

JACEK WOJTYRA

POJĘCIE OBRAZU W KONCEPCJACH
HANSA BELTINGA I WALTERA BENJAMINA

Tekst prezentuje rozważania Hansa Beltinga nad istotą obrazu w świetle koncepcji Waltera Benjamina. Interdyscyplinarne refleksje obu myślicieli wykraczają nie tylko poza pole zainteresowań historii sztuki, ale także poza doznania wzrokowe. Artykuł w szczególności dotyczy takich kwestii, jak: obrazy zewnętrzne (fizyczne) i wewnętrzne (mentalne), relacji między nimi oraz wędrówki obrazów, a także porusza złożone problemy medium, percepcji i jej zmian pod wpływem środków technicznych oraz roli podmiotu w interpretacji obrazów.

„Obraz” należy do tych terminów, których obszar znaczeniowy otaczają wyjątkowo niewyraźne granice. W zależności od dyscypliny, koncepcji czy perspektywy konkretnego autora, słowo to przyjmuje często bardzo zróżnicowane znaczenia. Już na gruncie badań samej sztuki i tak bliskich jej dziedzin, jak estetyka czy wiedza z zakresu mediów wizualnych, pojawiają się definicje obrazu odległe od siebie, a niekiedy w żadnym miejscu z sobą nie korespondujące. Wiele podejść teoretycznych koncentrujących się na pewnych aspektach czy też kategoriach obrazów całkowicie zaniedbuje i spycha na margines inne. I tak na przykład część badaczy skupiających się na obrazach z obszaru sztuki traci kompletnie z pola widzenia obrazy istniejące poza muzeum czy galerią. Inni teoretycy reprezentujący podejście, w którym jako obraz traktowane jest tylko to, co bezpośrednio postrzegalne wzrokowo, pomijają obszerną kategorię obrazów mentalnych. A przecież bogactwo znaczeniowe słowa „obraz” sygnalizuje jego zastosowanie w wielu dziedzinach, niekoniecznie powiązanych z percepcją wzrokową. Niejednokrotnie też zdarza się, że odrębne dyscypliny wypracowując własną metodologię i specyficzną terminologię mówią zupełnie innym językiem o obrazach podobnych

czy wręcz tych samych. Rozwijające się intensywnie tzw. *visual studies* (których niemieckim odpowiednikiem jest *Bildwissenschaft*) nie przyczyniły się – na razie przynajmniej – do uporządkowania mgławicy semantycznej, w jakiej tkwi pojęcie obrazu.

Pośród rywalizujących z sobą definicji myśl Hansa Beltinga ujmuje pojęcie obrazu w niezwykle szerokiej perspektywie. Rezygnując z ram macierzystej historii sztuki, niemiecki badacz proponuje podejście interdyscyplinarne, eksponujące wątki antropologiczne. Belting wykracza więc w swej definicji obrazu nie tylko poza wytwory artystyczne badane przez historię sztuki, ale także poza doznania obejmujące percepcję wzrokową. Ponownie uważnie przygląda się takim pojęciom (i ich kontekstom) jak: „obraz”, „medium”, „percepcja”, próbując na nowo je zdefiniować i uporządkować. W wielu punktach te interdyscyplinarne rozważania nad istotą obrazu zbliżają się do koncepcji innego niemieckiego myśliciela, filozofa i krytyka kultury – Waltera Benjamina. W jego refleksji podejmowana wielokrotnie kwestia obrazu, pojawia się za każdym razem w nieco odmiennym kontekście: poczynając od rozważań na temat dzieła sztuki i jego odbioru, przez estetykę nowych mediów, szczególnie fotografii i filmu wraz ze zmianami w sposobach percepcji, do jakich się przyczyniły, a kończąc na doznaniach wzrokowych, płynących z najbliższego otoczenia, zwłaszcza tych, których dostarcza wielka metropolia. „Obrazowe myślenie” ujawnia się wreszcie u Benjamina w sposobie uprawiania filozofii i „montażowym” stylu jego tekstów, który swą najpełniejszą formę osiągnął w *Pasażach*. Mimo iż teksty obu myślicieli dzieli przeszło ponad pół wieku, myślę że warto przyrzeć się bliżej pewnym wątkom podejmowanym przez Beltinga w świetle wciąż na nowo odczytywanej myśli Benjamina.

