

Zobaczyć Gorgonę

Siegfried Kracauer i teoria filmu po Zagładzie

TOMASZ MAJEWSKI

Waga, jaką w *Teorii filmu* (1960) Kracauer przypisywał zainteresowaniu kamerą tym, co pozbawione znaczenia, marginalne lub peryferyjne, idzie u niego w parze z sytuowaniem fragmentów własnego dyskursu, nacechowanych szczególnym napięciem lub poczuciem doniosłości, na marginesach głównego toku argumentacji. W wielu wypadkach przypadkowe „dygresje” czy spostrzeżenia, które w swojej myślowej kondensacji i enigmatyczności odbiegają od narzuconego porządku wykładu, okazują się – w świetle znanych nam obecnie brulionów Kracauera – elementami pierwszej koncepcji teoretycznej z początku lat 40. Są to zarazem fragmenty najbardziej kłopotliwe, jeśli czytać je z perspektywy unifikującej, realistycznej wykładni *Teorii filmu*. Owe relikty i „pozostałości” pierwotnej wizji nabierają szczególnego znaczenia, kiedy odniesiemy je do sytuacji, w jakiej rodził się pomysł książki.

Na początku 1949 r. Kracauer informował Adorna o wznowieniu pracy nad rozprawą z estetyki filmowej, zarzuconą na okres pisania *Od Caligario do Hitlera* (1947). Kończy swój list uwagą: *Podczas tamtych miesięcy spędzonych w strachu i nędzy w Marsylii sporządziłem pierwsze, dłuższe notatki na ten temat*¹. Początek pracy nad *Teorią filmu* Kracauer datuje na jesień i zimę 1940-1941 r., kiedy to jemu, podobnie jak wielu innym żydowskim uciekinierom zgromadzonym w strefie Vichy, odmówiono wiz wyjazdowych, co groziło wydaniem w ręce gestapo i wysłaniem do obozu koncentracyjnego². Od początku września w Marsylii przebywał również Walter Benjamin. Obaj spotykają się i często dyskutują. Mamy na ten temat relację Somy Morgensterna, który w liście do Gershoma Scholema relacjonuje wydarzenia z jesieni 1940 r. Morgenstern wspomina między innymi, jak w połowie września, zmierzając z Benjaminem do prefektury policji, spotkali Kracauera siedzącego w kawiarni i pisałego w notesie. Po wymianie zdań na temat ich coraz trudniejszej sytuacji – rzecz miała miejsce po anulowaniu przez władze Vichy wiz wyjazdowych dla „bezpieśtwowców” – Morgenstern zwrócił się do Kracauera z pytaniem, co się z nimi teraz stanie. Kracauer podobno odpowiedział: *Soma, prawdopodobnie wszyscy będziemy musieli się tutaj zabić* i powrócił do własnych zapisków. Te słowa wywarły ogromne wrażenie na Morgensternie. Przed budynkiem prefektury policji Walter Benjamin powiedział jednak do niego: *Tego, co się z nami stanie, nie sposób przewidzieć, ale jednej rzeczy jestem pewien – jeśli ktokolwiek z nas sam się zabije, nie będzie to nasz przyjaciel Kracauer. Musi bowiem napisać swoją „Encyklopedię filmu”, a na to potrzebuje jeszcze długich lat życia*³.

Uwaga ta brzmi nieco sarkastycznie nie tylko ze względu na późniejsze samobójstwo Benjamina, do którego doszło niebawem w Port Bou. W zdaniach tych

zawarta jest sugestia, że teoretycznofilmowy projekt stanowił dla Kracauera rodzaj „schronienia” lub fetyszystycznie traktowanej rzeczy, z którą związał swą nadzieję ocalenia. Projektowane dzieło łączy tu zarazem silny węzeł z sytuacją śmierci, z nawiedzającą autora wizją „odebrania sobie życia”, z doświadczeniem nędzy, odpodmiotowienia i rozpadu znanego mu świata, o czym świadczy list Kracauera do Meyera Schapiro z 17 października 1940 r.: *Zostawiliśmy Cię bez wiadomości przez kilka miesięcy, które były dla nas szczególnie ciężkie. Po tym, jak udało nam się wybrnąć z problemów, od wymieniania których tutaj się powstrzymam, dostaliśmy nareszcie papiery [imigracyjne], lecz w tym samym momencie Hiszpania zadeklarowała, że nie będzie dłużej uznawać amerykańskiego zezwolenia podróży – to było pod koniec sierpnia. Tak więc można było przejechać przez Hiszpanię do Lizbony, tylko jeśli posiadało się ważny paszport narodowy – zaś zezwolenia podróży takie jak nasze, które przyznają nam status bezpaństwowców, są odrzucane. Prawdopodobnie wiesz już od naszych przyjaciół z Instytutu [Badań Społecznych], że Walter Benjamin (z rozmysłu czy nie) zabił się 26 września w Port-Bou. Ten fakt oddaje także naszą sytuację i rzuca światło na naszą uzasadnioną rozpacz. Benjamin miał te same co my papiery bezpaństwowca, nie mógł już z nimi przekroczyć żadnej granicy i bez wątpienia przewidział wynikające z tego najbardziej przerażające konsekwencje*⁴. Dzięki zabiegom Meyera Schapiro oraz Iris Barry, kuratorki zbiorów filmowych Museum of Modern Art, Siegfried Kracauer z żoną otrzymali amerykańskie zaproszenia, na podstawie których uzyskali portugalskie wizy tranzytowe. Przerzuceni przez Pireneje przejechali bezpiecznie przez Hiszpanię i Portugalię, by statkiem z Lizbony dotrzeć do Nowego Jorku 25 kwietnia 1941 r. Niemal w ostatniej chwili wymknęli się śmierci, unikając losu przyjaciół, którzy trafili do obozu koncentracyjnego w Gurs, oraz bliskich Kracauera, którzy zginęli w Oświęcimiu.

