

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA

OD „DIONIZYJSKIEJ EKSTAZY”
DO „ŚWIECKIEGO OBJAWIENIA”.
O jednej z granicznych form doświadczenia
estetycznego

Przedmiotem artykułu jest graniczna forma doświadczenia estetycznego – dionizyjska ekstaza, opisana w *Narodzinach tragedii* Fryderyka Nietzschego, i „technika rauszu”, prowadząca do „świeckiego objawienia” w tekstach Waltera Benjamina, zaliczanych do tzw. antropologicznego materializmu. Analogie i różnice między obydwoma koncepcjami rozpoznać można wówczas, gdy uruchomimy wiedzę o ich kontekstach historycznych i gdy potraktujemy poglądy estetyczne jako fragment krytycznej filozofii kultury. „Ekstatyczny” wątek w estetycznym dyskursie nowoczesności wymaga dziś ponownego opracowania i namysłu dlatego, iż aktualizują go te praktyki artystyczne, które eksponują własną „zdarzeniowość” (kosztem właściwej „dziełom” trwałości).

W książce *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*¹ Bohdan Dziemidok podkreśla, że nowoczesna estetyka, zredukowana (za Heglem) do filozofii sztuki, pozostawia odłogiem lub marginalizuje wiele istotnych obszarów, którymi zajmowała się tradycyjna refleksja estetyczna. Nie tyle jednak o „okrojenie” tradycji tutaj chodzi, lecz raczej współczesność, w której procesom częściowej deestetyzacji sztuki (wzmocnionym przez praktyki neoawangardowe i tzw. sztukę krytyczną) towarzyszy równoległy proces intensywnej estetyzacji tych sfer życia, które dotychczas podlegały innym typom waloryzacji (praktycznej, poznawczej,

¹ B. Dziemidok *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002.

etycznej)². Jeśli więc estetyka akademicka chce sprostać wymogom współczesności, a nie przekształcić się w metaestetykę i/lub w dyscyplinę historyczną, zajmującą się wyłącznie własną przeszłością, powinna zreorganizować swe pole badawcze i aparaturę pojęciową, „pracując” zarazem przeszłość pod kątem dnia dzisiejszego i przyszłego. Wiąże się z tym też ściślejsza integracja z filozofią kultury oraz tymi dziedzinami humanistyki, które koncentrują się na badaniu współczesności. Nie sądzę, iżby współpraca tego rodzaju musiała spędzać sen z oczu estetykom. Wystarczy, jeśli przypomną sobie, że nadmierne „ubranżowanie” życia akademickiego nie przyniosło jakichś rewelacyjnych skutków poznawczych, a rozwój humanistyki w drugiej zwłaszcza połowie minionego stulecia pokazuje, iż najciekawsze wyniki uzyskiwaliśmy raczej na skrzyżowaniach różnych dyscyplin, a nie w obrębie ich ustabilizowanego pozornie „wnętrza”. A jeśli komuś dzisiejsze formy hybrydyzacji wiedzy zdecydowanie nie odpowiadają, odwołać się może do tak szacownej tradycji uprawiania humanistyki zintegrowanej, jaką wcielało w życie grono uczonych skupione wokół Biblioteki Warburga³. Pozostawmy jednak na uboczu problematyczną

² Por. rozdział z *Głównych kontrowersji...*, zatytułowany „Deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego. Kwestia zaspokajania podstawowych potrzeb estetycznych w kulturze postmodernistycznej”. Omawiając zakres estetyzacji życia codziennego w kulturze postmodernistycznej, Dziemidok zwraca uwagę na „wyjątkowo ważną rolę”, jaką w zaspokajaniu potrzeb estetycznych odgrywa turystyka, która „stała się potężnym biznesem niezaalającym środków na rozbudzenie przez sugestywną reklamę tej formy spędzania wolnego czasu, która jest równocześnie, a przynajmniej może być, także źródłem intensywnych przeżyć estetycznych” (s. 306).

Wielu estetyków zajmujących się procesami estetyzacji codzienności nie zauważa wciąż wzrastającej roli przemysłu turystycznego w kulturze współczesnej, przemysłu, który zmienia także pod kątem swoich potrzeb oblicza naszych miast. O ile Dziemidok podkreśla raczej plusy tej sytuacji, ja oceniałabym ją ambiwalentnie (o czym pisałam m.in. w szkicu „Zwyczajne miejsca. Kłopotliwe dziedzictwo industrialnej nowoczesności” w *Kultura Współczesna* 4(2005)). Zgadza się jednak z Bohdanem Dziemidokiem w przekonaniu, że problematyki tej estetycy nie powinni pozostawiać na uboczu, tj. do wyłącznej eksploracji przez dynamicznie skądinąd rozwijającą się w świecie antropologię turystyki. W rozdziale o deestetyzacji sztuki i estetyzacji życia codziennego brak natomiast innej ważnej – zdaniem moim – problematyki, którą tytuł implikuje, problematyki sztuki w przestrzeni publicznej. „Pracuje” ona, jak wiadomo, ambiwalentnie: estetyzując (najczęściej) i deestetyzując. Drugi przypadek jest niewątpliwie ciekawszy. Pisała o nim interesująco Agnieszka Rejniak-Majewska w artykule „Pole walki i przestrzeń doświadczenia” i „*Tilted Arc* Richarda Serry” (w: A. Gralińska-Taborek i W. Kazimierska-Jerzyk (red.) *Sztuka w przestrzeni publicznej*, która ukaże się w Łodzi w bieżącym roku). Zob. też książkę pod redakcją J.S. Wojciechowskiego i moją *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* (Wyd. Instytutu Kultury, Warszawa 1998).