Pozawzrokowa natura obrazu

W swych tekstach Belting zajmuje się nie tylko obrazami wizualnymi, ale i wszystkimi tymi, które istnieją bez pośrednictwa narządu wzroku. Stwierdzając, że „obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne”¹, włącza jednocześnie do swych rozważań różnorodne kategorie obrazów, które nie są wytworem percepcji, lecz rodzą się w wyobraźni, snach lub fantazjach. Dokonując podziału na obrazy zewnętrzne (fizyczne) i wewnętrzne (mentalne)², podkreśla jednocześnie fakt złożo-

¹ H. Belting „Obraz i jego media. Próba antropologiczna” M. Bryl (tł.) w: *Artium Quaestiones XI* Wydawnictwo UAM, Poznań 2000 s. 296.

² H. Belting „Miejsce obrazów” M. Bryl (tł.) w: *Artium Quaestiones XI* wyd. cyt. s. 324.

nych i wieloznacznych relacji, jakie łączą obie kategorie. O niemożności wyznaczenia wyraźnej granicy czy miejsca, gdzie kończą się jedne, a zaczynają drugie, świadczą zachodzące między nimi transformacje, jak choćby wtedy, gdy ujrzany obraz przedostaje się do świadomości i staje się obrazem pamiętanym (mentalnym). Ewidencję dla pozawzrokowej natury obrazu odnajduje Belting między innymi w literaturze pięknej. Ich transmisja dokonywała się bowiem w pewnych kulturach i okresach nie przez sztuki plastyczne, lecz przede wszystkim poprzez słowo pisane³. Belting przywołuje tu przykład dawnej literatury chińskiej, w której poeci kontemplując naturę przemieniali ją w swych utworach w pejzaż, a więc widok przeznaczony do oglądania. Autor wskazuje także szczególną praktykę, która polegała na wpisywaniu w miejsce niczym się nie różniące spośród wielu jemu podobnych, utworów poetyckich. W ten sposób widz, który przybył na dany teren, zapoznawał się z jego opisem (na przykład wrytym na kamieniu), po czym stworzony przez poetę obraz przenosił na oglądaną przyrodę. Inaczej mówiąc, obserwator uczył się spoglądać okiem poety na otaczającą rzeczywistość i odnajdywać w niej malowniczy pejzaż. Tak też, podkreśla Belting, „jedynie w widzu miejsce natury staje się obrazem: obrazów nie ma w naturze, lecz tylko w wyobraźni i wspomnieniach”⁴.

Analogiczne zjawisko transmisji obrazów (tyle, że już nie odnoszących się do widoków w przyrodzie, lecz istniejących w przestrzeni nowoczesnego miasta) dostrzega Benjamin w początkach XIX wieku. Rozwój cywilizacji przemysłowej, pojawienie się szybszych środków komunikacji, nowych wynalazków technicznych i rozwiązań architektonicznych, jak również życie ludzi w skupiskach o niespotykanym dotąd zagęszczeniu, były zjawiskami, które wpłynęły między innymi na ukształtowanie się w metropoliach szczególnego rodzaju malowniczości. Tętniące życiem miasto zaczęło być postrzegane jako swoisty krajobraz – widok przeznaczony do kontemplacji. Co znamienne, traktowanie przestrzeni miejskiej w kategoriach estetycznych czy też transformacja miasta w przestrzeń percepcyjną, znalazły swój oddźwięk przede wszystkim w twórczości pisarzy. Malownicze opisy tłumu, pojazdów w ruchu, czy oświetlonych nocą ulic, pojawiły się w tekstach Eugeniusza Sue, Edgara Allana Poe, Karola Dickensa, a przede wszystkim w poezji Charlesa Baudelaire’a, który – jak zauważył Benjamin – „jest pierwszym, który wyczarował morze domów z jego gigantycznymi falami”⁵. Obrazy te przeniknęły do świadomości społecznej z utworów literackich, a więc za pośrednictwem

³ Tamże, s. 323.