Zagłada i ocalenie: notatniki marsylskie 1940-1941

Z okresu pobytu w Marsylii zachowały się trzy notesy Kracauera z zapiskami do przyszłej „estetyki filmu”, z których jeden datowany jest na listopad 1940 r. Ich lektura ujawnia dążenie Kracauera do wpisania doświadczenia śmierci i dezintegracji w charakterystykę medium filmowego. Odbywa się to z początku w ramach dyskusji z interpretacją alegorii czaszki przywoływanej za *Ursprung des Trauerspiel* Waltera Benjamina. Tekst, który w przyszłości stanie się *Teorią filmu*, rozwija się tutaj jako praktyka komemoracji i żałoby. Jest on rodzajem dialogu ze zmarłym przyjacielem, będąc zarazem formą epitafium. Rejestr śmierci, pozostałości, „odpadu” zderza się w tych notatkach ze zdumiewającym Kracauera faktem własnego ocalenia, którego nie może on pojęciowo uzgodnić z tym pierwszym porządkiem. To napięcie zostaje wyrażone w jego uwagach na temat slapsticku filmowego. *Materialistyczna gra w filmach Chaplina* – z którym Kracauer utożsamiał siebie już w przedwojennej, autobiograficznej powieści *Ginster* – rozgrywa się, jak teraz pisze, *na skraju otchłani*. W formie gry (*das Spiel*) slapstick wchłania realne zagrożenie unicestwieniem. Motywem przewodnim komedii slapstickowej (*Groteske*) jest stałe igranie z niebezpieczeństwem, z katastrofą i zapobiegnięcie jej w ostatnim momencie⁵. Slapstick odsłania możliwość przetrwania katastrofy, pozwala antycypować „życie” po apokalipsie, po rozpadzie obecnego podmiotu.

Uniknięcie zagłady, do którego dochodzi zawsze „w ostatniej chwili”, nie jest w świecie materialistycznej groteski filmowej rezultatem boskiej interwencji czy odwiecznego „przeznaczenia”, jak w tragedii bądź melodramacie. Całkiem na odwrót – niebezpieczeństwo zostaje odwrócone przez głupi przypadek, niezastłuszony łut szczęścia. Ocalenie nie jest nigdy efektem cnót. Przetrwanie ma charakter incydentalny i irracjonalny, a nie opatrnościowy. Nie ma tu żadnej metafizycznej sankcji, nic nie jest efektem podmiotowych przewag ani konsekwencją realizacji przebiegłej, racjonalnej strategii. O ucieczce w ostatniej chwili można powiedzieć tylko tyle, napisze Kracauer, że oznacza ona, iż *przede wszystkim musimy żyć dalej* ⁶. Jest to jedynie wyraz czysto fizycznego przetrwania, kiedy wszystko inne uległo zniszczeniu. Takie „wymknięcie się zagładzie” to odnowienie biblijnego motywu „walki Dawida z Goliatem”, zwycięstwa słabych i bezsilnych nad przemocą. W filmach Chaplina, przedstawiającego zdeintegrowany podmiot, notuje dalej Kracauer, *obietnica przetrwania jest tu jak fatamorgana unosząca się nad pustynią egzystencji, pozwalająca kontynuować niemający racjonalnych podstaw, dalszy marsz do miejsca ocalenia* ⁷.

Innym kluczowym pojęciem z notatników z 1940 roku jest *świat materialny* lub *wymiar materialny*, którego charakterystykę Kracauer rozwija w połączeniu z analizą *przerażenia* oraz *szoku* (*Schockerlebnis*), jako właściwości *egzystencji na skraju otchłani* ⁸. Doświadczenia te – ewokowane u widza filmowego – podważają poczucie tożsamości, stabilności i podmiotowej kontroli: *Film wprowadza do gry cały świat materialny, osiąga więcej niż teatr czy malarstwo, po raz pierwszy ukazuje to, co istnieje w ruchu. Nie sięga wzwyż, ku intencji, ale kieruje się w dół, skąd zbiera i unosi same osady. Interesuje się tym, co odrzucone, co jest „tam”, wewnątrz i na zewnątrz ludzkiej istoty. Twarz w filmie nic nie znaczy, jeśli nie kryje w sobie „trupiej głowy” (Totenkopf). Dance macabre. Jak się skończy? To należy zobaczyć* ⁹.

Uwagi te, podobnie jak zapiski o ocaleniu włączone do charakterystyki slapsticku, wydają się ściśle powiązane z doświadczeniem śmierci i Zagłady. Zmieszanie elementów fizycznej natury i „włączenie ich do gry” implikuje w pewien sposób kres podmiotowej wizji świata. Jak pisze dalej Kracauer: *element materialny ukazujący się w filmie stymuluje bezpośrednio „wymiar materialny” istoty ludzkiej: jej nerwy i zmysły, całą „substancję fizjologiczną”* ¹⁰. Aparat kina destabilizuje pozycję podmiotu, wystawiając go na spotkanie z kontyngencją, cielesnością i śmiertelnością. *„Ego” ludzkiej istoty przypisanej do filmu to podmiot permanentnego rozpadu, bezustannie rozsadzany przez materialne fenomeny* ¹¹. Kracauer przywołuje raz po raz perspektywę zjawisk, które wywierają presję na ludzką świadomość i łączy je z opisem doświadczenia kina jako „wirtualnej śmierci”. Tortury, egzekucje, katastrofy naturalne – *reprezentacje tych przerażających rzeczy są w filmie uzasadnione, ponieważ film ma zdolność, a więc i powinność objawienia materialnego wymiaru, aż do jego ostatecznych granic* ¹². Czaszka kryjąca się za ludzkim obliczem i *dance macabre* są zaś obrazami śmierci samej w sobie, która ma *zostać zobaczona*, abyśmy mogli *pokonać strach*.