³ W kontekście tak pożądanym dzisiaj badań, nie tylko inter- ale i transdyscyplinarnych, tradycja kręgu Warburga, obejmująca m.in. osiągnięcia badawcze takich uczonych, jak Ernst Cassirer, Fritz Saxl czy Erwin Panofsky (i ich kontynuatorów, do których w Polsce zaliczyć trzeba Jana Białostockiego), powinna być w szerszym zakresie – także

kwestię autonomii estetyki, którą Dziemidok podejmuje w końcowych partiach swojej inspirującej książki.

Znacznie ważniejsza, jak sędzę, jest praktyka otwierania (niekiedy: ponownego otwierania) obszarów marginalizowanych w ramach utożsamienia estetyki z filozofią sztuki. Nie ulega wątpliwości, że w ostatnich czasach na znaczeniu wyraźnie zyskała kategoria doświadczenia estetycznego, stając się dogodnym łącznikiem między tą częścią estetyki, która koncentruje się na sztuce w jej coraz to nowych formach, i tą, która „bierze pod lupę” pozaartystyczne obszary życia. Jedną z form problematyzacji tej kategorii zaproponował w kontekście aporii poehglowskiej estetyki i zarazem w kontekście praktyk neoawangardowych, Rudiger Hubner⁴. Jego ustalenia korespondują w pewnym zakresie z propozycjami innego niemieckiego estetyka i literaturoznawcy zarazem, Karla Heinza Bohrera⁵. Bohdan Dziemidok odwołuje się do prac kolejnego Niemca – Heinza Paetzolda, który osadza refleksję nad doświadczeniem estetycznym w antymetafizycznie zorientowanej antropologii filozoficznej⁶. Nie sposób też nie wspomnieć tu o bardzo ciekawych propozycjach teoretycznych Martina Seela⁷, a także o koncepcji doświadczenia estetycznego po Adorno i Derridzie – Christophu Men-

w estetyce – eksploatowana. Podchodząc generalnie życzliwie do kwestii otwarcia estetyki zwłaszcza na problematykę współczesnej filozofii kultury, Dziemidok też pośrednio wpisuje się w tę tradycję. Oslabiłabym jedynie wyrażone pod koniec Jego książki przekonanie, że w centrum estetyki „zawsze jednak... pozostanie sztuka” (s. 318). Racje owego „osłabienia” wskazują m.in. w niniejszym tekście.

⁴ Polski przekład książki Bubnera *Doświadczenie estetyczne* autorstwa Krystyny Krzemieniowej ukazał się w roku 2005 w warszawskiej Oficynie Naukowej. Warto jednak podkreślić, że jeden z ważnych fragmentów tej książki (o założeniach analizy doświadczenia estetycznego w nawiązaniu do Kanta) znany był polskim czytelnikom znacznie wcześniej. Ukazał się (też w tłumaczeniu Krzemieniowej) w *Studiach Estetycznych* z roku 1981, nie wywołał jednak żadnego rezonansu ani w ówczesnym, ani w późniejszym naszym piśmiennictwie estetycznym, podczas gdy w Niemczech koncepcja Bubnera była dyskutowana bardzo żywo, m.in. w kontekście interpretacji praktyki neoawangardowej, a obecnie przeżywa renesans w ramach tzw. estetyki performatywności. Piszę o tym m.in. w szkicu „O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy” (w książce pod red. L. Bieszczad *Wiek awangardy* – w druku).

⁵ Zob. K.H. Bohrem *Absolutna terażniejszość* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 2003. Książka ta ukazała się u nas przed wcześniejszą, bardziej znaną (tłumaczoną też na angielski) książką Bohrera *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru* K. Krzemieniowa (tł.) Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

⁶ Por. H. Paetzold *Asthetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart* Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990. W książce tej Paetzold osadza swoje rozważania nad wybranymi formami plastycznego doświadczenia estetycznego neoawangardy w antropologicznych koncepcjach Plessnera, rozwijając w interesujący sposób jego „estezjologię ducha”.