⁴ Tamże, s. 334.

⁵ W. Benjamin Walter *Pasaże* I. Kania (tł.) Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005 s. 275.



medium książki. Nieco później, wraz z upowszechnieniem się fotografii zaczęto je utrzymywać na zdjęciach.

Pojęcie obrazu jest obecne w refleksji Benjamina nie tylko jako jeden z częściej eksplorowanych tematów w uprawianej przez niego „archeologii nowoczesności”. Uczynił on też z niego centralny punkt swej filozofii. Rodzajem myślenia, w którym obraz czy też oglądany z różnych stron fragment rzeczywistości nabiera szczególnego znaczenia, przesiąka cały intelektualny dorobek niemieckiego myśliciela, a swe materialne urzeczywistnienie osiąga w ostatnim, monumentalnym choć nieukończonym dziele – *Pasażach*. Ten pełen niezliczonych wątków otwarty tekst, który wciąż na nowo jest interpretowany i odczytywany, był dla Benjamina praktycznym zastosowaniem jego teoretycznych koncepcji. Pozostawiając na boku tematykę wielowątkowego dzieła chciałbym w tym miejscu skupić się przede wszystkim na jego nowatorskiej konstrukcji, w której ujawnia się w pełni obrazowa siła tekstu. Sposób prezentacji zawartych w nim treści znacznie odbiega od tradycyjnej praktyki naukowej i jest realizacją dawnego marzenia Benjamina, by stworzyć książkę zbudowaną w całości wyłącznie z cytatów, w dodatku pozbawionych jakichkolwiek komentarzy. Sam autor o *Pasażach* w swych notatkach pisze:

Metoda tej pracy: literacki montaż. Nie mam nic do powiedzenia; tylko do pokazania [podkreślenie – J.W.]. Niczego, co wartościowe, nie kradnę; nie przywłaszczam sobie także żadnego wyrafinowanego sformułowania. Tylko łachmany i odpadki, ale nie po to, by je zinwentaryzować, lecz by oddać im sprawiedliwość w jedyny możliwy sposób – wykorzystując je⁶.

Wyciągając więc pewne elementy rzeczywistości w postaci faktów i epizodów, fragmentów historii cytowanych z gazet i literatury, opisów ilustracji oraz plakatów, Benjamin tworzy z tych szczątków kolażowy obraz XIX wieku. Zatapiając się w lekturze czytelnik może odnieść wrażenie jakby błądził po pasażu pełnym witryn do oglądania, wśród których każda szyba kryje za sobą nieoczekiwany obraz⁷. Labiryntowa struktura dzieła, pełnego pourywanymi epizodami, często sprzecznych z sobą opisów, nie tworzy linearnego ciągu wynikających z siebie myśli, lecz sieć rozproszonych wątków. W ten sposób tekst symuluje charakter miejskiego doświadczenia, które wystawia percepcję na oddziaływanie nieskończonego strumienia punktowych bodźców. Podczas takiej recepcji problematyczne staje się uchwycenie jakichś dłuższych narracji czy spój-

⁶ Tamże, s. 505.

⁷ Recepcja *Pasaży* przywodzi też na myśl doświadczenie korzystania z zasobów sieci, w której internauta przegląda witrynę za witryną, obraz za obrazem, nie będąc do końca pewien, co przyniesie kolejny link. Analogie między strukturą dzieła Benjamina a strukturą sieci stanowią ważny temat, wymagający oddzielnego opracowania.

nych opowieści, a po lekturze czytelnikowi pozostają w głowie jedynie fragmenty układanki, zbiór niepasujących do siebie obrazów.

