

AGATA PILECKA

MIASTO PRZETWORZONE – PARYSKA FANTASMAGORIA WALTERA BENJAMINA

*Starego Paryża już nie ma. Kształt miasta
Szybciej, niestety, się zmienia niż serce śmiertelnika.*

Charles Baudelaire

W myśli Waltera Benjamina nowoczesne miasto stanowi jeden z najważniejszych i stale obecnych tematów. Paryż dzięki swej nagłej metamorfozie, będącej efektem przebudowy dokonanej w dziewiętnastym wieku przez barona Haussmana, stał się dla niego idealnym modelem. W nim i poprzez niego ujawnia się rozpad całości dawniej jednoczonych przez tradycję, procesy wykształcania nowej formy doświadczenia, wrażliwości oraz właściwych nowoczesności zasad funkcjonowania w przestrzeni miejskiej. Nowy Paryż jest miastem „dla oka”, miastem wypełnionym snami. Ta senna, fantasmagoryczna strona miasta najpełniej wyraża się w pasażach – zmysłowych i uwodzicielskich ulicach handlu. Opartszy się na sformułowanej przez Marksa koncepcji fetyszyzmu towarowego, Benjamin dokonuje jej reinterpretacji: definiuje dziewiętnasty wiek jako czas, w którym zbiorowość zapada w coraz głębszy sen, poprzez pasáže zagłębiając się w swoim własnym wnętrzu. Pasaże jawią mu się jako „obiektywne materializacje fantasmagorii” – mityczne, dwuznaczne, będące jednocześnie ulicą i wnętrzem – w których towar eksponowany jest niczym ozdobne bibeloty, rozświetlone blaskiem, uwodzicielskie. Pasaże są urzeczywistnionym snem.

Niemożliwe jest stworzenie wyczerpującej i dogłębnej charakterystyki wielkiej metropolii, nie opisując jej architektury. Architektura stanowi szkielet, na którym rozpięte zostają wszelkie tkanki ogromnych miast: wyznacza kierunek ich wewnętrznej cyrkulacji, określa miejsca centralne, istotne dla ich funkcjonowania czy też tego znaczenia pozbawione. Ba-

nalne jest stwierdzenie, że wizualna strona miasta, jego kształt, warunkuje i stanowi ramy zachodzących w niej procesów, którym poddane zostają także jej zbiorowości. Miasto stanowi właściwą scenę dla nowoczesnego widowiska. Zygmunt Bauman słusznie napisał, że choć nie każde życie miejskie jest nowoczesne, to wszelkie życie nowoczesne jest życiem miejskim¹. Mówić o nowoczesności, to mówić o przestrzeni miasta.

Paryż jest jednym z najbardziej nowoczesnych miast – miastem, w którym oblicze nowoczesności objawiło się najpełniej w Europie. Nowoczesny Spektakl rozgrywa się tam w sposób niezwykle wyraźny, jak napisał Krzysztof Rutkowski: „Paryż był i jest stolicą znaków wyjątkowo licznych, wyjątkowo nachalnych, wyjątkowo jaskrawych, beczelnie natrętnych”², to jedno z miast najdoskonalej dostosowanych do potrzeb i wymagań Spektaklu.

Dziewiętnastowieczna stolica Francji to miasto stojące jeszcze u progu nowoczesności, to miasto „pre-nowoczesne”, znajdujące się w trakcie metamorfozy. Życie jego mieszkańców ulega wówczas głębokim, gwałtownym i jakościowym przemianom wywołanym znacznym postępem technicznym, rozwojem ekonomicznym, gospodarczym oraz, oczywiście, zmianami architektonicznymi. Benjamin uczynił z niego model, w którym i poprzez który ujawnia się upadek i rozpad doświadczenia dawniej spiętego klamrami tradycji. Model ten zostaje umieszczony pomiędzy swoją przeszłością i przyszłością: pomiędzy Berlinem i Londynem. Benjamin obejmuje te miasta tym samym spojrzeniem, wraz z Paryżem ujmując je w triadę. Paryż jest więc miejscem „janusowym”, posiadającym dwie twarze, których wzajemne stosunki opisują pary wyrażań „jeszcze/już” i „zarówno/jak też”³. Paryż, stojąc u progu nowoczesności, waha się jeszcze.

Tym, co określa i wyznacza różnice pomiędzy tymi trzema europejskimi metropoliami, jest perspektywa, z której mieszkańiec postrzega otaczającą go przestrzeń oraz stosunek pomiędzy jednostką a wielkomięjskim tłumem⁴. Benjamin, odnosząc się do Berlina, przywołuje krótkie opowiadanie E.T.A. Hoffmana *Narożne okno*. Jego główny bohater występuje w nim jeszcze jako osoba prywatna, która z zamkniętej przestrze-

¹ Z. Bauman *Wśród nas nieznanomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście* [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta* A. Zeidler-Janiszewska (red.) Poznań 1997 s. 145.

² K. Rutkowski *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim* Gdańsk 2006 s. 37.

³ R. Różanowski *Szok i przeżycie albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji”* [w:] *Pisanie miasta...* wyd. cyt. s. 121. Por. B. Frydryczak *Świat jako kolekcja* Poznań 2002 s. 37.