Zerwanie zasłony świadomości i zwrócenie oczu w stronę ludzkiej fizjologii, kontyngencji oraz materialności, jako jedyne, co pozostało z historycznej katastrofy, koresponduje w marsylskich zapiskach Kracauera z alegorycznym impulsem analizowanym przez Waltera Benjamina, który widział *czaszkę za ludzkim*

obliczem, jako to, co neguje obraz suwerennej jednostki, konfrontując ją z obrazem własnej przemijalności. To właśnie Benjamin jako pierwszy powiązał ten motyw z ideą podmiotowych „pozostałości” po Zagładzie, pisząc: *Podczas gdy w symbolu przemieniona Zagłada objawia przelotnie oblicze natury w świetle zbawienia, w alegorii obserwator tejże ma przed oczami „facies hippocratica” [twarz z symptomami nadchodzącej śmierci – T. M.] historii jako skamieniały, pierwotny pejzaż. Wszystko to, co niewczesne, pełne cierpienia, chybione, a co od początku zawierała w sobie historia, odciska się tu na obliczu – a raczej trupiej czaszce. (...) W owej figurze podporządkowania naturze wyraża się nie tylko brzemienne znaczeniem, niejasne pytanie o charakter ludzkiego istnienia w ogóle, ale także o historyczną biografię jednostki. Takie jest jądro alegorycznego sposobu widzenia, barokowego, świeckiego wyjaśnienia historii jako Pasji świata; jest ona znacząca jedynie przez stację własnego upadku. Im więcej znaczenia, tym więcej podległości wobec śmierci, ponieważ to śmierć żłobi najgłębiej wijącą się linię demarkacyjną pomiędzy „physis” a znaczeniem. Jeżeli natura byłaby odwiecznie podporządkowana władzy śmierci, prawdą byłoby i to, że byłaby ona zawsze alegoryczna*¹³.

Fizyczna pozostałość osoby – potraktowana jako konkretny znak przemijania – unaocznia z drugiej strony możliwość przekroczenia horyzontu śmierci przez sygnaturę czegoś jednostkowego, co nigdy całkowicie nie przemija, dodając siebie do świata jako „resztkę” czy „śląd”, którego natura nie może do końca ani wchłonąć, ani wymazać. Każda śmierć pozostawia po sobie pozostałość tego, co zgładzone, która dalej trwa i do której odnosi się zagadkowa nadzieja zbawienia. Czaszka to symbol śmierci, skończonej ludzkiej kondycji w ogólności oraz materialna resztką po kimś jednostkowym, której śmierć do końca nie strawiła. Taka pozostałość, która uparcie trwa, nie przeistaczając się całkowicie w monotonną ogólność materii przyrodniczej, zachowuje nadal „imię własne”. Jest w nią wpisany paradoksalny rodzaj (prze)trwania, które może być ujęte w horyzoncie nadziei i religijnego oczekiwania: *Kiedy Najwyższy przyjdzie zebrać żniwo na cmentarzu / Ja, czaszka, stanę się obliczem anioła*¹⁴ – brzmi dystych XVII-wiecznego poety Daniela Caspera von Lohensteina, który Benjamin cytuje w *Trauerspiel*.

Do wyrażonej w taki sposób pozytywnej wizji zbawiania Kracauer nigdy jednak bezpośrednio nie nawiązuje, zatrzymując swój wzrok na skamieniałym pejzażu po-ludzkich pozostałości, które domagają się uwagi. Tym niemniej zachowuje on we własnej parafrazie motywów *Trauerspiel* napięcie między śmiertelnością jako przejściem w stan nieodróżnicowanej, przyrodniczej materii a historyczną egzystencją konkretnej jednostki – jej „sygnaturą” lub „imieniem własnym”. Rzeczywistość fizyczna z *Teorii filmu* wciąż przypomina ten mortualny pejzaż fragmentów i resztek, którego charakterystykę znamy z rozprawy Benjamina. Strzępy materii otacza tam warstewka znaczeń, które zostały zapomniane i wyobcowane. To *korespondencje psychofizyczne* – rejestr osadów, które „wytrafiły się” z dawnego podmiotu i nie należą już dłużej do niego. Ta charakterystyka prowadzi nas dalej do motywu ocalałego, który egzystuje „pośmiertnie”, istniejąc niejako poza własną podmiotowością niemal na sposób materialnej rzeczy, co obrazuje przetrwanie w sytuacji, która miała być jego kresem. Urzeczwienie jest kondycją tej „subiektywnej resztki”, która pozostała, bo przetrwała śmierć siebie jako podmiotu, utożsamiając się z tym, co nieskończenie mniej znaczące niż podmiot. Jak

napisze Kracauer w *Teorii filmu*: *świadomość jednostki składa się ze strzępów (...) i śladów różnych wpływów. W to życie wewnętrzne, [które] jest pozbawione struktury, w jego luki mogą wdzierać się impulsy z regionów psychosomatycznych. Film czyni widzialnym ten rozbity, odarty ze znaczenia świat, wydobywa go spod woalu wierzeń i ideologii, my natomiast potrafimy go doświadczać, ponieważ jesteśmy sfragmentaryzowani*¹⁵. Widoczne tutaj zacieranie się granicy między tym, co ludzkie i czysto fizyczne, obrazuje kondycję świata po historycznej katastrofie. *Teoria filmu* stanowi w tej perspektywie próbę wypracowania nowej wizji filozoficznej biorącej za punkt wyjścia fakt, że tym, co wyłoniło się po Zagładzie, nie była oczekiwana przez Benjamina zbawcza restytucja, lecz jedynie sytuacja przetrwania w sensie czysto fizjologicznym. Tylko tyle i aż tyle. Ocalały jest teraz jedną więcej pozostałością fizyczną po dokonanej katastrofie.