Flâneur miejscem obrazów

Kluczowym w rozważaniach Beltinga jest rozumiane w szczególności sposób pojęcie medium. Aby w pełni uzmysłwić sobie, jakie znaczenie autor mu nadaje, trzeba ponownie odnieść się do pojęcia obrazu oraz jego podziału na dwie, jakkolwiek w wielu przypadkach nieostre grupy: obrazów zewnętrznych i wewnętrznych. Obrazy mentalne charakteryzuje niematerialna forma (czy raczej brak formy), a więc pewna nieuchwytność. Dopiero utrwalenie obrazu, bez znaczenia czy odbyło się to na płótnie, czy w ludzkiej pamięci, oznacza nadanie mu kształtu i uczynienie go dostępnym percepcji. Jak to ujmuje Belting, „wytworzyć obraz oznaczało zarazem wynaleźć medium”⁸, przy czym w medium według niego zawiera się nie tylko materiał czy tworzywo, lecz także „dynamiczna forma czasu”⁹, rozumiana jako osadzony w czasie sposób przedstawiania, coś w rodzaju stylu czy konwencji obrazowania. Obraz jest więc uzależniony od medium, gdyż bez niego nie może istnieć; w nim się objawia, sam nie posiadając własnego ciała. Mimo swej nieokreślonej formy obrazy są, zdaniem Beltinga, niezmiennie, gdyż rodzą się z odwiecznych „ponadczasowych pytań o śmierć, ciało i doświadczenie czasu”¹⁰. Zmienia się natomiast ich wygląd związany z mediami-nośnikami.

Biorąc pod uwagę fakt, że obrazy wspomnień, marzeń sennych i fantazji powstają w świadomości, ludzkie ciało można traktować jako medium-nośnik obrazów. Zobaczone (zewnętrzne), czy też zrodzone w wyobraźni (wewnętrzne) obrazy zachowywane są w pamięci analogicznie, jak utrwała się je na przykład w fotografii. Belting przypisuje szczególne znaczenie podmiotowi jako „miejscu obrazów”, czy (jak go też nazywa) „archiwum obrazów”¹¹. „Obrazy powstają tylko tam, gdzie je widzimy i interpretujemy”¹², a więc tam, gdzie obserwator skieruje swe spojrzenie. Wagi nabiera tutaj sam widz wraz z jego wrażliwością, wyuczuleniem, czy też pewną gotowością do rozpoznania obrazów wokół siebie. W tym kontekście jako szczególnego rodzaju medium jawi się Benjaminowski *flâneur*, przez którego przepływają obrazy rodzące się w przestrzeni miejskiej. Postać ta, której źródła należy szukać w poezji

⁸ H. Belting „Obraz i jego media” wyd. cyt. s. 308.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 307.

¹¹ H. Belting „Miejsce obrazów” wyd. cyt. s. 325.

¹² Tamże, s. 323.



Baudelaire'a, pojawiła się w XIX wieku, przemierzając powolnym krokiem ulice, pasażę, bulwary Paryża i delektując się widokami, jakich dostarcza nowoczesna metropolia. Podczas swej wędrówki *flâneur* nie kieruje się żadnym planem, a jego przechadzce nie przyświeca żaden cel, poza samą przyjemnością przemieszczania i pochłaniania nowych obrazów. Znamionnym jest, że widzi on obrazy tam, gdzie inni ich nie dostrzegają. W jego spojrzeniu pasaż przemienia się we wnętrze mieszkalne, przyklejone do murów plakaty są dla niego piękniejsze od obrazów wiszących w galeriach, a manekiny w witrynach sklepowych, pozbawione fragmentów ciała, zachwycają go bardziej niż posągi Wenus¹³. Rzeczywistość postrzegana w subiektywny sposób, stanowi scenę, pole gry, w której wszystko podlega interpretacji, zarówno ludzie, jaki i przedmioty odgrywają w niej swą rolę wyznaczoną przez wyobraźnię obserwatora.

Jednakże *flâneur* jest dla obrazów miejscem niepewnym, domem tymczasowym i przelotnym. Ponieważ pochłania ich niezliczone ilości, gości je jedynie przez chwilę, po czym wyrzuca, by zrobić wolne miejsce następnym. Przypadkowo podpatrzone sceny, posłyszane strzępy rozmów, zmieniające się twarze mijanych przechodniów, poruszające się z zawrotną prędkością pojazdy, odbijające się w oknach światła latarni – wszystko zlewa się w niekończący strumień szokowych bodźców oszłamiających *flâneura* podobnie do narkotykowego rauszu¹⁴. Z każdym kolejnym krokiem wędrówki doznania przybierają na sile, nie pozwalają przerwać spaceru, wywołując uzależnienie od wciąż pojawiających się nowych obrazów. Jednak ich natłok powoduje, że ocierają się one ledwie o jego świadomość, nie zagrzewając miejsca na dłużej, nie dając szansy na pozostawienie głębszego śladu w pamięci.