⁷ Zob. M. Seel *Asthetik des Erscheinens* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2003.

ke⁸. Wszystkie te propozycje dostarczają inspiracji współczesnej estetyce, która chciałaby zrzucić stary gorset (lub choćby „poluzować” jego „zasznurowanie”), wymagają też jednak zarazem konfrontacji z rodzimą tradycją w tym zakresie (na przykład z koncepcjami Mieczysława Wallisa czy fenomenologicznie nastawionego Leopolda Blausteina) i rzetelnej, krytycznej dyskusji. Czas na nią, spora bowiem część młodszej generacji polskich estetyków, zainteresowana nowymi praktykami artystycznymi, rozpatruje je ciągle przede wszystkim w optyce poehglowskiej (o czym świadczy na przykład żywe zainteresowanie pracami Arthura Danto). Próba ponownej konceptualizacji kategorii doświadczenia estetycznego nie tylko faktycznie skierowałaby nas na tory Welschowskiej „estetyki rozszerzonej”, ale i przyczyniłaby się do budowania pomostów między różnymi, oddzielnie rozwijanymi tradycjami: angielską estetyką empiryczną, amerykańskim pragmatyzmem i niemieckimi próbami „sprowadzenia na ziemię” klasycznej estetyki idealistycznej, a być może też – między owymi tradycjami a myślą estetyczną innych kręgów kulturowych. W niniejszym szkicu pozostaną jednak w ramach tradycji niemieckiej. Pragnę mianowicie rozważyć wąski wycinek problematyki doświadczenia estetycznego – jedną z jego postaci granicznych, jaką jest opisany w *Narodzinach tragedii* Nietzschego „dionizyjski rausz”, który Benjamin z kolei „przepracował” w terminach „świeckiego objawienia” i włączył w kompleks teoretyczny „antropologicznego materializmu”.

Warto może na początek przypomnieć, że zarówno *Narodziny tragedii*, jak i antropologiczno-materialistyczne teksty Benjamina powstały w szczególnej sytuacji historycznej. Nietzsche wspomina po latach, że pisał swe młodzieńcze dzieło – podobnie jak Wagner swoje refleksje o Beethovenie – „wśród gróz i wzniosłości właśnie wybuchłej wojny”, gdy nad Europą rozlegały się „grzmoty bitwy pod Worth”. Później, jak wiadomo, krytycznie oceniał swoje nadzieje związane z muzyką Wagnera, gdzie *de facto* „nic do spodziewania się nie było”. Podobnie ostro wypowiadał się w kwestii obecności w *Narodzinach tragedii* idei „przebudzenia i oczyszczenia ducha niemieckiego”⁹. Benjaminowski

⁸ Ch. Menke „Die Souveranitat der Kunst. Asthetische Erfahrung nach Adorno i Derida” Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M1991.

⁹ Korzystam z „archaicznego” wydania: F. Nietzsche *Narodziny tragedii czyli bellezizm i pesymizm* L. Staff (tł.). Nakład Jakóba Mortkowicza (reprint: Warszawa 1990) (strony cytowanych fragmentów będę podawała w tekście). Dystans wobec wcześniejszych poglądów w pisanej po latach przedmowie wyraził Nietzsche tak oto: „W samej rzeczy, nauczyłem się tymczasem beznadziejnie i dość bezlitośnie myśleć o «istocie niemieckiej», tak samo o obecnej muzyce niemieckiej (...)” (s. 12). W kwestii odrzucenia przez Nietzschego perspektywy narodowej na rzecz swoistej *Heimatlosigkeit* zob. m.in. artykuł Ewy Rewers „Filozofia kultury: polska, europejska, kosmopolityczna?”

projekt powstał z kolei po doświadczeniach pierwszej wojny światowej. Obserwując z niepokojem narastający w Niemczech proces mitologizacji i heroizacji wojny, pisał:

(...) w obliczu totalnie zmobilizowanej krainy frontu, niemiecki pociąg do natury nabrał nieoczekiwanego rozmachu. Duchy pokoju zamieszkujące tę krainę zostały ewakuowane i, jak daleko sięgnąć wzrokiem ponad skrajem okopu, wszystko wokół zmieniło się w tereny niemieckiego idealizmu, każdy lej po pocisku w problem, każdy zasiek z drutu kolczastego w antynomie, każdy kołec w definicję, każda eksplozja w założenie, a niebo ponad tym wszystkim zmienia się w kosmiczne wnętrze stalowego hełmu, w nocy – w prawo moralne nad tobą. Za pomocą zapór ogniowych i rowów strzeleckich technika próbowała odtworzyć heroiczne rysy oblicza niemieckiego idealizmu. Omyliła się. Gdyż to, co brała za heroiczne, było Hipokratesowe, były to rysy śmierci. Tak więc, głęboko przeniknięta własną nikczemnością, wymodelowała apokaliptyczne oblicze natury, sprawiła, że natura zamilkła, ale ona nadal była siłą, która mogła jej przywrócić mowę¹⁰.

Jedyne, na co można w tej sytuacji liczyć, to próba takiego przemodelowania relacji między człowiekiem i naturą za pośrednictwem techniki, iżby ta ostatnia przeistoczyła się z „fetysza upadku” w „klucz do szczęścia”. Kompleks tekstów, które Adorno określił mianem „materializmu antropologicznego” (dodając, iż sam nie może wobec takiej perspektywy zadeklarować posłuszeństwa), miał owemu zadaniu sprostać¹¹.