Meduza: imperatyw wizualizacji

Motyw „czaszki” ukrytej za ludzką twarzą pojawiał się w układzie planowanej *Teorii filmu* od samego początku, po raz pierwszy pod datą 19 listopada 1940 r. Później Kracauer stale do niego powracał. Będzie się on przewijał w jego brulionach z lat 40. i 50. pod zmieniającymi się tytułami: *Kermesse funèbre*, *Dance macabre*, *Totenkopf* oraz *The death's-head*. W papierach Kracauera znajduje się między innymi uwaga z 1949 r. mówiąca, że „wątek czaszki” ma się pojawić w ostatnim, podsumowującym rozdziale *Teorii filmu*, który zostanie zogniskowany wokół analizy „Święta Zmarłych”, krótkiej sekwencji z meksykańskich materiałów Eisensteina i nie tylko będzie podsumowaniem całej książki, ale także przedstawieniem pewnych ostatecznych wniosków¹⁶. W ostatnim konspekcie z połowy lat 50. motyw śmierci i czaszki znika, a w jego miejsce pojawia się fragment określony jako *Zbawienie fizycznej rzeczywistości* (*The Redemption of Physical Reality*), która to fraza stanie się także ostatecznie podtytułem opublikowanej książki. Czy gest ten oznacza odrzucenie pierwotnego projektu teoretycznego? Niekoniecznie, jeśli pamiętamy o powiązaniu w tej refleksji „rzeczywistości fizycznej” z motywem pozostałości i resztek. Na kontynuację koncepcji z marsylskich notatników wskazywałby również podrozdział *Głowa Meduzy* umieszczony pod koniec *Teorii filmu*.

We fragmencie zatytułowanym *Zjawiska przytłaczające świadomość* Kracauer także mówi o *okropnościach wojny, atakach gwałtu i terroru, scenach wyuzdania oraz śmierci*¹⁷. Film w *objawieniu okropności* nie kontynuuje – jego zdaniem – tradycji makabry rodem z Grand Guignol. Kino wnosi tu *coś nowego i ważnego*, bo *uporczywie czyni widzialnym to, co zazwyczaj pozostaje zanurzone w wewnętrznym poruszeniu*¹⁸ podmiotu, przez co medium to swoim charakterem *uniemożliwia [widzowi] zamykanie oczu na „ślepy napór rzeczy”*¹⁹. Kracauer wspomina w tym kontekście o egzekucji w *Que viva Mexico* Eisensteina, torturach gestapo w Rzymie, mieście otwartym Rosselliniego, o *maltretowaniu beznogiego kaleki przez młodych chuliganów*²⁰ w *Los Olvidados* Buñuela, przywołując na koniec obraz hitlerowskiego obozu koncentracyjnego z *Ostatniego etapu* Jakubowskiej. Jak pisze, *od nikogo (...), kto był świadkiem takiego zdarzenia, a cóż dopiero jego aktywnym uczestnikiem, nie można spodziewać się dokładnej relacji z tego, co widział*²¹. Te manifestacje okrucieństwa wiodą wprost do odpodmiotowienia

i zdławienia świadomości (*overwhelm consciousness*), to zaś sprawia, że zaliczają się do elementarnej rzeczywistości fizycznej. Z tego też powodu jedynie *kamera może przedstawić je bez zniekształceń*²². W przypisie, którym opatruje ten ustęp, Kracauer odsyła czytelnika do własnych uwag o *Najeźdźcach* (*Westfront 1918*) Pabsta z książki *Od Caligario do Hitlera*. Pisał tam, całkiem w duchu notatników marsylskich, o *nieświadomym okrucieństwie* (*the unconscious cruelty*) beznamietnej kamery, która z hełmów i strzép(ów) *ludzkiego ciała tworzy(y) makabryczne martwe natury*²³. Odnajdziemy tam uwagi o żołnierzu, którego *głowa przypomina trupa i czaszkę*, oraz o ciele leżącym obok *błotnistego dołu* (z którego) *sterczy kurczowo zaciśnięta ręka*. *Chmury dymu lub nieprzenikniona mgła* pokrywają jałową równinę, która jest prawdziwym *pejzażem śmierci* (*landscape of death*), a jej *stale powracający (...) obraz odzwierciedla cierpienia ludzi uwięzionych w szarej otchłani* (*caught in the gray limbo*)²⁴. Ten opis tak dalece wykracza poza to, co można uznać za charakterystykę wojny pozycyjnej, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż chodzi w nim o szerszą, filozoficzną wizję natury poddanej władzy śmierci.

W tej perspektywie można także umieścić niezwykle odczytanie mitu o Gorgonie-Meduzie, które proponuje swoim czytelnikom Kracauer. W lakonicznym opisie głowy Gorgony (*face with huge teeth and protruding tongue* – ta fraza została pominięta w polskim tłumaczeniu *Teorii filmu*) Kracauer najwyraźniej ewokuje zarówno archaiczne przedstawienie apotropaiczne, jak i twarz trupa, którego *widok obracał w kamień ludzi i zwierzęta*²⁵. Odbicie w tarczy pozwoliło Perseuszowi zobaczyć to, co w bezpośredniości jest niemożliwe do zobaczenia. *Nigdy nie widzimy i nie możemy widzieć rzeczywistych okropności* (*we do not, and cannot, see actual horrors*), które *paraliżują nas ślepy strachem*²⁶. Horror stanowi tutaj niewątpliwie synonim oddziaływania śmierci, wykreślającej granicę, której przekroczenie grozi rozpadem naszego „ja”. Nie widzimy i nie możemy widzieć tego, co jest rzeczywistością naszego własnego unicestwienia, możemy jednak poznać tę rzeczywistość *oglądając obrazy* (okropności) *wiernie reprodukujące ich wygląd*. Takie obrazy *nie mają nic wspólnego z artystycznym uchwyceniem wyobrażeń niewidzialnej grozy* (*artist's imaginative rendering of unseen dread*)²⁷, lecz są rodzajem surowego odzwierciedlenia, a ze wszystkich istniejących mediów *tylko kino stawia lustro przed naturą*. Dlatego *oczekujemy, że odzwierciedlą się w nim zdarzenia, które zmieniałyby nas w kamień, gdybyśmy się z nimi zetknęli w prawdziwym życiu*²⁸. Zdarzenia te to śmierć, tortury fizyczne, masowa zagłada. Rzecz jednak nie w tym, by zobaczyć obrazy śmierci *na tarczy-ekranie*, ale aby nakłonić widza, by przewyciężył związany z tym paraliżujący strach – *by ściął głowę okropnościom, które obrazy te ukazują*: *W dokumentalnym filmie „Krew zwierząt” Georges’a Franju o paryskiej rzeźni podłoga tonie we krwi, rzeźnicy metodycznie zarzynają konie i krowy, a piła ćwiartuje ciepłe jeszcze ciała zwierząt. Jest w tym filmie wręcz niesłychane zdjęcie łbów ciętych ułożonych w prostą kompozycję, która tchnie spokojem geometrycznego ornamentu. Byłoby niedorzecznością utrzymywać, że te odrażające obrazy miały głosić ewangelię wegetarianizmu. Ale też nie można oskarżać twórców filmu o chęć zaspokojenia niezdrowego zainteresowania okropnościami*.