Media techniczne i ich wpływ na percepcję

Problemy złożonych relacji między obrazem a medium wiążą się w bezpośredni sposób z kwestią percepcji. Bezcielesne obrazy, zyskując swój nośnik, stają się dostępne naszemu oglądowi, innymi słowy – stają się postrzegalne. Pośrednictwo medium w komunikacji między widzem a obrazem jest niezbędne, jednakże medium nie jest przezroczyste. Akt nadawania płynnym obrazom trwałości, a dzięki temu uchwytnej dla naszych zmysłów formy, podlega „uwarunkowaniom technicznym”, które z kolei wydobywają „medialne własności” obrazów¹⁵. Podobny proces zachodzi

¹³ W. Benjamin *Pasaże* wyd. cyt. s. 743.

¹⁴ Tamże, s. 887.

¹⁵ H. Belting „Obraz i jego media” wyd. cyt. s. 304.



podczas interpretacji, gdy obraz zewnętrzny zmienia swe medium ulegając transformacji w obraz wewnętrzny. Sama percepcja więc przekształca obraz tak, jak przekształca się on w różnych mediach. Jeśli pod pojęciem „medialnych własności” rozumieć pewien zbiór cech definiujących zdolności obrazu do jego utrwalania w materiale, czy w ogólności – przedstawiania, można by je powiązać z Benjaminowskimi zdolnościami ekspozycyjnymi dzieła sztuki. Jak zauważa myśliciel w głośnym eseju z 1936 roku „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej”, recepcja wytworu artystycznego skupia się wokół jego dwóch skrajnie przeciwstawnych właściwości: kultowej i ekspozycyjnej. W dziejach sztuki relacje między nimi uległy znaczącej przemianie, to znaczy środek ciężkości przeniósł się z jednej na drugą. Pierwsze dzieła sztuki (jeśli w ogóle można je tak nazwać) stworzone na skałach jaskiń miały swe oparcie w rytuale. Ich znaczenie i byt uzasadnione były tylko i wyłącznie funkcjami magicznymi. Zdaniem Benjamina „ważniejsze jest, iż wytwory owe są, niż to, że się je widzi”¹⁶. A więc, generalnie nie były one przeznaczone do oglądania, a ściślej rzecz biorąc, oglądania i kontemplacji estetycznej właściwej dzisiejszemu odbiorowi dzieł sztuki. W wyniku usamodzielnienia się sztuki i uwolnienia od funkcji religijnych punkt ciężkości przeniósł się na jej wartość ekspozycyjną. Możliwość oglądania dzieła, wcześniej nie tak istotna, stała się znaczącym aspektem jego odbioru, a jednocześnie zasadniczo wpłynęła na jego kształt. Przenośnym wytworom artystycznym – jak popiersie czy malarstwo sztalugowe – Benjamin przypisuje większe możliwości prezentacyjne niż na przykład freskom lub posągom na stałe umieszczonym w świątyniach. Właściwości te zwiększyły się jednak przede wszystkim dzięki nowoczesnym sposobom powielania obrazów. Wraz z powstaniem nowych mediów, jak i rozwojem „różnych metod technicznej reprodukcji dzieła sztuki, jego możliwości ekspozycyjne urosły w tak wielkiej mierze, że ilościowa zmiana relacji pomiędzy obydwojma biegunami przechodzi w jakościową zmianę jego natury”¹⁷.

Zatem, zarówno w refleksji Benjamina, jak i Beltinga, pewne media mają większe właściwości ekspozycyjne aniżeli inne. Obydwaj myśliciele zgodnie twierdzą również, że percepcja jest zjawiskiem uwarunkowanym historycznie, a więc podlega przemianom na przestrzeni dziejów. Każdą epokę cechuje specyficzny sposób postrzegania rzeczywistości, na co zasadniczy wpływ miały związane z określonym czasem metody obrazowania, utrwalania, powielania czy transmisji obrazów. Innemu oglądowi podlegały antyczne rzeźby w czasach ich stworzenia, inaczej były one postrzegane w średniowieczu, a jeszcze inaczej widzi je współ-

¹⁶ W. Benjamin „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej” J. Sikorski (tł.) w: *Twórca jako wytwórca* Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975 s. 75.