Gdy Nietzsche pisał *Narodziny tragedii*, używał jeszcze języka Kanta i Schopenhauera. Wyszedł od dualistycznej struktury rzeczywistości, wierzył jednak – jak Schopenhauer – w możliwość autentycznego wglądu w istotę rzeczy. Zauważając, że jego własnej charakterystyce tkającego (na wzór obrazu sennego) piękny pozór Apollina odpowiada „to, co mówi Schopenhauer o człowieku w zasłone Mai uwikłanym” (s. 24), przechodzi do

w książce pod red. Zofii Rosińskiej i Joanny Michalik *Co to jest filozofia kultury?* (Wyd. UW, Warszawa 2006).

¹⁰ W. Benjamin „Teorie niemieckiego faszyzmu”. O pracy zbiorowej pt. *Wojna i wojujący* E. Junger (red.); *Wobec faszyzmu* R. Turczyn (tł.) wybór i wstęp H. Orłowski PIW, Warszawa 1987 s. 33.

¹¹ Adorno użył tego określenia w liście do Benjamina z 6.9.1936 roku. Pisał m.in.: „Wygląda na to, że dla Pana miarą konkretności jest ciało człowieka”, i zarzucał Benjaminowi niedialektyczne pojmowanie ludzkiej cielesności. List ów (wraz z całym blokiem korespondencji wokół *Pasaży*) znajduje się w polskim wydaniu *Pasaży* I. Kania (tł.) R. Tiedemann (red.) z posłowiem Z. Baumana WL, Kraków 2005 s. 179. Przez długi czas w recepcji pism Benjamina dominowała Adornowska perspektywa interpretacyjna. Przeciwwstawili się jej m.in. Norbert Bolz i Willem van Reijen, rozwijając twórczo wątki materializmu antropologicznego, m.in. w monografii *Walter Benjamin* Campus Verlag, Frankfurt a/M, New York 1991. Nawiązuję do ich koncepcji w końcowych partiach niniejszego szkicu.

(...) potwornej grozy, która chwyta człowieka, gdy błąka się nagle wśród form poznania zjawiska, gdy zasada przyczynowości zda mu się w jakimkolwiek ze swych ukształtowań podlegać wyjątkowi. Jeśli do grozy tej dodamy rozkoszne zachwycenie, które przy przełamaniu *principii individuationis* powstaje z najwewnętrzniejszej głębi człowieka, nawet natury, to wnikamy spojrzeniem w istotę żywiołu dionizyjskiego, do którego zbliża nas najbardziej analogia upojenia” (s. 25).

W akcie dionizyjskiej ekstazy, której dalszy opis odsyła nas do tradycji retorycznej i angielskiej estetyki wniosłości, „podmiotowość zanika w zupełnym samozapomnieniu” (s. 25), człowiek jakby „zapomniał chodzić i mówić i jest gotów, tańcząc, wzbić się w powietrze” (s. 26), a jednocześnie ogarnia go poczucie głębokiej jedności z naturą i wspólnoty z innymi ludźmi. To dalekie od codziennego, wyjątkowe doświadczenie, wywołuje – podsumujmy krótko – intensywne, mieszane doznania, znajdujące wyraz w ekspresji cielesnej, obejmującej całą wspólnotę. Świat zwyczajny od świata dionizyjskiego oddziela – powie Nietzsche – „przepaść zapomnienia”¹². Powrót do normalności budzi uczucie wstrętu wobec świata, niemożność zaakceptowania go. Mądrzy Grecy wymyślili jednak ratunek pozwalający ów nastrój zneutralizować – dzieło tragiczno-komiczne, w którym wzniosłość „uśmierza odrazę”, a komizm „rozbraja ohydę absurdu”. Świat staje się do zniesienia już tylko jako „fenomen estetyczny”. Habermas, jak wiadomo, poddał krytyce ogólnofilozoficzne konsekwencje tego stanowiska w kontekście emancypacyjnych dążeń wczesnej nowoczesności i późniejszych, dwudziestowiecznych form ucieczki od niej¹³. My pozostaniemy jednak – śladem Bohrera – na gruncie dyskursu estetycznego, w którym szczególnie ważną rolę w ekspresji dionizyjskiej przypada muzyce, „ograniczonej” potem przez obraz i słowo, nabierającej więc cech apollinijskich. Także Schopenhauer uważał muzykę za dziedzinę szczególnie uprzywilejowaną. O ile w jego ujęciu stanowiła ona rodzaj „ćwiczenia w nieistnieniu”, prefigurację śmierci, o tyle u Nietzschego służy afirmacji życia. Jej rdzenny kontekst to żywioł dionizyjski z właściwą mu ekspresją ru-

¹² F. Nietzsche *Pisma pozostałe 1862–1875* B. Baran (tł.) inter esse, Kraków 1993 s. 67. Nietzsche charakteryzuje tu dionizyjską ekstazę jako pograżenie w letargu wszystkiego, co człowiek przeżył w przeszłości.