Lustrzane obrazy grozy są celem dla siebie. Widz musi je poznać i zapisać w swej pamięci *prawdziwe oblicze rzeczy zbyt strasznych, by je oglądać w rzeczywistości*.

*Doświadczając widoku rzędów łbów cielących lub szczątków storturowanych ciał w filmach o obozach koncentracyjnych, wyzwalamy groźę z niewidzialności, w której skryło ją przerażenie lub wyobraźnia. To doświadczenie uwalnia nas od jednego z najpotężniejszych tabu. Być może, największym czynem Perseusza nie było ścięcie głowy Meduzy, lecz pokonanie strachu i spojrzenie w odbicie potwora w lustrze. Czyż nie to właśnie pozwoliło mu unicestwić Meduzę?*²⁹

Zdjęcia łbów cielących ułożonych w ornament, na jakie wskazuje Kracauer w *Le sang des bêtes* Georges'a Franju, mają bezpośredni pierwowzór w fotografiach Eli Lotara zamieszczonych jako ilustracje do artykułu Georges'a Bataille'a *Rzeźnia (Abattoir)*, w pierwodruku na łamach „Documents”. Wydaje się – pisał tam autor *Historii oka* – że pragnienie widzenia jest w nas silniejsze niż przerażenie i obrzydzenie. (...) Jak nie doceniać fascynacji horrorem, gdy to jedno wystarczy, by zburzyć wszystko, co nas tłumii³⁰. Sam jednak, wbrew twemu, co napisał, nie chciał publikować niczego, co określilibyśmy dziś mianem pornografii przemocy i śmierci. Odmówił na przykład użyczenia dla celów surrealistycznego pisma fotografii egzekucji żywcem ćwiartowanego Chińczyka, którą otrzymał w podarunku od swojego psychoanalityka doktora Adriena Borela i traktował jako osobisty fetysz. Nie opublikował także fotogramów z *Psa andaluzyjskiego*, pokazujących brzytwę przecinającą żrenicę oka, odesłał jedynie swoich czytelników do „Cahiers d'art”, pisząc, że tam mogą te fotogramy zobaczyć³¹. Ikonoografia przemocy publikowana na łamach „Documents” miała z reguły charakter silnie zapośredniczony, przemoc była w niej oddalana przez konwencjonalną reprezentację. Bataille korzystał najczęściej z dokumentów etnograficznych oraz dzieł sztuki, jak *Apokalipsa z Saint-Sever* lub azteckie miniatury *Kodeksu Watykańskiego* przedstawiające ofiary z ludzi. Unikał natomiast fotografii, uważając najwidoczniej, że pokazanie przemocy w sposób bezpośredni byłoby zbyt łatwym sposobem jej inkorporacji, psychicznego wchłonięcia, gdy dla transgresyjnego doświadczenia dużo bardziej efektywne jest pokazywanie, w jaki sposób bywa ona odraczana bądź wycofywana z obrazu. Dla przedstawienia destrukcji i przemocy stosowniejsze wydaje się zatem wskazanie na stłumienie, kulturą represję, na skrywającą ją zasłonę, niż na nią samą.

Fotografie Eli Lotara łączą w sobie temat rzeźni, przemocy i przelanej krwi (jako rzeczy wyobrażonych, ale nieprzedstawionych) z banalnością uporządkowania cielesnych resztek po masakrze, co czyni owo uporządkowanie czymś najbardziej złowrogim w całym przedstawieniu. Mimo iż zdjęcia te estetycznie wydają się odległe od Bataille'owskiej dialektyki wykroczenia i zakazu, wpisują się bez trudności w jego strategię sakralizacji przemocy. Tymczasem wizualne powtórzenie *szczątków storturowanych ciał*, jakie miał na myśli Kracauer, odziera przedmiot grozy z tego, co pobudza naszą fascynację, obnaża śmierć i ukazuje ją jako fakt czysto fizyczny. Pograżenie grozy w niewidzialności, czemu Kracauer się przeciwstawia, prowadzi paradoksalnie do umocnienia pragnienia symbolicznej artykulacji znaczenia śmierci i uczynienia z niej promieniującego negatywnym blaskiem wzniesłego przedmiotu. Wiedział o tym bardzo dobrze także Bataille, skoro odczuwał opór przed publikowaniem dokumentalnych zdjęć unaoczniających horror, ale nie cofał się przed ich precyzyjnym opisem pozwalającym jemu i jego czytelnikom na rozwinięcie fantazmatycznego scenariusza. Inny jest jeszcze raz wybór Kracauera: filmowy ekran – *gorgoneion* – miejsce widzialności niewidzial-



Le sang des bêtes, rež. Georges Franju (1949)



Fot. Eli Lotar

nej grozy³², jest raczej w jego charakterystyce obszarem tego, co *nie może być „nie” zobaczone*³³. Niemożliwość widzenia, której Gorgona jest tutaj znakiem, to zarazem rodzaj wezwania, by skierować nasze spojrzenie na to, czego i tak nie możemy uniknąć.