⁴ Por. W. Benjamin *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* H. Orłowski, J. Sikorski (tł.) Poznań 1975 s. 218.

ni własnego mieszkania obserwuje zgromadzonych na targowisku ludzi. Ogarnia on spojrzeniem pełnym dystansu kłębiący się poniżej kolorowy tłum, który jeszcze nie zdążył przerodzić się w masę; jest on świadkiem i komentatorem scen rozgrywających się na placu. Lornetka operowa, którą trzyma w dłoni, znakomicie podkreśla jego postawę jako kogoś, kto spogląda z oddalenia. Główny bohater nie czuje tajemniczego pulsowania tłumy, nie ulega fascynacji jego wiecznym ruchem – zachowuje pozycję bezstronnego obserwatora, a jego budujące komentarze uzupełniają siełankowe obrazy scenek rodzajowych z targowiska⁵. Punkt ciężkości znajduje się jednak ciągle po stronie osoby prywatnej, postrzegającej rynek jako scenę. W Londynie punkt ten przesuwa się na drugą stronę szali, o czym świadczy sam tytuł opowiadania Edgara Allana Poeego – *Człowiek tłumy*. Benjamin przywołuje je podczas tworzenia charakterystyki angielskiej stolicy. Pogłębiająca się industrializacja oddala od siebie Berlin i Londyn – w tym ostatnim tłum traci swoje zróżnicowanie, swoją wewnętrzną strukturę, przeradza się w tłum-masę, która porywa ze sobą obserwatora, budzi jego niechęć, obrzydzenie i strach, a jednocześnie fascynuje i oczarowuje⁶. Jednostka wywłaszczona zostaje ze swej przestrzeni prywatnej, rozerwaniu ulegają ciasne ramy i granice wyznaczane przez nieruchomy prostokąt okna. Człowiek wrzucony zostaje w jednolitą, ludzką masę o niezmiennym ruchu z której wyłamanie się ma jedynie charakter pozorny. Masa jest czymś barbarzyńskim, co nie poddaje się żadnej dyscyplinie⁷.

Umieszczony pomiędzy Berlinem i Londynem Paryż w dziewiętnastym stuleciu przechodzi liczne przemiany. Na zlecenie cesarza Ludwika Napoleona baron Haussmann podejmuje się dokonania przebudowy miasta. Ma ona zminimalizować ryzyko powstania kolejnych barykad, a jednocześnie przyczynić się do stworzenia szybkich i wygodnych arterii komunikacyjnych. Inicjatywa ta legitymizowana była względami artystycznymi, tak zresztą określał się Haussmann, kiedy w swoich pamiętnikach pisał o sobie *artiste démolisseur* (artysta-burzyciel). I rzeczywiście, wyburza on tysiące renesansowych i średniowiecznych budynków, często

⁵ Tenże *O kilku motywach u Baudelaire'a* B. Surowska (tł.), „Przegląd Humanistyczny” 1970 nr 5 s. 81–82.

⁶ Benjamin odwołuje się w tym miejscu do słów Engelsa z jego wczesnej pracy: „Już tłum uliczny ma w sobie coś odpychającego, coś, przeciw czemu buntuje się natura ludzka. (...) Brutalna obojętność, nieczułe zamknięcie się każdej jednostki w kręgu swoich prywatnych interesów występuje tym bardziej odrażająco i dotkliwie, im więcej tych jednostek tłoczy się na małej przestrzeni” (K. Marks, F. Engels *Dziela* t. II 1961 s. 300).

⁷ W. Benjamin *O kilku motywach...* wyd. cyt. s. 82.

niemal całe dzielnice, by zbudować, zgodnie z zasadami perspektywy, szerokie aleje i bulwary promieniście opasujące przestrzeń miasta. Współcześni mu nazwali to „strategicznym upiększaniem”⁸. Zwolennicy „haussmannizacji” utrzymywali, że rozrywając ciasną, oryginalną zabudowę, „dziurawiąc Paryż i otwierając mu żyły”, stwarzając nowe, wolne przestrzenie, wpuszcza zbawcze powiewy świeżego powietrza oraz światło w stłoczone ulice paryskie, niczym lekarz zapewniając im zdrowie i życie. Haussmann chciał stworzyć wokół siebie legendę – legendę, w której jako bohater podbijający miasto oswajałby je i wygrywał z nim w imię jego własnej wielkości, zwyciężałby je rozumnym działaniem skierowanym przeciwko organicznej, wielokierunkowej sile jego rozwoju. Wynikiem tej inicjatywy nie było jednak oswojenie Paryża, lecz przeciwnie – wyrwanie go z rąk mieszkańców, uczynienie go czymś nieludzkim i obcym.

Paryż raz na zawsze przestał być skupiskiem małych miast o własnych obliczach i własnym sposobie życia, w których człowiek się rodził i umierał, w których żyło się przyjemnie i których nie zamierzało się opuszczać; miejsc, w których przyroda i historia zgodnie urzeczywistniały różnorodność w jedności. Centralizacja i megalomania stworzyły miasto sztuczne, w którym paryżanin – rzecz zasadnicza – nie czuje się już u siebie. (...) Paryżanin w swoim mieście, które stało się kosmopolitycznym skrzyżowaniem dróg, jest człowiekiem wykończonym⁹.

Struktura przestrzenna stolicy zostaje ujednolicona, pokryta siecią współrzędnych wyznaczonych arbitralną decyzją jednego człowieka. To, co stanowiło wieloletni wytwór swobodnie przebiegających procesów urbanizacyjnych, zastąpione zostało zabudową pozbawioną historii, niezakorzoną w tradycji, wyzutą z dawnych sensów, a więc dla jednostki nieautentyczną. W działaniu Haussmanna doszukać się można próby nadania Paryżowi jednolitej, uporządkowanej i przejrzystej struktury

⁸ Nie na wiele się zresztą ono zdało, gdyż nieco później powstały barykady nowe, częstokroć sięgające wysokości nawet pierwszego piętra. „Nowe arterie (...) miały połączyć centrum Paryża z dworcami i odciążyć je. Inne miały wziąć udział w walce wydanej nędzy i rewolucji, służąc jako drogi strategiczne, przebijając ogniska epidemii i ruchawek, umożliwiając przepływ ożywczego powietrza, dyslokację sił zbrojnych, łącząc – jak ulica Turbigo – siedzibę rządu z koszarami, bądź – jak bulwar du Prince-Eugène – koszary z przedmieściami”. W. Benjamin *Pasaże* I. Kania (tł.) Kraków 2005 s. 159 fragment E 3 a, 3. Dalej, cytując *Pasaże*, podawać będę jedynie oznaczenie fragmentu.