¹³ J. Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności* M. Łukaszewicz (tł.) Universitas, Kraków 2000 (szczególnie interesujący z punktu widzenia problematyki niniejszego szkicu jest rozdział „Wejście w postmodernizm: Nietzsche jako tarcza obrotowa”, w którym Habermas omawia między innymi analogie i różnice między wczesnoromantycznym ujęciem Dionizosa a „regresywnym” ujęciem Nietzscheańskim. Alternatywną, wobec Habermasa, interpretację proponuje Bohrer w eseju „Estetyka i historyzm: pojęcie «poзору» u Nietzschego” (zob. przyp. 4). Bardziej szczegółowo piszę na ten temat we wstępie do *Nagłości* („Eksplodacja chwili. O koncepcji estetycznego dyskursu nowoczesności Karla Heinza Bohrera”).

chową i dźwiękową, przetworzoną później w muzykę, w której już nie natura igra z człowiekiem, lecz „dionizyjski artysta igra z upojeniem”¹⁴. Przejście żywiołu dionizyjskiego od natury do kultury wyłoniło sztukę słowa: w odniesieniu do gestu i obrazu – epos, w odniesieniu do dźwięku i muzyki – lirykę.

Nietzsche pyta:

Kiedy jednak człowiek natury dochodzi do symboliki tonu? Kiedy język gestów przestaje wystarczać? Kiedy głos stał się muzyką? Przede wszystkim – odpowiada – w najwyższych wolicjonalnych stanach ochoty i niechęci, jako woła radosna lub śmiertelnie strwożona, krótko, w upojeniu uczucia: w krzyku. O ileż potężniejszy i bardziej bezpośredni od spojrzenia jest krzyk! Ale – dodaje – i łagodniejsze pobudzenia woli mają swą dźwiękową symbolikę; w ogólności każdy gest ma pewien równoległy ton. Wzniesć ów ton do czystego brzmienia udaje się tylko upojeniu uczucia¹⁵.

Przytoczyłam fragment poprzedzającego *Narodziny tragedii* „Światopoglądu dionizyjskiego”, by – w trybie dygresji wyłącznie – przejść do pewnego eseju Adorno, który na przykładzie poezji Eichendorffa rozwija ten właśnie Nietzscheański wątek w intencji obrony poety przed jego konserwatywnymi apologetami. Eichendorffowi udało się – powiada Adorno – „wymazać” poetycki podmiot, przemieniając język w rodzaj szumu, który nie jest już rozbrzmiewającym tonem, lecz raczej szemraniem wpisującym się w odgłosy natury.

To, co potencjalnie istnieje już u młodego Goethego w nocnym krajobrazie z wiersza „Powitanie i pożegnanie” („Willkommen und Abschied”), u Eichendorffa staje się zasadą formalną – języka jako drugiej natury, dzięki któremu uprzedmiotowiona, utracona dla podmiotu przyroda powraca doń obdarzona duszą.

Język tej poezji – powie „po nietzscheańsku” Adorno – wyraża „stan wyobcowania, którego nie potrafi przezwyciężyć myśl, a jedynie czysty dźwięk (*Laut*)”¹⁶. Nie dziwi w tym kontekście, że filozof podejmuje w dalszym ciągu analizę muzyki Schumanna do wierszy Eichendorffa (słynny „Liederkreis”), przemierzającą drogę od melancholii do ekstazy, by w finalnym „szale radości” – „przezwyciężyć i pogrążyć w zapomnieniu wszystko inne”¹⁷.

¹⁴ F. Nietzsche *Pisma pozostałe* wyd. cyt. s. 55.

¹⁵ Tamże, s. 77.

¹⁶ T.W. Adorno *O literaturze. Wybór esejów* A. Wołkowicz (tł.) Czytelnik, Warszawa 2005 s. 113.

¹⁷ Tamże, s. 125. Nic dziwnego więc, że Bohrer interpretuje estetykę Adornowską jako próbę zarazem Nietzscheańską i Hegłowską (w eseju „Wzniosłość jako nierozwiązany problem moderny. Estetyka Martina Heideggera i Theodora W. Adorna” zamieszczonym w tomie *Absolutna terażniejszość*).