¹⁷ Tamże, s. 76.



czesny człowiek w muzeum, na fotografii lub też w filmie. W tym jednak punkcie, a dokładniej, w stosunku do środków technicznych oraz przypisywanej im roli w procesie percepcji, rozchodzą się drogi Benjamina i Beltinga. Rozbieżności te w pewnym stopniu da się wyjaśnić biorąc pod uwagę przepaść czasową, jaka odgradza obu myślicieli.

Benjamin piszący swe teksty w pierwszych dekadach XX wieku należał do pierwszego pokolenia badaczy, którzy docenili film i potraktowali go jako pełnowartościową sztukę. Był, jak wiadomo, pełnym entuzjazmu odkrywcą możliwości tkwiących w nowych mediach. W fotografii, jak również i w filmie, dostrzegł – podobnie jak Siegfried Kracauer – narzędzia usprawniające naturalne zmysły i wzbogacające percepcję. Według niego, oko uzbrojone w obiektyw penetruje otoczenie w poszukiwaniu obrazów dużo sprawniej niż niegdyś. Dzięki zbliżeniom i szerokiemu kątowni widzenia „głęboko wnika w tkankę rzeczywistości”¹⁸, zwiększa pole widzenia, ale i wydobywa z niego więcej szczegółów. Z kolei kamerzysta, rejestrujący na taśmie filmowej obiekty będące w ruchu, może spowolnić, a nawet zatrzymać czas, a przez to pozwala ukazać zjawiska, za którymi gołe oko nie jest w stanie nadążyć. Cała aparatura i oprzyrządowanie, jak twierdzi Benjamin, dzięki swej przenikliwości i precyzji jest w stanie oddać „pozatechniczny aspekt rzeczywistości”¹⁹.

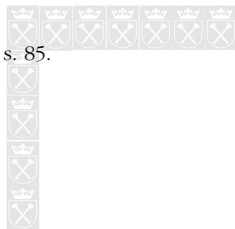
Zupełnie odmienne stanowisko zajmuje podejmujący obecnie kwestie techniki i jej roli w percepcji Belting. Przede wszystkim patrzy on z pewnej perspektywy na historię takich „starych” mediów wizualnych, jak fotografia czy film, jednocześnie będąc świadkiem rozwoju „nowych” – telewizji i Internetu. Belting, bogatszy o wnikliwe analizy takich teoretyków mediów, jak chociażby McLuhan czy Jean Baudrillard, przygląda się urządzeniom technicznym z pewnym dystansem, a nawet nieufnością. Jego postawę cechuje powtórny zwrot ku człowiekowi i jego ciału jako medium. Belting zauważa, iż „media techniczne w coraz większym stopniu uzurpują sobie dzisiaj funkcję percepcji”²⁰. Wobec ich precyzji i technicznej doskonałości człowiek uznał własne zmysły za mniej doskonałe. W związku z tym bardziej zawierzył obrazom zapośredniczonym przez media, aniżeli tym odbieranym przez własne ciało. Jednak dla myśliciela urządzenia te, to nic innego jak „protezy widzenia”²¹, które nigdy nie osiągną przewagi nad naturalnymi zmysłami i nie zastąpią intuicyjnego postrzegania właściwego naszym ciałom. Jego zdaniem media techniczne w pewnym sensie fałszują obraz rzeczywistości ponieważ

¹⁸ W. Benjamin „*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*” wyd. cyt. s. 85.

¹⁹ Tamże.

²⁰ H. Belting „*Obraz i jego media*” wyd. cyt. s. 309.

²¹ Tamże, s. 310.



narzucają właściwy sobie, specyficzny sposób obrazowania, który jest odmienny od bezpośredniej percepcji zmysłowej.