⁹ E 3 a, 6.

właściwej miastom utopijnym¹⁰. Paryż zyskał dwa oblicza, które były względem siebie obce. Jedno z nich, to nowoczesne, przesiąknięte duchem megalomanii, karmiło się pragnieniem wielkości, w imię której budowane były bulwary i pasaże, powstały załączki wielkomiejskiej ulicy, dworce czy konstrukcje ze szkła i żelaza, organizowane były wystawy światowe, mnożyły się witryny sklepowe, zaś fragmenty ulic odsłaniane były z wielką pompą niczym pomniki lub posągi. Paryż miał stać się nie tylko stolicą Francji, lecz także prawdziwą, niezaprzeczalną stolicą całego świata (E 5 a, 2), swoim jedynym punktem odniesienia (E 12 a, 3), miastem będącym swoją własną miarą.

Tak przemieniona architektonicznie przestrzeń, generując nowe, nieznane wcześniej podniety i doznania, ewokowała przemiany w mentalności jednostek funkcjonujących w jej obszarze. Dawny rodzaj relacji jednostki ze społecznością stał się niemożliwy i nieadekwatny. Wyburzając wielkie obszary zabudowy, Haussmann zniszczył nie tylko budynki, lecz także społeczności sąsiedzkie i więzi, które je spajały: proletariat, nie mogąc płacić drastycznie podniesionego czynszu, zmuszony został do przeniesienia się na przedmieścia – tysiące ludzi straciło więc poczucie swojskości i „wrośnięcia” w miejsce zamieszkania. Relacje pomiędzy prywatnym a publicznym wymiarem życia człowieka zostały zakłócone. Na stary Paryż nałożył się obraz nowego – „współczesnego Babilonu” pełnego panoram, punktów widokowych, wielkich placów, bulwarów i pasaży wypełnionych luksusowymi towarami, którego architektura aranżuje „miasto dla oka”¹¹.

Pasaże, których znaczna część powstała w latach dwudziestych i trzydziestych dziewiętnastego wieku, można wpisać w triadę analogiczną do układu tworzonego przez Berlin, Paryż i Londyn. Loggie, pasaż

¹⁰ „Jego «nowa Atlantis», «poetyckie Commonwealth» (położone na 45 równoleżniku w umiarkowanej strefie) będzie summą geometrycznej regularności i symetrii (tak bliskie wyobraźni melancholijnej z jej traumatyzmem linii prostej i punktu środkowego): każda stolica prowincji będzie umieszczona w jej centrum niczym w środku koła, forma miast będzie okrągła bądź kwadratowa z szerokimi i prostymi – jak w nowym Paryżu Baudelaire’a – ulicami. Zasada własności zostanie zachowana, utopia Burtona jest bowiem antyegalitarna, lecz wszystkich zjednoczy obowiązkowa wydajność pracy (lenistwo jest wedle Burtona najważniejszą z psychicznych przyczyn melancholii, pasożytów czekać będzie więzienie lub szubienica). (...) Nad wszystkim czuwać będzie biurokratyczny system nadzoru: *supervision*. Spojrzenie ma być podstawowym orężem służącym utrzymaniu porządku i kontroli społecznej, wszędzie krążyć będą państwowi obserwatorzy wypatrujący uchybień”. M. Bieńczyk *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* Warszawa 1998 s. 121–122.

¹¹ A. Hohmann *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności* A. Kopacki (tł.) „Literatura na Świecie” 2001 nr 8–9 s. 350.

i dworzec to trzy odmienne rodzaje „przestrzeni przejścia”, trzy różne obszary, z których można odczytać cechy pogłębiającej się nowoczesności.

Benjamin w jednym ze swoich szkiców łączy loggie¹² z okresem dzieciństwa i z obrazem przeszłości – jednocześnie utraconej i możliwej do odzyskania. Loggie, jako miejsca tworzące tę przedziwną przestrzeń „pomiędzy” i w niej rozpostarte, z jednej strony otwierają dom na świat zewnętrzny, z drugiej zaś pozwalają elementom tego świata wkroczyć do środka. Stanowią one specyficzną, rozciągniętą granicę pomiędzy przestrzenią prywatną a publiczną, granicę kształtowaną przez mieszkańców zgodnie z ich potrzebami, rytmem wyznaczanym przez codzienną krzątanie czy zmianę pór roku. Postrzeganie owych zmian intensyfikowane jest przez panującą w loggiach atmosferę bezruchu, zastygłego czasu zakotwiczonego w przeszłości. Istnieje więc więź, po części widoczna właśnie w odczuwalności rocznego cyklu, jakiś związek z naturą, nawet jeśli już niebezpośredni, który loggie wprowadzają w przestrzeń miejską. Ta więź i ta atmosfera mają charakter snu, z którego dorosły człowiek wybudził się wraz z końcem dzieciństwa i który może być przywołany jedynie w alegoryczno-obrazowym wysiłku pamięci.

Dworzec posiada całkowicie odmienny charakter od tego specyficznego architektonicznego składnika budynku mieszkalnego, którym były loggie. Jego przestrzeń jest całkowicie publiczna, anonimowa; stanowi granicę pomiędzy perspektywą spacerującego ulicami przechodnia a widokiem, który przypada w udziale pasażerowi przejeżdżającego pociągu; to przestrzeń położona na skraju miasta nawet wtedy, gdy znajduje się w jego centrum. W końcu zaś stanowi ona bramę pomiędzy miastem a światem poza jego granicami, który wydaje się tak bardzo daleki. Obcość ludzi znajdujących się na peronach i w dworcowej hali jest podwójna – drugi człowiek nie jest już tylko elementem miejskiego tłumu, jest przybyszem lub też tym, który niedługo odejdzie. Jest on jeszcze bardziej odległy, obojętny i ulotny, pozostaje w ruchu całkowicie odmiennym od pulsującego rytmu miejskich arterii. Na dworcu ruch nigdy nie zamiera, lecz powraca – wciąż na nowo – w nieodmiennych rytuałach powitań, pożegnań, nerwowych lub znudzonych oczekiwaniach. Dworzec, ta „sapiąca i gwizdząca księżniczka, o spojrzaniu zegara”, jest także prawdziwą fabryką snów, sceną, na której nieodmiennie powraca, raz po raz, ten sam grecki melodramat:

¹² Por. A. Zeidler-Janiszewska *Berlińskie loggie – paryskie pasaże* [w:] *Pisanie miasta...* wyd. cyt. s. 86.