Nie sposób nie uczynić w tym miejscu kolejnej dygresji i nie przywołać ważnego tekstu Rolanda Barthes'a, który – niezależnie od tradycji Nietzscheańsko-Adornowskiej, lecz w nawiązaniu do Benveniste'a, podjął bezpośrednio kwestię cielesności muzyki i jej oddziaływania, odwołując się do *Kreislerianów* Schumanna, inspirowanych twórczością E.T.A. Hoffmanna, o których pisał:

(...) nie słyszę żadnej nuty, żadnego tematu, żadnego szkicu, żadnej gramatyki, żadnego sensu, nie słyszę niczego, co pozwoliłoby mi odtworzyć strukturę dzieła. Słyszę jedynie uderzenia: słyszę to, co bije w ci(dzi)ele, czym bije ciało, lub inaczej, bijące ciało. Tak oto słyszę ciało Schumanna (a on z całą pewnością miał ciało, i to jakie! Jego ciało było tym, *co miał w nadmiarze*): w pierwszej *Kreislerianie* to ciało tworzy kłębek, a potem tka, w drugiej rozciąga się; a potem się budzi: kłuje, stuka, ponuro migoce, w trzeciej napręża się i powiększa: *aufgeregt*, w czwartej mówi, wypowiada, ktoś się wypowiada, w piątej ostudza zapal, urywa, drży, wznosi się biegnąc, śpiewając, dudniąc, w szóstej mówi, sylabizuje, mowa wznosi się do śpiewu, w siódmej stuka, uderza, w ósmej tańczy, ale też zaczyna grzmieć, wymierzać uderzenia¹⁸.

Christoph Menke podejmuje „ekstacyjny” trop w estetyce Adorna, pokazując najpierw, jak w *Teorii estetycznej* rozbity on zostaje na dwa wątki, które korygują się wzajemnie. To, co niezrozumiałe w doświadczeniu dzieła sztuki, co sprawia, iż jest ono „niehermeneutyczne”, rozpatruje Adorno w podwójnej opozycji: do znaku i do rzeczy zarazem. W pierwszym przypadku doświadczenie estetyczne staje się, jak u Schopenhauera, medium poznania intuicyjnego, w drugim, jak u Nietzschego, odnosi się do zmysłowego oddziaływania, opisywanego w terminach szoku, wstrząsu czy dreszczu¹⁹. Martina Seela interesuje z kolei wyłącznie drugi, „nietzscheański”, wątek doświadczenia estetycznego poza sztuką i w sztuce. Podmiot sytuuje się tu bowiem na granicach postrzegania wizualnego oraz akustycznego i w tym sensie dionizyjską ekstazę interpretować można jako wyjątkową postać doświadczenia, które też – choć w formalnym wyłącznie sensie – nazwać można doświadczeniem mistycznym. W grę nie wchodzi tu bowiem ani partycypacja w jakimś niewypowiadalnym sensie, ani w bycie, którego nie można poznać czy pomyśleć, lecz doświadczenie stanu „zatrzyma-

¹⁸ R. Barthes *Rasch* A. Dziadek (tł.) *Er(r)go* 1(2000). Zob. też R. Barthes *Le grain de la voix* (tł. niem. P. Geble „Die Rauheit der Stimme” w: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Asthetik* Reclam Verlag, Leipzig 1991).

¹⁹ Ch. Menke *Die Souveranität...* wyd. cyt. s. 177–186. W książce tej Menke wzbogaca argumenty Bohra przeciwko ujęciu Habermasowskiemu, ujęciu miejsca sztuki i estetyki w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*.

nego upływu”, inscenizowanego i eksploatowanego szczególnie w „zdarzeniowych” praktykach dwudziestowiecznej sztuki²⁰.

Konstatacja Seela, dotycząca analogii między dionizyjską ekstazą a formalnymi cechami doświadczenia mistycznego, stanowi dogodny przejście do analizy Benjaminowskiej koncepcji „świeckiego objawienia”. Aby wyraźniej uchwycić nici łączące Benjamina z Nietzschem, trzeba – wzorem Bohrrera – czytać *Narodziny tragedii* na tle *Niewczesnych rozważań*. Doświadczenie dionizyjskiej ekstazy jawi się wówczas jako odpowiedź autora *Wiedzy radosnej* na deficyty akceptowanego w Niemczech ujęcia historii, które wszystko, co nowe, twórcze, szokujące, „wmontowuje” w kontekst norm oraz konwencji dobrze znanych i oswojonych. Tekst zatytułowany przez Benjamina „O pojęciu historii” (a publikowany przez pewien czas pod mylącym tytułem „Tezy historyozoficzne”) pełni analogiczną rolę w stosunku do pism „materialistyczno-antropologicznych”, jak „O pożytkach i szkodliwości historii dla życia” wobec *Narodzin tragedii*. Na rzecz tego rodzaju lektury przemawia nie tylko przywołany wcześniej historyczny kontekst powstawania obydwu koncepcji, ale i stała obecność Nietzschego w późnych tekstach Benjamina; motto Tezy XII, w której przywołuje on Blanqui’ego – jako reprezentanta „klasy mścicieli” – zaczerpnięte jest właśnie z Nietzschego: „Zapewne, potrzebujemy historii, lecz potrzebujemy jej w sposób inny, niż potrzebuje jej rozpieszczony próżniak w ogrodzie wiedzy...”²¹. W Tezie XI z kolei pojawia się przywołany tu już wcześniej (w kontekście wojennym) projekt innego ułożenia stosunków z przyrodą, nawiązujący do utopii Fouriera. Wizja pracy, daleka u francuskiego socjalisty od wyzysku natury, „potrafiłaby uwolnić z niej coś, co drzemie w jej łonie jako możliwość”²².

