej strony – jest przeciwstawieniem mistycznym i fałszywym. Zauważył to jeden ze skądinąd najprzychylniejszych Benjaminowi krytyków, Giorgio Agamben, który napisał, przy okazji rozważań nad dzieciństwem, że autor *Pasaży* szuka zbawienia przez przeżycie estetyczne, język sztuki (wizualny albo naturalny), ale szuka w języku tego, co język poprzedza, podobnie jak bycie niemowlęciem, które już jest człowiekiem, ale jeszcze nie jest istotą mówiącą, jeszcze nie umie posługiwać się językiem, porządkować własnego doświadczenia językowo – poprzedza bycie „normalnym” człowiekiem i członkiem społeczności, w której można się swobodnie porozumiewać ze sobą. Interpretacja Agambena jest o tyle prawdopodobna, że Benjamin bardzo ostro zareagował na list Adorna z lutego 1940 r., i w przedostatnim poważnym liście, jaki zdążył napisać (w maju 1940 r.), bronił się przed porównaniem zapomniania i reifikacji. Aura, jego zdaniem, musi przynajmniej częściowo tkwić w przedmiotach i to jeszcze przed dotknięciem przez ludzką rękę, czyli przed przejściem przedmiotu przez obróbkę w trakcie procesu pracy. Martin Jay, podobnie jak Agamben, widzi w tych uwagach Benjaminą chęć powiązania aury i przeżycia estetycznego z szokiem dotarcia poza język i uspołecznienie, poza granice cywilizowanego doświadczenia (Jay porównuje dziecięce wspomnienia Benjaminą do smaku ciasteczka – magdalenki – rozplywającej się w ustach po zanurzeniu w filiżance kawy u Prousta w *W poszukiwaniu straconego czasu*, powiadając, że zarówno aura dziecięcego wspomnienia jak i smak magdalenki są podświadome i przedświadome, a ich uświadamianie sobie to praca na całe życie). Utopia dzieciństwa albo magdalenki z jednej, a piekło szalonych metropolii, wypełnionych mrówczą krzątającą flaneurów z drugiej strony? Takie przeciwstawienie pozwala dojrzeć dwie skrajności, dwie temperatury krańcowe, w których porozumienie artysty i przeżywającego widza, słuchacza, czytelnika nie jest możliwe. Ale większość komunikacji (także komunikacji estetycznej) przebiega w bardziej umiarkowanej strefie klimatycznej. Flaneuryzm bywa niebezpieczny, ale nie musi być śmiertelnym zagrożeniem ani dla sztuki, ani dla ludzi wciągniętych w jej krąg. Dojrzałość estetyczna to zdolność do coraz głębszego wtajemniczenia w coraz bardziej złożone konwencje (bez względu na to, czy artysta proponuje grę w Gombrowicza, jak

¹⁹ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.

Prażmowski, w geny wizualnej pamięci społecznej, jak Libera albo Kowalska, czy w zimne ognie kontrolowanego skandalu, jak Brzeżańska czy Górna). Wirtualny flaneuryzm zakłada zdolność do ponownego zaczarowywania świata przez nadawanie przeżyciom aury a postęp polega na tym, że można to robić częściej i więcej jednostek ma dostęp do nadawania aury dzięki awansowi edukacyjnemu i kulturalnemu.