W spiętrzonej górze walizek, pod którą stoi Eurydyka, wiję się wąski skalny korytarz, krypta, w którą się ona zapuszcza, a tymczasem konduktor-Hermes, szukający załzawionego spojrzenia Orfeusza, daje swym lizakiem sygnał odjazdu. Bolesna blizna pożegnania, drgająca niby rysa na sylwetkach ciał bogów ze spękanej greckiej wazy¹³.

*Nowe mity rodzą się z każdym naszym krokiem.
Tam, gdzie żył człowiek, zaczyna się legenda
– wszędzie tam, gdzie żyje.*

Aragon

Surrealiści jako pierwsi zauważyli „rewolucyjne moce, które pojawią się w «starociach»”¹⁴, ekspresywny charakter „pierwszych produktów przemysłowych, pierwszych budynków przemysłowych, pierwszych maszyn, ale także pierwszych domów towarowych, reklam itd.”¹⁵ Te pierwsze rzeczy: wyblakłe fotografie, niemodne suknie, lokale i miejsca, które straciły popularność i chyłą się ku upadkowi, otaczają przedmiot najbardziej pośród nich urojony – sam Paryż. „Żadna twarz nie jest tak surrealistyczna jak prawdziwa twarz miasta”¹⁶ – konkluduje Benjamin.

Filozof podążył śladem surrealistów, czyniąc Paryż przedmiotem swojego namysłu i refleksji nie od strony krytyki mechanizacji życia i wzrastającego uwielbienia techniki, ale jego narkotycznego historyzmu i manii przybierania masek (K 1 a, 6). Była to strona pograżona we śnie, która w dziewiętnastym wieku najwyraźniej i najpełniej uwidaczniała się w zwróconych ku niemu pasażach.

Pasaże to zamknięte dla ruchu wszelkich pojazdów wąskie ulice, kryte mozaiką ze szkła i żelaza. To, wedle określenia Aragona, „ludzkie akwaria”, „wielkie trumny ze szkła”¹⁷ spowite chwiejnym światłem gazowych lamp, oświetlonych „bladymi promieniami chorego słońca”¹⁸. Ich wnętrza jarzą się nienaturalnym blaskiem na tle zaciemnionego miasta. Jest to jednak blask podwodny, „światło bezdenne”¹⁹, ujawniające jego chthoniczną naturę. Odseparowane od wielkomiejskiego ruchu ulicz-

¹³ L 1, 4.

¹⁴ W. Benjamin *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 265.

¹⁵ N 1 a, 7.

¹⁶ Tamże, s. 266.

¹⁷ L. Aragon *Wieśniak Paryski* A. Międzyrzecki (tł.) Warszawa 1971 s. 18, 35.

¹⁸ R. Salvadori *Mitologia nowoczesności* H. Kralowa (tł.) Warszawa 2004 s. 17.

¹⁹ L. Aragon, wyd. cyt. s. 18.

nego przejścia te zdają się stanowić odrębną przestrzeń, wyłączoną z macierzystej przestrzeni miasta, której równie daleko jest tak do nieba, jak i do ziemi.

Dwoma czynnikami konstytutywnymi ulicy są handel i ruch, warunkujące poprawne i efektywne funkcjonowanie wewnętrznych mechanizmów metropolii.

W pasażach jednak drugi składnik obumarł, ruch uliczny jest w nich znikomy. Pasaż to jedynie zmysłowa ulica handlu zdolna tylko rozbudzać żądze. Ponieważ żywotne soki w niej zamierają, na jej obrzeżach pleni się bujnie towar, wytwarzając fantastyczne wzajemne związki, niczym pokryta wrzodami tkanka²⁰.

Ten bezruch właściwy przestrzeniom zamkniętym objawia się jako asfiksją. Pasaże to ginące światy, światy w agonii, tuż przed śmiercią rozsiewające swój ostatni czar, spowijający je niczym welon. Czar ten i wywoływane przez niego oszołomienie, choć w pasażach występuje w postaci najmocniej skoncentrowanej, przenika także wszystkie pozostałe przestrzenie miasta. „Obiektywne materializacje fantasmagorii”²¹ stanowią wystawy światowe jako element przemysłu rozrywkowego, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, dworce czy domy gry (L 1, 3), bramy i łuki triumfalne, a także sama przebudowa Paryża, która odebrała mieszkańcom ich własność, czyniąc z niej przedmiot podziwu i świątynię konsumpcji; fantasmagoryczne jest również doświadczenie *flâneura*, gdy oddaje się fantasmagoriom rynku. Do tego samego porządku należy zainteresowanie wnętrzem mieszkalnym, na którym jednostka ze wszelkich sił próbuje odcisnąć – niczym na wyściełanym pluszem futerale – jakkolwiek trwałe i wyraźny ślad swojej prywatnej egzystencji. Na trochę odmienniej płaszczyźnie odnaleźć ją można w duchu megalomanii, który panował ówczasie w Paryżu i którego wcieleniem był Haussmann, ten „szermierz fantasmagorii”, który niczym legendarny bohater rzucił wyzwanie miastu, by podporządkować je swojej woli, oswoić i ujarzmić zgodnie z zasadami rozumnego planowania i perspektywy, przemienić, przekształcić tego niemal organicznego potwora o wielu głowach, w którego ściśniętych i ciemnych tkankach powstają zarodki rewolucji, zarysy barykad, kielkują niepokoje i bunty, w byt godny miana stolicy świata. I Paryż, „współczesny Babilon”, gnie przed nim swój kark i otwiera się na świat jako stolica konsumpcji,

²⁰ A 3 a, 7.