²⁰ M. Seel *Asthetik...* wyd. cyt. s. 236. Seela „*bleibende Vergeben*” zdecydowałam się oddać jako „zatrzymany upływ” (czasu). Seel egzemplifikuje to ujęcie licznymi przykładami z obszaru muzyki (Ligeti, Cage, jazz), teatru tańca (Tina Bausch, Johann Kresnik), malarstwa (Pollock, Richter, Polke), literatury mówionej i pisanej. Ma na myśli przy tym takie tylko formy ekstatycznego doświadczenia, których konsekwencją jest szum i lśnienie jako bezpostaciowy stan naszego postrzegania. Nie z każdym szumem wiąże się doświadczenie ekstatyczne (i odwrotnie). Ujęcie Seela można uzgodnić z koncepcją estetyki performatywności Dietera Merscha z jego książki *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Aesthetik des Performativen* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002. Dla uchwycenia przemian, jakie zaszły w praktykach artystycznych drugiej połowy dwudziestego wieku, Mersch proponuje konstelację trzech pojęć: *Aisthesis*, *Ekstasis*, *Askesis*. Warto też w tym miejscu zwrócić uwagę na analizę współobecności ironii i ekstazy we współczesnym dyskursie architektoniczno-urbanistycznym w książce Ewy Rewers *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* Universitas, Kraków 2005.

²¹ Tłumaczka *O pojęciu historii* Krystyna Krzemieniowa korzysta z przekładu *Niewczesnych rozważań* Leopolda Staffa (W. Benjamin *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty* wybór i oprac. H. Orłowski Wyd. Poznańskie, Poznań 1996 s. 421).

²² Tamże, s. 420.

Wydana w 1928 roku *Ulica jednokierunkowa* kończy się fragmentem zatytułowanym „O planetarium”, w którym Benjamin, podobnie jak Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, przywołuje doświadczenie starożytności i konfrontuje je z doświadczeniem późniejszym. Obcowanie człowieka antycznego z kosmosem odbywało się – powiada – w stanie odurzenia, w którym „(...) sami upewniamy się o tym, co najbliższe, i o tym, co najdalsze, a nigdy o jednym bez drugiego. To zaś oznacza – dodaje – że odurzony człowiek może komunikować się z kosmosem tylko we wspólnocie”²³. Ten rodzaj doświadczenia cielesnego, wielozmysłowego i ekstatycznego (o charakterze wyraźnie dionizyjskim) został w skali wspólnoty zastąpiony optycznym związkiem z naturą, promowanym przez astronomię i inne nowożytnie nauki przyrodnicze, a także zmarginalizowany, bo przeniesiony w obszar estetycznej wrażliwości jednostek, opracowywanej przez estetykę zorientowaną na utrwalanie swojej autonomii („Groźnym błędem nowożytnych jest uznawanie tego doświadczenia za bagatelne, odwracalne i pozostawianie go jednostce: niech oddaje się rojeniom w piękne, gwiazdzone noce”, s. 72). Pamiętamy, iż także Nietzsche podkreślał rolę apollinijskiej obrazowości, a potem promowanej przez Sokratesa postawy teoretycznej w tłumieniu doświadczenia typu dionizyjskiego. Powróciło ono jednak w groźny sposób w czasie wojny, „która była próbą nowych, niespotykanych dotąd zaślubin z mocami kosmicznymi”, zaślubin urzeczywistnianych za pośrednictwem techniki, która „zdradziła ludzkość i zamieniła obóz narzeczonej w morze krwi” (s. 72), a „cielesną konstrukcją ludzkości wstrząsało uczucie podobne do szczęścia epileptyka” (s. 73). Późniejsze rewolty polityczne, organizowane między innymi przez przywołany później w *Tezach* w kontekście Blanqui’ego Związek Spartakusa, „były pierwszą próbą zawładnięcia nowym ciałem” (s. 73). Jedynym sposobem zapobieżenia dalszym katastrofom, które jawią się na horyzoncie, jest takie „przefunkcjonowanie” (by użyć polskiej kalki Brechtowskiego terminu) techniki, by regulowała w przyszłości w nowy sposób stosunki ludzkości z naturą i by ową dionizyjską ekstazę generacji, która wojnę przeżyła, wykorzystać konstruktywnie. W tym właśnie kontekście Benjamin „odkrył” surrealizm. W rok po *Ulicy jednokierunkowej* powstał esej „Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji”, określony w liście do Scholema jako „parawan ustawiony przed «Paryskimi pasażami»”²⁴. W liście do Adorna zwierzał się, iż u początków pracy nad *Pasażami* była lektura *Wieśniaka paryskiego* Aragona, „(...) z którego wieczorem, w łóżku, nie potrafiłem

²³ W. Benjamin *Ulica jednokierunkowa* A. Kopacki (tł.) Wyd. Sic!, Warszawa 1997. Strony fragmentów cytowanych podaję w tekście.