Dokąd w takim razie prowadzi wyrafinowany wirtualny flaneuryzm późnych wnuków Baudelaire'a i Benjamina, czyli nas jako współczesnych odbiorców sztuki fotograficznej? Do upowszechnienia laboratoryjnych metod badania siebie i własnego spostrzegania – a więc także sposobów własnej konstrukcji doświadczenia i do jego egalitaryzacji. Podobnie jak nie musimy już dzisiaj o wszystkie diagnozy prosić specjalisty w dobrze wyposażonym, odrębnym pomieszczeniu, gdyż wiele wstępnych badań możemy z powodzeniem wykonywać sami masowo upowszechnionymi artefaktami (każdy może sobie nakleić pasek na czoło by sprawdzić, czy ma gorączkę, każdy może sobie zmierzyć ciśnienie zapinając na nadgarstku coś w rodzaju zegarka, każda kobieta może wreszcie zanurzyć odpowiednio spreparowany papierek w moczu, by się przekonać, czy jest w ciąży), tak nie musimy dzisiaj wzywać specjalisty od komunikacji, od sztuki albo od sytuacji duchowej epoki, by naszym doświadczeniom i przeżyciom nadać aurę porównywalną z aurą smaku magdalenki albo benjaminowskich wspomnień z dzieciństwa. Z jednej strony staliśmy się znacznie bardziej samodzielni niż pokolenie Waltera Benjamina, z drugiej strony znacznie bardziej uzależnieni od gigantycznej i złożonej infrastruktury, dzięki której w porę i w odpowiednim miejscu dostarczy się nam papierków lakmusowych, danych o tle epoki, reprodukowanych atrakcyjnie dzieł sztuki, okazji by z nimi obcować itd. Frederic Jameson uważa, że wszystko to, co widzimy w pojęciu flaneura, to tylko ideologiczne odbicie naszego rozumienia życia w mieście jako poddanego bezlitosnej racjonalizacji, opartego na rosnącym podziale pracy i na coraz swobodniejszym krążeniu pieniądza. Jesteśmy coraz sprawniejsi, coraz chłodniejsi, coraz bardziej wyrachowani, coraz bardziej obojętni – ale to tylko dlatego, że gospodarka rynkowo-pięniężna, już u Simmla w *Filozofii pieniądza* opisana jako wielka lokomotywa poruszająca się ruchem niejednostajnie przyśpieszonym, i egalitarna kultura metropolii wymuszają takie coraz szybsze zmiany.

Jameson odkrywa u Simmla coś, co mogło młodego Benjamina skłonić – w 1912 r., kiedy uczęszczał na seminarium autora *Filozofii pieniądza* – do zakotwiczenia swojego ideału aury w niepowtarzalności przedmiotu i w pre-językowości wspomnień jako składników doświadczenia językowego. Tym czymś był relatywizm, który bynajmniej nie stał u kolebki gospodarki rynkowej i początkowego europejskiego kapitalizmu, ale pod wpływem rozwoju rynku kapitalistycznego niezwykle się upowszechnił. Simmel jest bowiem odkrywcą transformacji historycznej, dzięki której pieniądz przeszedł długą drogę od substancji (muszelki, bydło, kobiety, metale szlachetne) do funkcji, po drodze niejako „zarządzając” wszystkie dziedziny życia i procesy społeczne tym samym kierunkiem rozwoju. W odróżnieniu od marksistów (ich zdaniem najpierw był kapitalistyczny rynek, a potem w głowach wylęgła się relatywistyczna ideologia) i Benjamina (najpierw był raj utracony dziecięcych wspomnień i aury, a potem zgrzytanie zębów na skutek mechanicznej reprodukcji dzieł sztuki i dewaluacji doświadczenia, trywalizacji przeżyć, mechanizacji doznań, sztucznego nawożenia wrażeń), Simmel waha się rozważając kierunek zależności procesów społecznych: „Simmel nigdy nie rozwiązał problemu pierwszeństwa, jeśli nawet założyć, że w ogóle go podniósł; czy zbudowanie gospodarki pieniężnej wymaga uprzedniego rozwinięcia relatywistycznego światopoglądu, czy też na odwrót? Zapewne wyłaniają się równolegle”²⁰.

Ostatecznie Jameson dochodzi do wniosku, że Simmel trafnie wykorzystał swoją analizę filozofii pieniądza do tego, by wskazywać na rozmaite niewspółmierności, które na tle wymierności pieniądza tym wyraźniej dało się zauważyć (przede wszystkim w sprawach estetycznych i etycznych), ale ostatecznie nie chciał przejść od samej koncepcji pieniądza w kierunku analiz jego potencjalnie jeszcze abstrakcyjniejszych form istnienia. Pieniądze, zdaniem Jamesona, były dla Simmla drabiną, po której wspiął się wysoko, ale nie śmiał odrzucić (co zrobił Benjamin, ale za cenę pozornego, utopijnego i mistycznego przewyciężenia relatywizmu). Jameson nie zauważa jednak, że Simmel zaopatruje analizę relatywizmu w dialektyczne opisy kontrrelatywistycznych procesów. Oto w *Filozofii pieniądza* czytamy: „Pieniądz, na bazie swej zasadniczej, ogólnej dostępności i obiektywności przyczynia się do wytworzenia indywidualności i subiektywności, jego równość, jego jakościowo komunistyczny charakter powoduje to, że każda różnica ilościowa prowadzi na-