²¹ R. Różanowski *Pasaże Waltera Benjamina* Wrocław 1997 s. 92.

„kosmopolityczne skrzyżowanie dróg”, jako mit będący „miejscem, gdzie koncentrowały się wszystkie lęki i pragnienia mieszczaństwa”²², jako wielki Spektakl, który – zgodnie ze sformułowaniem Guya Deborda – jest tym „momentem, w którym towar totalnie opanowuje życie społeczne. Odniesienie do towaru nie tylko stało się widoczne, ale nie widać nic poza nim: świat, który widać, jest jego światem”²³. Architektura nowego Paryża stworzyła „miasto dla oka”²⁴.

Osiągnięto w końcu cel od tak dawna upragniony – uczynienie z Paryża przedmiotu raczej luksusu i ciekawości niż użytkowego, miasta wystawowego, całego pod szkłem (...) obiektu podziwu i zazdrości obcych, bo mieszkańcy do tych uczuć nie są zdolni²⁵.

Ten świat, będący światem towaru, uwodzi szczególnie w pasażu, „zmysłowej ulicy handlu”. Towar odurza, „upatruje w każdym człowieku klienta, do którego kieszeni i domu zamierza się wcisnąć. Wzucie się jest przecież naturą odurzenia”²⁶. „Przedmiotowe środowisko człowieka nabiera w sposób coraz bardziej bezwzględny powierzchowności towaru. Równocześnie reklama zmierza do tego, by przesłonić ten towarowy charakter przedmiotów”²⁷, by opromienić towar, czyniąc go przedmiotem pragnienia należącym do świata marzeń prywatnego konsumenta. Jak bibeloty porozstawiane w salonie, tak też towar umieszczony na wystawach zdobi i przyciąga wzrok. W pasażach sztuka zostaje oddana kupcom na usługi. W świetle latarni połyskuje szkło, szyldy sklepowe, w licznych lustrach przedmioty ulegają cudownemu pomnożeniu, zaś witryny sklepowe osłaniają przed chciwym wzrokiem poustawiane na nich skarby. Wystawianie sklepowych towarów na widok publiczny zaistniało około 1836 roku, wraz z momentem, gdy w języku francuskim zaczęło funkcjonować słowo „witryna”. Narodziło się wtedy zjawisko, wraz z rozwojem społeczeństwa konsumpcyjnego ulegające nasileniu, które Anglicy nazywają *window shopping*, zaś Francuzi *lèche-vitrine* – lizaniem towarów przez szkło. „Kupujący przez okno” jest nowoczesną, merkantylną wersją mitycznej postaci Narcyza, który „pobudzony pragnieniem przejścia «tam», dotknięcia i zawładnięcia tym, co po drugiej

²² A. Hohmann, wyd. cyt. s. 337.

²³ G. Debord *Spoleczeństwo spektaklu* A. Ptaszkowska, L. Brogowski (tł.) Gdańsk 1998 s. 23.

²⁴ A. Hohmann, wyd. cyt. s. 350.

²⁵ K 6 a, 2.

²⁶ Tenże *Paryż II Cesarstwa...* wyd. cyt.

²⁷ Tenże *Park centralny* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 243.

stronie, przeistacza się bezwiednie, siłą bezlitosnego prawa rynku, w melancholijnego Narcyza konsumpcji: patrzy tak, jakby chciał mieć, jakby chciał coś posiąść, lecz ostatecznie widzieć musi siebie w grymasie, widzieć odbicie siebie, jakim jest²⁸. Grymas na twarzy Narcyza jest grymasem rozczarowania świadczącym o klęsce pragnienia, nim jeszcze zostanie ono w pełni uświadomione. Narcystyczny charakter miasta dostrzegalny jest jedynie z oddali – Narcyz musi więc być, ze swej natury, obserwatorem. W niczym nie przypomina on jednak *flâneura*, czytelnika i interpretatora miasta – Narcyz zadowala się lśniąca powierzchnią handlowej ulicy. Będąc częścią wielkomięjskiego tłumu, nie obdarza go nawet spojrzeniem. W epoce, gdy odwzajemnione spojrzenie należy już do przeszłości (zastąpione przez gapienie się), traci on możliwość przeglądania się w cudzych oczach. Spogląda więc w bok, ku witrynom, wychytując własne refleksy uwięzione w szklanych taflach. „Ulica pozwala przechodniom na improwizowane aktorstwo, które z czasem staje się nawykiem”²⁹. Narcyz występuje przed sobą samym. Towar umieszczony za witryną sklepową stanowi dla niego niezmienną scenografię, w obliczu której jego niewyraźne i zniekształcone odbicie przypomina widmo. Widmowa wydaje mu się także sama ulica, którą ma za plecami.

Sednem i podstawą Benjaminowskiego ujęcia fantasmagorii jest sformułowana przez Marksa w *Kapitale* koncepcja dotycząca fetyszyzacji towarów. Według Marksa, fetyszym „przyłgnął” do produktów pracy w momencie, w którym zaczęły one być wytwarzane jako towary. To mityczne nacechowanie posiada swoje źródło w rzutowaniu społecznego charakteru pracy ludzi na jej produkty jako wytwory ich naturalnych własności. W ten sposób rzeczy stają się towarami – rzeczami jednocześnie zmysłowymi i nadzmysłowymi³⁰, rzeczami społecznymi. Szukając analogii egzemplifikującej istotę pojęcia fetyszyzmu, Marks odnosi się do płaszczyzny wierzeń religijnych, na której „produkty ludzkiej głowy” jawią się jako samoistne, obdarzone własną świadomością i życiem byty wyższe, pozostające ze sobą oraz ze światem ludzi w relacjach³¹. Tajemnica tego blasku, który opromienia towar, kryje się w zamazaniu wszelkich śladów produkcji, tak by jawił się on jako niestworzony ręką człowieka, „samopowstały”. W *Pasażach* Benjamin formułuje następującą myśl:

²⁸ M. Bieńczyk, wyd. cyt. s. 67.