²⁴ W. Benjamin *Pasaże* wyd. cyt. s. 994 (stronę kolejnego cytatu odnotowuję w tekście).

przeczytać więcej niż kilka stron, bo serce zaczynało mi bić tak mocno, że wypuszczałem książkę z rąk” (s. 1028).

Cielesny wymiar lektury książki Aragona pozostaje w związku nie tylko z rauszem, opisywanym jako „szczęście epileptyka” i intensyfikowanym w ramach eksperymentów z haszyszem. Wskazuje też na konieczność przeniesienia akcentu z dzieła na estetykę oddziaływania, która – jak podkreślał Adorno – pozostaje poza wszelką możliwą hermeneutyką. O tym, że literacka twórczość surrealistów wywołuje ekstazę, która wyzwala nas z wszelkich uwikłań codzienności i związanych z nią konwencji postrzegania, świadczy nacisk, jaki Benjamin kładzie na zazębianie się dźwięku i obrazu tak silne, że „(...) dla «sensu» choćby za grosz nie pozostało ni szpary”, ale też i dla własnego „ja”. „W konstrukcji świata sens rozluźnia indywidualność niczym chory ząb. Właśnie to wyzwolenie osobowości przez odurzenie jest jednocześnie twórczym, żywym doświadczeniem, które ludziom tym nakazało się wyzwolić z czaru odurzenia”²⁵. Powrót do świata nie może więc skrywać się – jak u Nietzschego – za artystyczny pozór, lecz wymaga „przebudzenia”, które Benjamin identyfikował ze „świeckim objawieniem” o „materialistycznej, antropologicznej inspiracji” (s. 58). Tę inspirację przeciwstawiał, jak wiadomo, materializmowi „metafizycznemu”. Przywołując dalej w kontekście *Nadji* Bretona studium Auerbacha o Dantem i modelu miłości mistycznej, konstatuje: „Z dialektyką odurzenia rzecz się ma bądź co bądź dosyć dziwnie. Bo czyż nie jest tak, że każda ekstaza na jednym świecie przeobraża się w zawstydzającą trzeźwość na tym drugim, który go uzupełnia?” (s. 59). Oferując odbiorcom technikę rauszu, surrealiści chcieli „pozyskać siły odurzenia dla rewolucji” (s. 68) i uczynili w tym kierunku wstępny krok: wyzwolili indywidua z mieszczańskiej podmiotowości w akcie odurzenia (powtarzając niejako Nietzscheańskie rozbicie *principium individuationis*). Krok następny, ku „otrzeźwieniu”, to powrót do kolektywnej cielesności doświadczania świata, do organizacji cielesnej przestrzeni, w której technika stanie się organem współdziałania między naturą a przyszłą ludzkością (nieprzypominającą już w zasadach swej organizacji modelu rodziny czy narodu). Benjamin pozostaje więc z Nietzschem w zgodzie w kwestii charakterystyki dionizyjskiej ekstazy i jej roli (jako granicznego doświadczenia estetycznego poza sztuką i w sztuce), stanowi ona jednak u niego warunek aktywności w świecie, który w niczym nie przypomina Nietzscheańskiego „fenomenu estetycznego”. Dopiero w tym kontekście możemy pojąć nadzieje wiązane przez Benjamina z barbarzyństwem, destrukcją aury, filmem i swoistą apologią Myszki Miki, która staje się humorystyczną bohaterką przyszłej emancypacji.

²⁵ W. Benjamin *Anioł historii* wyd. cyt. s. 57 (dalsze odnośniki w tekście).

Jak zauważył trafnie Tomasz Majewski: „Myszka ucieleśniająca kondycję po-ludzką, charakterystyczną dla mas epoki industrialnej, nie jest bowiem wypatrywanym z nadzieją przez symbolistyczną kulturę Nietzscheańskim „nadczołowiekiem” (*Übermensch*), a nieczłowiekiem (*Unmensch*), „człowiekiem odczłowieczonym”, o którym czytamy w *Karlu Krausie*, że „stoi pośród nas”, solidaryzując się „nie ze smutną jodłą, lecz z heblem, który ją ściera”²⁶. Jednocześnie widać jak na dłoni, że bez współpracy z filozofią i historią kultury estetyka niewiele mogłaby o tej i o innych granicznych formach doświadczenia estetycznego powiedzieć, zwłaszcza że od czasów wczesnej nowoczesności każda niemal forma krytyki kultury zakładała perspektywę estetyczną. Nadzieje, wyrażone ostrożnie w końcowych partiach książki Bohdana Dziemidoka, należałoby więc, zdaniem moim, tylko wzmacniać.

ankazj5@wp.pl

²⁶ T. Majewski „Szkola frankfurcka i Myszka Miki. «Moment mesjański» w kulturze masowej i rewizja teorii krytycznej” (w druku, w książce *Sztuka w przestrzeni publicznej*, przywołanej w przypisie 2).