Nazizm albo „brak obrazu śmierci”

Pierwszą publikacją Kracauera po jego ucieczce z Europy była rozprawa *Propaganda and the Nazi War Film* (1942), w której analizował dokładnie strukturę niemieckich kronik filmowych, ich retorykę obrazu i funkcję komentarza. Tym, co zajmuje go w sposób szczególny, jest jednak nieobecność przedstawień destrukcji w nazistowskim filmie, jak napisze, w szczególny sposób to *brak obrazów śmierci w niemieckich filmach wojennych uderza widza: hitlerowcy, którzy w radiu i prasie uprawiali nieprzerwanie propagandę rasistowskiego antysemityzmu, w filmach wojennych ograniczali jego rolę, wahając się widocznie przed rozprzestrzenianiem go przy pomocy obrazu. Na ekranie akcje antyżydowskie były takim samym tabu, jak na przykład obozy koncentracyjne lub sterylizacja. Takie rzeczy można robić i nawet propagować w druku i mowie, ale zupełnie inaczej wygląda sprawa przedstawienia obrazowego. Obraz wydaje się być ostatnim schronieniem pogwałconej godności ludzkiej*³⁴.

Ten ukryty lęk przed obrazowaniem śmierci stanie się dla Kracauera ważnym argumentem na rzecz wizualizacji Zagłady, do którego powróci po latach we fragmencie o Meduzie z *Teorii filmu*. Film – podobny do tarczy Perseusza, w której odbijała się głowa Gorgony – oddalając się od tego, co ontologicznie pozytywne, bierze na swoje barki coś z ciężaru *niewidzialnej grozy*, znosi ją i utrzymuje w sobie, nie pozwalając jej przeistoczyć się w manifestację czystej negatywności. Nazistowska forma reprezentacji, jak sugeruje Kracauer, opiera się natomiast na odwrotnym założeniu. Jest nim staranne oddzielenie kulis systemu do publicznej sceny, dzięki czemu destrukcja Żydów ma pozostać tym, co na zawsze zasłonięte. Rozpoznanie Kracauera pośrednio potwierdzają słowa Himmlera, który w poznańskim przemówieniu do SS-Gruppenführerów z 4 października 1943 roku określał eksterminację Żydów jako *kartę chwały naszej historii, która nie została i nigdy nie zostanie zapisana*. Ludobójstwo, którego przedstawienie ani dokumentalny zapis nigdy nie zaistnieje, ma tutaj w sobie dla oprawców moment „mystycznej” wzniosłości.

Kracauer rozpoznaje zależność pomiędzy eksterminacją jako znikaniem bez śladu istot żywych a wymazywaniem ich śmierci z porządku obrazu – i uznaje ten związek za kluczowy dla filozoficznej charakterystyki Zagłady. Sprzeciwia się niewidzialności, którą ewokował już wagnerowski kryptonim „noc i mgła”, wskazujący na intencję ukrycia masowej śmierci w obozach zagłady. Swoją uwagę skupia na charakterystycznym dla nazistowskiego filmu *braku obrazu śmierci*, by w następnym kroku przejść do sformułowania imperatywu wizualizacji, gdy napisze: *reprezentacja horroru w filmie jest uprawniona, ponieważ film ma możliwość, a zatem powinność objawiania wymiaru materialnego aż do ostatnich granic*³⁵. Te słowa można chyba rozumieć jako pierwszą próbę postawienia zagadnienia reprezentacji estetycznej po Holokauście. Dopiero w takim kontekście wydaje się zrozumiałe twierdzenie, że to „obraz” miałby być *ostatnim schro-*

nieniem ludzkiej godności. Chodzi tu jednak tylko o ten obraz, który wkracza w obszar, na którym wydają się ulegać wyczerpaniu tradycyjne możliwości obrazowania, o obraz przemieszczający się od pozytywnie definiowanej widzialności w stronę tego, co nieprzedstawione. Ludzką godność w tej ostatniej instancji chroni dopiero – jak w micie o Gorgonie – próba wizualizacji tego, co nas oślepia i odbiera nam zdolność widzenia. Kiedy filmowy obraz dociera aż do tego miejsca, w którym wszelka reprezentacja miała być zgładzona, wtedy staje się on naprawdę ostatnim schronieniem, bo swoje miejsce odnajduje w nim także rejestr tego, co wydaje się wymykać wizualnej reprezentacji w jakiegokolwiek formie.

Prymatu wizualności w rozumieniu Kracauera nie należy mylić z tezą o ontologicznej pełni obrazu, która stanowi przesłankę każdej idolatrii. Domena kina, która w rozumieniu autora *Teorii filmu* rozciąga się na całość rzeczywistości materialnej, nie jest bowiem odpowiednikiem totalnie gospodarnego systemu Heglowskiego, który spekulatywnie likwiduje nawet negatywność śmierci, niczego nie zapominając i niczego nie gubiąc, nie ponosząc nigdy od niej najmniejszego znaczeniowego uszczerbku. Obraz filmowy łączy tu raczej wewnętrzne pokrewieństwo z materialnymi pozostałościami i odpadami, które naznaczone są piętnem rozpadu. To nie *estetyka odkupienia* przeciwstawia zatem Kracauera wyborowi jego przyjaciela Adorna, *wrogiego obrazom* ³⁶. Rzecz wydaje się nieco bardziej złożona. W porządku tej refleksji film stanowi materialistyczny odpowiednik procesu przypomnienia (*Erinnerung*), które wydobywa na jaw poszczególne ludzkie pozostałości. Film wychwytuje *historyczny detrytus* trwający poza linearną narracją tworzącą znaczenia historii. Wychodzi zawsze od fenomenu rozproszenia, nieoznaczoności, dezintegracji, które stanowią zagrożenie dla wszelkich ludzkich aktów narracji. Obraz resztek jest tu rodzajem ostensywnego odniesienia do śmierci jako rzeczywistości anulującej wszelki „sens”. Tak rozumiany film nie zbliża się zatem nigdy w swojej charakterystyce do instancji pamięci (*Gedächtnis*) zdolnej, jak wierzył Walter Benjamin, do zapoczątkowania *mesjańskiej restytucji*, gromadzenia i scalenia rozbitych fragmentów ³⁷. Ponieważ Kracauer ogniskuje swoją uwagę na wyzwoleniu *groz(y) z niewidzialności, w której skryło ją przerażenie lub wyobraźnia* ³⁸, wydaje się rozumieć, iż przekształcenie Auschwitz w figurę nieprzedstawialnego może doprowadzić do uwznioślenia horroru Zagłady, a w kolejnym kroku do obrócenia go w przedmiot negatywnej czci lub estetycznej fascynacji. Odpowiedzią na to niebezpieczeństwo byłaby konfrontacja z obrazem *storturowanych szczątków ciał*, pozostałości ludzi oraz po-ludzkich rzeczy jako poniżonej, odartej ze znaczenia materii fizycznej, wyznaczającej prawdziwy przeciwbiegun estetyki wzniosłości. Dosłowność filmowego obrazu jest w tym wypadku czymś, czego nie można pojęciowo „znieść” ani spekulatywnie przekształcić. Kino tworząc reprezentację najniższego szczebla realności, przeciwstawia się wchłonięciu śladów eksterminacji przez idealizujący żywioł myślenia i pojęciowej spekulacji. To, co zostało do tej pory powiedziane wystarczy, jak sądzę, by zaryzykować tezę o rozwijaniu przez Kracauera własnego idiomu myślenia po Auschwitz, nie mniej krytycznego niż ten, który wiążemy zazwyczaj z nazwiskiem Adorna. Rekonstrukcja tego myślenia pozwoliłaby w nowy sposób określić początek sporu o możliwość przedstawienia Zagłady.