²⁹ B. Frydryczak *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna* [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* J.S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska (red) Warszawa 1998. s. 113.

³⁰ Por. K. Marks, F. Engels, wyd. cyt. s. 322.

³¹ Tamże, s. 323.

Fetyszystyczny charakter towaru jest immanentną właściwością samego wytwarzającego towarów społeczeństwa, co prawda nie takiego, jakim jest ono w sobie, lecz raczej, jakim zawsze się samo w sobie przedstawia, przekonane, że się dobrze rozumie, gdy abstrahuje od faktu, że wytwarza towary. Wytwarzany przez nie własny obraz, który zwykło opisywać jako własną kulturę, odpowiada pojęciu fantasmagorii³².

Powyższe ujęcie w zdecydowany sposób różni się od koncepcji Marksa – o ile ten ostatni postrzegał ów fetyszystyczny charakter jako fenomen obiektywny, o tyle dla Benjamina jest on fenomenem kolektywnej osobowości³³. W jego oczach wiek dziewiętnasty to czas, w którym świadomość zbiorowa zapada w coraz głębszy sen i śniąc, poprzez pasażę, pogrąża się we własnym wnętrzu, tak jak śpiący człowiek, odczuwający i postrzegający wszystkie wewnętrzne procesy fizjologiczne swojego ciała: pulsowanie krwi w rytm uderzeń serca, ruchy jelit, skurcze mięśni, wszystkie te poruszenia ciała, które na jawie pozostają niezauważalnym tłem. To one wywołują sennie majaki, jednocześnie ofiarowując do nich klucz. Benjamin przyjmuje milczące założenie psychoanalizy, mówiące o zastąpieniu przeciwstawienia snu i jawy mnogością różnorodnych, konkretnych stanów świadomości, które warunkowane są różnymi stopniami obudzenia wszelkich jej ośrodków. Stwierdza jednakże konieczność odniesienia tego stanu świadomości już nie do jednostki, lecz całej zbiorowości (K 1, 5). W konsekwencji Benjamin mówi o zmianie charakteru relacji pomiędzy nadbudową a bazą: o ile Marks miał na myśli stosunek przyczynowy, o tyle Benjamin uważa, że nadbudowa jest wyrazem bazy.

Warunki ekonomiczne, w jakich żyje społeczeństwo, wyrażają się w nadbudowie, całkiem podobnie jak u śniącego przepelniony żołądek znajduje swój wyraz – choć nie odbicie – w treści snów, jakkolwiek może je determinować w sensie przyczynowym. Zbiorowość przede wszystkim wyraża uwarunkowania własnego życia. Swój wyraz znajdują one w snach, swoje wyjaśnienie – w przebudzeniu³⁴.

Relacja ta u Benjamina nabywa więc charakteru ekspresywnego, zaś on sam za jeden ze swoich celów obiera ukazanie pewnych procesów ekonomicznych jako prafenomenów, z których swój początek biorą wszystkie przejawy życia dziewiętnastowiecznych pasaży (N 1 a, 6).

³² X 13 a.

³³ R. Różanowski wyd. cyt. s. 91.

³⁴ K 2, 5.

Co jest wewnętrżnością dla zbiorowości? Oczywiście wiele rzeczy, które dla jednostki pozostają czymś całkowicie zewnętrżnym – moda, towar umieszczany na witrynie sklepowej, ornamentyka czy formy architektoniczne. Zajmując się architekturą jako najważniejszym świadectwem uśpionej „mitologii” (D°, 7), Benjamin zwraca także uwagę na mitologiczną topografię Paryża, której wyraziste linie naszkicował w swoich utworach Balzak. Stanowiąc niezmiennie tło, na którym przewijają się kolejne jego postacie, okazuje się ona „schematem tej – a także każdej innej – przestrzeni tradycji mitycznej” (C 1, 7). O ile już w *Powinowactwach z wyboru* dokonał on rekonstrukcji mitycznej topografii nie tylko krajobrazu naturalnego, lecz także krajobrazu tworzonego przez materialne wytwory ludzkiej kultury, o tyle w *Pasażach* aranżacja przestrzeni miejskiej staje się jednym z głównych motywów³⁵. W topografii miasta, określającej liczne przestrzenie przejścia, Benjamin szczególne znaczenie nadaje progowi rozumianemu jako granica znajdująca się „pomiędzy”³⁶. Próg posiada znaczenie szczególne – jest granicą rozdzielającą dwie przestrzenie, która jednak nie należy do żadnej z nich. Jest nawet czymś więcej niż miejscem granicznym: jest swoistym rodzajem przestrzeni, której istnienie nadaje znaczenie temu, co rozdziela (tak jak próg prowadzący do świątyni wyznacza punkt, w którym świat *profanum* ustępuje przestrzeni *sacrum*). Progi roztaczają wokół siebie szczególną atmosferę, wyraźnie odczuwalną dla mieszkańca wielkiego miasta.

Te bramy – wejścia do pasaży – są progami. Nie zaznacza ich żaden kamienny schodek, widać to jednak z wyczekującej postawy grupki osób. Swymi rzadko odmierzanymi krokami nieświadomie zaświadczają, że stoją przed jakąś decyzją³⁷.