Wędrowka obrazów poprzez media i mieszanie się obrazów

Historię obrazów utożsamia Belting z historią mediów obrazowych, a więc ze sposobami obrazowania oraz ukształtowanymi przez nie formami percepcji. W historii tej obrazy podlegają ciągłej transformacji znajdując dla siebie miejsce w różnych materiałach i technikach, a w końcu przenoszone są w specyficznym archiwum, jakim jest pamięć człowieka. „Obrazy wędrują niczym plemiona nomadów między mediami, w których rozbijają na krótki czas swoje namioty”²² – stwierdza Belting, tym samym podkreślając przede wszystkim stałość i niezmiennosc obrazu w stosunku do zmiennych metod obrazowania. Innymi słowy poprzez media odcisnięte zostają w obrazie czas i miejsce jego powstania. Na przestrzeni lat i epok zmienia się wygląd, lecz same obrazy pozostają niezienne. Szczególnym momentem tej wędrowki obrazów poprzez media przygląda się Benjamin w swych koncepcjach dotyczących rozwoju techniki. A mianowicie rozpoznaje myśliciel takie punkty w historii mediów wizualnych, w których pewne obrazy wyprzedzały techniki obrazowania, co nazywa „prawem zapowiedzi nowszych osiągnięć w starych technikach”²³. Rodzące się wówczas w zbiorowej świadomości obrazy mentalne szukały dla siebie nowego medium. W związku z tym, że pewne wyobrażenia wyprzedzały w swej formie aktualne możliwości techniczne, próbowały sobie one znaleźć tymczasowe miejsce w starszych, dostępnych w danym momencie, technikach. I tak, dynamiczne obrazy, które na stałe zadomowiły się w filmie, wcześniej próbowały, choć nieudolnie i szczątkowo, zadomowić się w dziwacznych urządzeniach, takich jak na przykład książeczki fotograficzne lub automaty ze zdjęciami, w których za pomocą różnych mechanizmów wprowadzano owe obrazki w ruch, stwarzając prymitywną animację. Nie inaczej inne obrazy, które swe właściwe medium odnalazły w końcu w fotografii, wcześniej ukazać się próbowały w stylu malarskim werystów czy neoklasycystów operujących przedstawieniowo-przedmiotowymi środkami wyrazu²⁴. Przebieg tych wędrowek zresztą nie zawsze da się wyraźnie

²² Tamże, s. 311.

²³ K. Sauerland *Od Diltebeya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986 s. 163.

²⁴ W. Benjamin „Mała historia fotografii” w: tenże *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 41.

nakreślić i bezbłędnie odtworzyć, gdyż ich drogi są kręte i poplątane, a obrazy mieszają się i przybywają z najbardziej nieoczekiwanych miejsc. By posłużyć się jeszcze raz przykładem filmu, źródła tego sposobu obrazowania doszukać się można w przytoczonych powyżej automatach z ruchomymi zdjęciami, ale też podobną dynamiką form i symultaniem ruchu operowały dzieła futurystów lub też odbierane na zasadzie szoku (podobnie jak film) obrazy, rzeźby i utwory literackie dadaistów²⁵. Wielu też myślicieli wynalazku taśmy filmowej i początków kina upatruje w dynamice i zmienności obrazów miejskich, których percepcja zbliżona jest do odbioru seansu filmowego. Podobnego typu wrażeń można by z pewnością szukać jeszcze głębiej w historii, jednakże przytoczone przykłady wystarczają, aby ukazać złożoność zjawiska oraz trudności, jakich może przysporzyć przesłedzenie od początku drogi, jaką przebył dany obraz oraz transformacji, którym podczas niej ulegał.