Film: medium post-podmiotowe

Bliższe przyjrzenie się dyskusjom Adorna z Kracauerem pokazuje, że nieprzedstawialność nie była w oczach któregośkolwiek z nich charakterystyką Holocaustu jako wydarzenia historycznego. Dla Adorna Auschwitz stał się raczej synonimem rozdarcia porządku racjonalnego i związanego z tym poniżenia podmiotowej władzy przedstawienia. Oznacza on kres idei Rozumu i jej najpotężniejszej emanacji, jaką była dialektyka Hegla. W przypadku Kracauera punkt wyjścia wydaje się podobny, skoro stwierdza on, że *destrukcja jest tym, co przekracza [pojęciową] dialektykę*³⁹. Od tego miejsca wchodzi on jednak w spór z Adornem, w którego projekcie widzi *odrzućcie roszczeń ontologicznych na rzecz nieskończonej dialektyki*⁴⁰, a więc właśnie powrót do owej procedury „oślepiętego”, racjonalnego myślenia. Kracauer uważa, że tym, czego potrzeba w sytuacji historycznej zaistniałej po Zagładzie, jest *dialektyka pomiędzy nieskończonym, czysto immanentnym ruchem [pojęć] – procedurą Adorna – a ontologicznym roszczeniem spoza niego – „spojrzeniem” (Schau), które mogłoby, ale nie musi przyjmować ostatecznego charakteru*⁴¹. Czym byłoby jednak takie przed-ostateczne „spojrzenie”, wkraczające z zewnątrz w obszar immanencji myślenia? Kracauer odrzuca sugestię Adorna, że to, o czym tu mówi, mogłoby mieć jedynie charakter transcendentnej, wiecznej prawdy, która w kontekście Auschwitz jest nie do przyjęcia. Pozostaje jeszcze jedna możliwość: Kracauerowi chodzi raczej o to, co sytuuje się „poniżej” rzeczywistości uchwytnej pojęciowo – miałyby on zatem na myśli wymiar materialny. W obrazie Gorgony, w geście konfrontacji widza ze *szczątkami storturowanych ciał*, czego ceną jest poczucie podmiotowej dezintegracji u widza, można rozpoznać miejsce takiego spojrzenia transcendującego porządek myślenia/przedstawiania. Miejsca tego nie może jednak zająć podmiot refleksji czy poznania, gdyż jest ono we właściwym sensie słowa „po-ludzkie” lub post-podmiotowe.

Adorno w *Dialektyce negatywnej* twierdzi, że *bolesne piętno dialektyki jest bólem nad światem, bólem podniesionym do rangi pojęcia*⁴². Tej dialektyce, która chce być pojęciowym bólem, Kracauer przeciwstawia ze swojej strony historyczną kondycję materialnych resztek, wspólną ofiarom i ocalałym. Krok kolejny polega na powiązaniu tego po-ludzkiego locus z medium filmowym, co, jak się wydaje, nie było czymś niezrozumiałym dla Adorna, który w *Filmtransparente* (1966) pisał, że *fotograficzny proces filmowy (...) nadaje wyższe wewnętrzne znaczenie przedmiotom jako temu, co obce podmiotowości*⁴³. Ten rys post-podmiotowy w charakterystyce medium oznacza oczywiście coś innego dla Kracauera i Adorna. W porządku myślenia tego pierwszego wskazuje on ponownie na fakt, że film w trakcie odbioru sytuuje widza na ontologicznym poziomie *materialnych pozostałości* obejmujących nie tylko szczątki cielesne po zgładzonych ofiarach, ale i opuszczone przez ducha chodzące ciało obozowego muzułmana. Jest to możliwe dlatego, że medium filmu lokalizuje odbiorcę w obszarze eksterytorialnym o zamazanych granicach, pomiędzy tym, co podmiotowe i przedmiotowe, tam, gdzie nie sposób jasno rozróżnić, co jest fizjologiczne, a co duchowe. Tylko przez konfrontację z pozostałościami Zagłady, jako czymś nieróżniącym się istotowo od nas samych, będzie się mogła wyrazić nasza *anamnetyczna solidarność z pomordowanymi*⁴⁴. Stanowisko to zdaniem niektórych badaczy jest jednak