Nie tylko progi, ale także bramy graniczne czy łuki triumfalne obdarte są podobnym charakterem. Przywodzą one na myśl starożytność, czasy archaiczne z ich rytuałami przejścia (*rites do passage*), mającymi

³⁵ Por. W. Menninghaus *Walter Benjamin's Theory of Myth* [w:] *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections* G. Smith (red.) Cambridge 1991 s. 304. Benjamin, myśląc o topografii, nie miał na uwadze tylko i wyłącznie rzeczy materialnych: „Należycie na Paryż rzeczywisty Paryż ze snu, uformowany ze wszystkich planów budowlanych, naszkicowanych przebiegów ulic, projektów urzędzeń miejskich, systemów nazewnictwa ulic – z tego wszystkiego, co nigdy nie doczekało się realizacji” (L 2 a, 6).

³⁶ Benjaminowskie ujęcie progu jako przestrzeni przesyconej określonym znaczeniem zdaje się być dopełnieniem refleksji Simmla dotyczących drzwi i mostu jako przestrzeni łączących i rozdzielających to, co połączone. Por. G. Simmel *Most i drzwi* [w:] tegoż *Most i drzwi. Wybór esejojów* M. Łukaszewicz (tł.), Warszawa 2006.

³⁷ C 3, 6.

uwolnić człowieka od choroby, hańby, nękających duchów czy też przemienić dziecko w dorosłego. Próg do pasażu wyznacza jednak drogę w stronę przeciwną³⁸ – nie prowadzi ze świata chtonicznego, podziemnego ku oswojonemu światu człowieka, lecz do piekła.

Benjamin nazywa nowoczesność czasem piekła (S 1, 5 i G°, 17). Jego podstawą jest odczucie, że rzeczywistość, właśnie w tym, co najnowsze, wcale się nie zmienia, że wszelka nowość jest w gruncie rzeczy taka sama. To wrażenie wieczności, ciągłego napływu, odbiera śniącej zbiorowości świadomość historii, kształtując senną formę przepływu zdarzeń, której inną postacią jest wieczny powrót tego samego. Według Benjamina, idea wiecznego powrotu powstała ze strachu i niezdolności burżuazji do stanięcia twarzą w twarz z konsekwencjami pojawienia się nowego środka produkcji, będąc wyrazem kryzysów, które poważnie nadszarpnęły poczucie pewności względem warunków życia. Jej istotą jest przeświadczenie, że wszystko już się kiedyś, w nieskończonym czasie, zdarzyć musiało, ponieważ „codzienne konstelacje warunków” (J 62 a, 2) przestawały być codzienne, a ich powtarzalność stała się coraz bardziej problematyczna i wątpliwa. To rozgrzeszające przeświadczenie jest podstawową formą świadomości prehistorycznej, mitycznej (D 10, 3), ostrzegającej tradycję jako fantasmagorię, w której to, co najdawniejsze, pojawia się, przybierając nowoczesny kształt.

Formie nowego środka produkcji, początkowo jeszcze opanowanej przez formę dawnego środka, odpowiadają w 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 opróżnić niedojrzałość wytworu społecznego oraz braki społecznego charakteru produkcji. (...) W śnie, w którym każda epoka ma przed oczyma obraz epoki nadchodzącej, ta ostatnia pojawia się połączona z elementami społeczeństwa bezklasowego³⁹.

³⁸ Benjamin pisze w *Pasażach* o zagłębianiu się w świat wewnątrzmaciczny – janusowa twarz miasta jako element kobiecy, jako inny jawiący się mężczyźnie (L 5, 1). Angela Hoffman twierdzi, że „miasto, stając się miejscem podmiotowości i wspomnieniem poszukiwań samego siebie i autorefleksji, staje się też miejscem Innego. A to, co Inne, staje naprzeciw męskiego podmiotu (...) jako kobiecość. (...) Miasto jako obietnica odnalezienia siebie, jako miejsce uwiedzenia i grożącej samozatrąty, wchodzi w analogię z tym, co kobiece” (A. Hoffman, wyd. cyt. s. 342). Choć Benjamin zdaje się mieć na uwadze coś bardziej „organicznego”, jest to wyraźne przejście w głąb czegoś, a więc znów kierunek ku temu, co chtoniczne, podziemne. Zresztą ziemia zawsze była kojarzona z tym, co kobiece, nawet melancholia, połączona z chtonicznością, ma kobiecą twarz.

³⁹ W. Benjamin *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca...* wyd. cyt. s. 166.

Paryż śni swój sen o Rzymie, który chce odbudować w sobie za pomocą konstrukcji żelaznych. Styl *empire* dostrzegwał w nich narzędzie, za pomocą którego byłoby możliwe stworzenie nowego rodzaju architektury opartej na, by posłużyć się określeniem Bottichera, „hellenistycznych regułach formy”: dźwigary konstruowane na podobieństwo pompejskich, fabryki wznoszone tak, by przypominały domy mieszkalne, pierwsze dworce kolejowe wzorowane na domkach szwajcarskich, pasaże zaś na wnętrzach mieszkalnych. Wytworom tym odpowiada na płaszczyźnie teoretycznej utopia Fouriera, którą Benjamin wskazuje jako jeden z obrazów dialektycznych. Utopia ta mogła powstać i rozwijać się jedynie w fantasmagorycznej aurze dziewiętnastego wieku, pośród konstrukcji żelaznych i pasaży, w których dostrzegł on kanon falansteru. Fourier, zwolennik klasyfikacji, rozstrzygał wizję świata uporządkowanego i racjonalizowanego, w którym wszystko posiada właściwe miejsce, tworzące wraz z innymi skomplikowaną całość systemu społecznego. Jej ukrytym źródłem, które nie znalazło bezpośredniego wyrazu, jest produkcja maszynowa oraz nieklamana wiara w powiązaną z nią potęgę ludzkiego postępu. Fourier, wychodząc od niemoralności handlu i narzucanej przez niego fałszywej świadomości, tworzy wizję precyzyjnie skonstruowanego świata bez granic, zdanego całkowicie na łaskę człowieka⁴⁰. Benjamin ironicznie nazywa falanster prawdziwą „krajną pieczonych gołąbków”, gdzie wynagrodzenie dostaje się nawet za przyjemności, a wyzysk nie istnieje. Obrazotwórcza fantazja Fouriera stworzyła sielankę, kolorowy sen o Eldorado, rozgrywający się w mieście złożonym z pasaży niesłużących już celom handlowym, lecz stanowiących domy mieszkalne. Fantasmagorii miasta pasaży towarzyszy fantasmagoria postępu. Sen ten jest śniony przez paryżan nawet w drugiej połowie stulecia⁴¹.