Interesującym przykładem przenikania się czy też nakładania na siebie obrazów jest koncepcja obrazów dialektycznych Benjamina. Stanowią one kategorię obrazów mentalnych, w których pewne wyobrażenie z przeszłości stapia się w spójną całość z wyobrażeniem teraźniejszym. Zdaniem Benjamina, zjawisko to dostrzec można wszędzie, „w tysiącach ukształtowań życia, od trwałych budowli do przemijających mód”²⁶. Charakterystycznym jest, że w obrazach tych przejawia się chęć przecięcia, odcięcia od tego, co przestarzałe, niedawno minione, poprzez zwrot ku najdawniejszej przeszłości. Odbywa się to zwłaszcza w wytworach nowych czy wynalazkach, których funkcje nie zostały jeszcze w pełni rozpoznane lub których znaczenia w pełni nierozszyfrowano. Odczytując sens takich obrazów można – według Benjamina – poznać stan świadomości danego społeczeństwa, to znaczy tego, o czym marzy i za czym tęskni, a co próbuje wyprzeć, ukryć lub z czym się jeszcze nie uporało²⁷. Przykładem takiego obrazu przywoływanym przez Benjamina było stosowanie w architekturze XIX wieku konstrukcji żelaznych w celu odnowienia architektury w duchu starogreckim, poprzez chociażby nadawanie dźwigarom kształtu pompejańskich kolumn. Dopiero później przestano stosować żelazo tylko w celach dekoracyjnych, wy-

²⁵ Jak zauważył Benjamin: „dadaizm zmierzał malarskimi (lub literackimi) środkami do wywołania efektów, jakich publiczność szuka obecnie w filmie”. I dalej: „Z urzekającego kształtu czy ze zniewalającej konstrukcji dźwiękowej dzieła sztuki przeistoczyło się u dadaistów w pocisk. Uderzało widza. Nabralo jakości taktylnej. Tym samym wywarło korzystny wpływ na zapotrzebowanie na film, w którym element odwracający uwagę również ma w pierwszym rzędzie charakter taktylny, a polega na zmianie miejsca akcji i ujęć, z przerwaniami i z różną siłą atakujących widza” (*Mala historia fotografii* wyd. cyt. s. 89–90).

²⁶ W. Benjamin Paryż – stolica dziewiętnastego wieku w: tenże *Twórca jako wytwórca* wyd. cyt. s. 166.

²⁷ K. Sauerland *Od Diltheya do Adorno* wyd. cyt. s. 165.

korzystując w pełni jego możliwości techniczne. Podobnie rzecz się ma z pierwszymi fabrykami, którym nadawano formę domów mieszkalnych. Zdaniem Benjamina wiek XIX pełen jest tego typu obrazów. Takim dialektycznym obrazem jest towar jako fetysz wraz z towarzyszącym mu zachwytem i adoracją na wystawach światowych, a także pasażer będące jednocześnie wnętrzem-mieszkaniem lub dziwka – towar i sprzedawca w jednym²⁸. Ważnym w tym kontekście zadaniem byłoby prześledzenie wpływu psychoanalitycznego ujęcia obrazu tak na koncepcję Benjamina, jak i na koncepcję Beltinga. Problematyką tą zajmę się jednak w odrębnym szkicu.

THE CONCEPT OF IMAGE IN THE WORKS OF HANS BELTING AND WALTER BENJAMIN

The article aims to present Hans Belting's conception of image in the light of Walter Benjamin's aesthetics. The interdisciplinary issues raised by both theorists go far beyond the reach of art history and the realm of visual experience. The article discusses, in particular, the following notions: external (physical) images, internal (mental) images and their interrelationships, and image migrations. It subsequently touches upon the complex problems of the medium, of perception and its changes due to technology, and explores the role of the subject in the interpretation of images.

L'IDÉE DE L'IMAGE DANS LES CONCEPTIONS DE HANS BELTING ET WALTER BENJAMIN

Le texte présente les pensées de Hans Belting sur l'essence de l'image dans la lumière de la conception de Walter Benjamin. Les réflexions interdisciplinaires de ces deux penseurs sortent au delà de l'histoire de l'art, mais aussi au delà des perceptions optiques. L'article est consacré particulièrement aux thèmes des images extérieures (physiques) et intérieures (mentales), de la relation entre elles et des mouvements des images. Il touche les problèmes du médium, de la perception et de ses changements sous l'influence des moyens techniques, ainsi que du rôle du sujet interprétant des images.

Jacek Wojtyra – e-mail: woyacek@wp.pl

²⁸ W. Benjamin Paryż – stolica dziewiętnastego wieku, wyd. cyt. s. 176.