²⁰ F. Jameson, *The Theoretical Hesitation: Benjamin's Historical Predecessor*, [w:] J.T. Nealon, C. Irr (ed.), *Rethinking the Frankfurt School. Alternative legacies of cultural critique*, Albany 2002, s. 20.

tychmiast do jakościowej. W nieporównywalnej z żadnym innym czynnikiem kulturowym ekspansji jego mocy, prowadzącej przeciwstawne tendencje życiowe do tych samych prawidłowości, pieniąż okazuje się zagęszczeniem czysto formalnych energii kulturowych, dołączających się do dowolnej treści, aby unieść go we własnym kierunku, do coraz czystszej ekspozycji. Podkreślę zatem tylko niektóre analogie z intelektem, związane z treścią, np. to, że bezosobowość i powszechna obowiązywalność jego abstrakcyjnej, obiektywnej istoty wchodzi, w aspekcie funkcji i zastosowania, w służbę egoizmu i dyferencjacji²¹.

Innymi słowy, Simmel zauważa, iż nawet tam, gdzie „treściowo” mamy do czynienia z relatywizmem, „funkcjonalnie” albo „pragmatycznie” bynajmniej relatywistycznie być nie musi (i na odwrót), czyli że zagrożenie relatywistyczne generuje – poniekąd – własne antidotum, własne „przeciwciła”. Parafrazując Simmla można by powiedzieć, że podstawowy błąd Benjamina polegał na tym, że dostrzegł tylko to, co groziło utratą aury, a nie docenił tego, co aurę mogło przywracać czy odtwarzać z odpadów, jak w przypadku „recyclingu”. Podobny błąd popełniał także Max Weber, który mówił o rosnącym rozczarowaniu światem coraz bardziej kontrolowanym przez rynki i biurokrację, nie dostrzegając procesów, które na nowo świat dla nas oczarowują i likwidują nadmiar kontroli. Benjamin na swój własny, prywatny użytek odwoływał się do mistycyzmu. Nie miał jednak racji, gdy sądził, że dla celów publicznych, dla swej twórczości krytycznej dostatecznie się odgrodził od mistycznego kultu doświadczenia (którego bał się, a to ze względu na skojarzenia z Ernestem Jüngerem), wprowadziwszy pojęcie aury zaczerpnięte z tradycji malarstwa religijnego. Aurę odzyskiwaną, aurę współcześnie dostępną, „z odzysku” trzeba samemu skonstruować, a potem umieć wybronić publicznie. Od pieniężnego relatywizmu opiewanego przez Simmla nie ma odwrotu. Aurę trzeba przynosić samemu. Widzą to nawet żarliwie wierzący krytycy i teoretycy, którzy aurę na pewno cenią (przesądza o tym ich wiara). Oni też ubolewają nad „rozproszonym” charakterem refleksji w zindywidualizowanym, usieciowionym kontekście komunikacji publicznej, otwartego demokratycznego dyskursu. Czytamy na przykład u współczesnego polskiego krytyka, Andrzeja Falkiewicza: „Jest w ludzkiej świadomości pewien podstawowy wymóg – który przejawia się tak oto. Jako chęć uczynienia zrozumiałymi, czyli przezroczytymi, czyli oczywistymi; po pierwsze świata, po drugie swoich wytworów, po trzecie siebie samych, mnie samego. Do tych właśnie trzech chęci sprowadza się aksjologia, estetyka i etyka – trzy najmniej zasługujące na miano wiedzy, najtrudniejsze do zlokalizowania w dzisiejszych metodologiach nauk, najbardziej »rozproszone« dziedziny namysłu”²².