Najgłębsza natura pasaży jest dwoista. Pasaże postrzegane jednocześnie jako wnętrza, ulica i korytarz, jak sen pozbawione są zewnętrznej strony (L 1 a, 1). Dla zbiorowości – tak samo jak dla *flâneura* – ulica i pasaż stają się mieszkaniem:

Ulice są mieszkaniem zbiorowości. (...) Dla tej zbiorowości lśniące emalią szyldy sklepowe są ozdobami równie pięknymi, a może nawet piękniejszymi od olejnych obrazów wiszących w mieszczańskim salonie; mury z napisem «naklejanie afiszów zakazane» to jej pulpit do pisania, kioski z gazetami to jej biblioteki, skrzynki pocztowe to jej brzozy, ławki to jej umeblowanie sypialni, a tarasy kawiarni są jej balkonem, z którego nadzoruje ona życie w swoim domu.

⁴⁰ Por. K. Krzemieniowa *Tradycja i świadomość obudzona. Studium o filozofii Waltera Benjamin* „Miesięcznik Literacki” 1976 nr 12 s. 58.

⁴¹ W. Benjamin *Paryż, stolica XIX wieku. Exposé* [w:] tegoż *Pasaże* wyd. cyt. s. 49.

Tam gdzie robotnicy drogowi wieszają na kracie swoje kurtki, jest westybul, brama zaś, wyprowadzająca z ciągu dziedzińców na swobodną przestrzeń, to długi korytarz mieszczucha i dający im dostęp do pokojów miasta. Pasaż jest dla nich salonem. W nim bardziej niż gdzie indziej ulica objawia się jako wnętrze umeblowane i «odmieszkiwane» przez masy⁴².

Pasaż zachęca człowieka do tego, by w nim przebywał: kusi i wabi witrynami, lustrami pomnaża obrazy, powiększa przestrzenie, utrudnia orientację i opromienia towary odbitym światłem, wkracza do mieszkania refleksami migotliwych blasków, echem ulicznego zgiełku. W pasażu, tak samo jak na ulicy, przejawia się dekoracyjna funkcja towaru, dzięki której można uznać tak jedno, jak i drugie za przybierane przez tysiące rąk wielkie dzieło sztuki, które codziennie zmienia dekoracje⁴³. By oznaczyć te świeckie świątynie towaru i handlu, przed wejściem stawiane są penaty – fantasmagoryczni strażnicy progę, strzegący tych baśniowych grot, w których „miasto w pełni ujawniało swą zdolność do przeobrażeń. Tutaj, daleko od nieba i ziemi, odsłaniało się przed zbłąkanym przybyłym królestwo, jakby pozbawione wszelkich naturalnych powiązań, dając mu, na podobieństwo sceny, możliwość istnienia w cudownym świecie iluzji”⁴⁴. Pasaże stanowią więc przestrzenie oddane całkowicie władzy wzroku. Ten blask i wieloznaczność stwarzane przez zwierciadlany świat są, według Benjamina, dwuznaczne (R 2 a, 3).

Czas pasaży nie trwał jednak wiecznie. Wraz z nieuchronnie zbliżającym się schyłkiem ich świetności w opromieniający je blask wkradają się cienie przesycone słodkawym zapachem rozkładu. Kracauer orzeka, że z pasaży „wyciekło życie” – tyleż prawdziwe, co wyobrażone – przemieniając je w pustą formę wypełnioną pośmiertnym wspomnieniem. Jak stwierdza Anna Zeidler-Janiszewska, „pasaż stał się alegorią przemijalności dla generacji, której przedstawiciele spotykali się w nim już jako przyszli zmarli”⁴⁵. Nic dziwnego więc, że pasaż du Caire wybrukowano częściowo kamieniami nagrobnymi, z których nie usunięto nawet gotyckich napisów i emblematów (A 10, 4).

⁴² M 3 a, 4. Niemalże identyczny fragment spotykamy w szkicu *Paryż II Cesarstwa*, gdzie autor odnosi się tylko do osoby nowoczesnego *flâneura*. W: Benjamin *Paryż II Cesarstwa* [w:] tegoż *Twórca jako wytwórca...* wyd. cyt. s. 207.

⁴³ B. Frydryczak *Okiem przechodnia...* wyd. cyt. s. 108.

⁴⁴ S. Kracauer *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów* A. Sąpioliński (tł.) Warszawa 1992 s. 29.

⁴⁵ A. Zeidler-Janiszewska *Berlińskie loggie...* wyd. cyt. s. 90.

Reshaped City – Walter Benjamin's Phantasmagoria of Paris

In the Walter Benjamin's works the modern city is one of the most important and constantly present themes. Due to its sudden metamorphosis brought by nearly total reconstruction in 19th century, Paris was made a model on which and through which Benjamin has shown decay of totality once united by tradition, creation of a new form of experience as well as modern principles of living in the urban space. The New Paris is a city created for an appreciating eye; the town full of dreams. This dream-like, phantasmagoric aspect of Paris is represented in the arcades, those sensual and seducing streets defined by trade. The nineteenth century is a period when arcades bring about collectivity to dwell into the ever deeper dream. Arcades themselves are shown as an "objective materialization of phantasmagoria" – mythical and equivocal, simultaneously the street and home, where merchandise are shown like ornamental homewares, shining and seductive. Arcades are material dream.

Agata Pilecka – e-mail: apilecka@interia.pl