Aura też jest rozproszona i rozdzielona i jej nosiciele albo nosicielki też są rozproszeni albo rozproszone; wirtuozeria wirtualnego flâneura polega na tym, że potrafi innych nosicieli aury skrzyknąć, a ich wysiłki krystalizacji aury – skumulować. Wirtualny flâneur nie jest nigdy sam. W dyscyplinach humanistycznych, w naukach społecznych akceptuje się dzisiaj krytykę, która jeszcze w czasach Benjamina stanowiła nowość i wąski ideologicznie monopol marksistów. Akceptuje się mianowicie pogląd, że badanie dzieł sztuki, przeżyć estetycznych, aury albo szkoły artystycznej, podobnie jak badanie ruchów społecznych czy ideologii politycznych, wymaga dokładnej analizy procesu historycznego kształtowania się kategorii, matryc, form pojęciowych, dzięki którym mogły być wyrażone i zakomunikowane, wejść do dyskursu publicznego. Pojęcia nie są neutralne, odpowiedzialność zaczyna się w marzeniach sennych, we śnie, na długo zanim zaczniemy urzeczywistniać nasze sny. Szklane domy nie są niewinnym pragnieniem, ani muzeum wyobraźni nie jest wyobrażeniem niewinnym, ani wizja otwarcia bram do ogrodu kultury dla mas. Kategorie przedstawiania, wyrażania i analizy prowadzą do wniosku, że konstrukcje świata społecznego są jego ruchomym rusztowaniem. W taki oto sposób sformułowano ten pogląd na gruncie refleksji metateoretycznej „historyków postspołecznych”: „Ludzie zawsze przeżywają świat społeczny albo nawiązują znaczące kontakty w jego ramach przez aktywnie pośredniczący świat dyskursywnej wyobraźni społecznej, bo to ten ostatni nadaje sens rzeczywistości społecznej, gwarantuje historyczne istnienie interesom i tożsamości, uruchamia, prowadzi i nadaje sens znaczącym działaniom. [...] Bez kluczowej, niezbędnej analizy języka i jego performatywnej roli w stwarzaniu znaczeń i stosunków społecznych, narzucanie uproszczonego modelu naukom społecznym potrwa dłużej, podtrzymując przy życiu konwencjonalne ujęcia i zatrzasnąjąc drzwi przed obiecującymi możliwościami nowych przedsięwzięć badawczych”²³.

²¹ G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Poznań 1997, s. 414.

²² A. Falkiewicz, *Być może. Być – w stu trzydziestu czterech odsłonach*, Gdańsk 2002, s. 188.

²³ M. Cabrera, *Postsocial History: an introduction*, Lanham, MD 2004, s. 125–126.

Nadawanie aury przez coraz ruchliwsze jednostki powinno się w ramach takich przedsięwzięć badawczych doczekać niebanalnej kontynuacji. Wszyscy pełniemy wielorakie role w teatrze życia społecznego; wielka sztuka polega na tym, że pokazuje niespójność oraz każe marzyć o przyszłej spójności, a przynajmniej współmierności naszych ról. Stąd prowokacje artystów – raz karane (Nieznalska, Mapplethorpe), a raz nagradzane (Libera, Brzeżańska). Stąd nasza nieustanna, mrówcza praca flaneurów, wirtualnie przyspieszona i rozwiana na wszystkie strony świata.

OMNIA AURA MECUM PORTO

WALTER BENJAMIN'S ILLUSIONS AND VIRTUAL FLANEURISM OF A MASS CONSUMER

Abstract

Walter Benjamin's unceasing popularity among critics, philosophers and theoreticians of culture in general and art in particular survived blatant contradictions in his concept of aura and its (mis)applications in historical analyses. Explanations can be found either in a conservative aesthetic theory of Adorno (which offered even less footholds for those, who were intrigued by the maturation of film, jazz and periodicals through the canonization of peripheral and marginal forms) or in a spontaneous recognition of Benjamin's grasp of the intersection of personal memory and social identity. Nevertheless, where Benjamin spelled disaster and predicted political and aesthetic fall of the masses given to idolatry of dictators and film stars, mankind emancipated itself and went on to individualize and mobilize "aura", which is currently carried by everybody in a cultural backpack. This "cultural survival kit" in a backpack had evolved in the past few decades of explosive growth in personalized, mobile communications and is still acquiring social, political and aesthetic shape.

Social sciences are slowly beginning to recognize this cultural-constructivist turn in the humanities. The evolution of the school called population ecology in the theoretical domain of sciences investigating the evolution of organizational forms or of the "post-social" historians' movement within the cluster of history, sociology, political and economic sciences are cases in point, as are the artistic works of art produced by post-1968 and female artists from the Polish countercultural and multimedia scene in the post-Cold War cultural climate. Three strategies of packaging portable aura to the backpacks of artists and their viewers are singled out (tourist, performative and liberational ones) and works by Prazmowski, Górna, Kowalska, Brzeżańska, and Libera interpreted. Last not least, hidden formative influence of Simmel and his fundamental "Philosophy of Money" upon Benjamin's concept of the mutability of artistic forms and individualization of aesthetic experience is presented along with Jameson's view on Simmel's relativism (with respect to the mutability of forms in culture) and its role in the making of Benjamin's philosophical mind.

Sławomir Magala