także skazane na porażkę w konfrontacji z tym, co można by określić jako najgłębszą otchłań Auschwitz. Jak pisze Gertrud Koch: *Konkretność wizualna, która w filmie wiąże się z przedmiotem wewnątrznie, sprzeciwia się zobrazowaniu istoty masowej zagłady. Tym, co w zamian widzimy, jest prawdziwa gradacja rozciągająca się od stosów ciał, które pozostały, by uchwycił je film, po ludzi, którzy dosłownie poszli z dymem, nie pozostawiając po sobie żadnego wizualnego śladu dla naszej pamięci, który mógłby zapowiadać ich odkupienie. Nie jest więc przypadkiem, jak się wydaje, że Kracauer postawił jedno z kluczowych pytań estetyki po Auschwitz jedynie mimochodem, nie wprost*⁴⁵. Kracauer próbuje jednak włączyć unicestwienie, dezintegrację oraz strach przed śmiercią w estetykę filmową dlatego, że uznaje je za *experimentum crucis* dla kina jako medium przygotowanego do odsłonięcia materialnej *physis*, wyłaniającej się stopniowo z popiołów Zagłady. To, co potrafi pokazać film, to świat niezależny od ludzkiej świadomości i intencji – świat pod nieobecność ludzkiego podmiotu – pozbawiony jakichkolwiek metafizycznych gwarancji sensu, w tym sensu tragicznego. To uniwersum kontyngencji, w którym pozycja podmiotowa nie jest już możliwa. Post-podmiotowa kondycja fizycznej resztki współgra tu z chłodem *bezbabarnej obiektywności*, która po likwidacji jaźni charakteryzuje jedyne dostępne nam poznanie, dokonujące się na obraz i podobieństwo medium filmowego⁴⁶: *Ludzkie cierpienie* – napisze Kracauer w swej ostatniej, wydanej pośmiertnie książce o historii – *prowadzi jedynie do relacji dystansu – dlatego sumienie artystyczne objawia się w nieartystycznej fotografii. Ponieważ historia pełna jest ludzkiego cierpienia, podobne stanowiska i spostrzeżenia mogą leć u podstaw wielu faktograficznie zorientowanych relacji historycznych, pogłębiając znaczenie ich bezbarwnej obiektywności*⁴⁷.

Związany z filmem prymat świata rzeczy oświeśla wymiar post-podmiotowy, na wydobyciu którego zależy Kracauerowi. Nawiązując do Prousta, sugeruje on bezpośredni związek między zapisem filmowym, percepcją zanurzoną w świecie przedmiotowym i stanem smutku oraz nieprzezwykłej utraty doświadczanej przez podmiot: *Melancholia jako dyspozycja psychiczna nie tylko sprawia, że owiane smutkiem przedmioty przyciągają uwagę, ale sprawia także coś ważniejszego: sprzyja uczuciu wyobcowania (self-estrangement), co z kolei pociąga za sobą utożsamienie postaci z otaczającymi przedmiotami (identification with all kinds of objects). (...) Taki sposób reagowania – dodaje Kracauer – przypomina fotografa przedstawionego przez Prousta jako kogoś obcego*⁴⁸. To urzeczowienie – odniesienie jaźni do materialnej rzeczy jako czegoś pokrewnego jej samej – jest optyką, która uwidacznia pozycję resztki, która pozostała i przetrwała śmierć siebie jako podmiotu, bo określiła się jako „inna niż podmiot”. To właśnie ta reifikacja „ja”, jego wyobcowanie ze świata ludzkiego, a nie *fotograficzny obiektywizm* filmowego medium – jak zrozumiał to dobrze Adorno – jest właściwym kluczem do zrozumienia realizmu Kracauera: *Na próżno można przeglądać magazyn motywów intelektualnych Kracauera, szukając tam najmniejszego śladu oburzenia z powodu reifikacji. Dla tej świadomości, która podejrzewa, że została opuszczona przez istoty ludzkie, przedmioty odgrywają rolę nadrzędną. W nich myśl naprawia i wynagradza sobie to, co żywym uczyniła istota ludzka. Stan niewinności byłby kondycją ubogich przedmiotów, zniszczonych, pogardzonych, wyobcowanych ze swoich funkcji. Dla Kracauera ucieleśniają one coś, co różni*

się od uniwersalnego, funkcjonalnego kompleksu całości i idea jego filozofii polegałaby zapewne na wydobyciu z nich niedostrzegalnego życia. Łacińskie słowo na określenie rzeczy to „res”. Realizm wywodzi się od niego⁴⁹.

TOMASZ MAJEWSKI

- ¹ List Kracauera do Adorna z 12 lutego 1949 r., *Siegfried Kracauer 1889-1966*, red. I. Belke, I. Renz, „Marbacher Magazin” 1988, nr 47, s. 107.
- ² Zob. J.-M. Palmier, *Weimar in Exile. The Antifascist Emigration in Europe and America*, tłum. D. Fernbach, London–New York 2006, s. 445-449.
- ³ List Morgensterna do Scholema z 21 grudnia 1972 r. cytowany w: K. Michael, *Vor dem Café: Walter Benjamin Und Siegfried Kracauer in Marseille*, w: „Aber ein Sturm weht vom Paradies Her”: Texte zu Walter Benjamin, Leipzig 1992, s. 221.
- ⁴ M. M. Anderson, *Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A friendship*, „New German Critique”, nr 54, September 1991, s. 24.
- ⁵ Notatnik Kracauera w posiadaniu Deutsches Literaturarchiv w Marbach, podaje za: M. Hansen, „With Skin and Hair”: *Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940*, „Critical Inquiry” 19, Spring 1993, s. 460. W *Teorii filmu* uwagi o slapsticku zostały zmarginalizowane, a hazardowa gra z katastrofą przekształci się w igranie z fizyczną egzystencją; zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 109.
- ⁶ M. Hansen, „With Skin and Hair”, dz. cyt., s. 461.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 459.
- ⁹ Tamże, s. 447.
- ¹⁰ Tamże, s. 458.
- ¹¹ Tamże, s. 459.
- ¹² Tamże, s. 458.
- ¹³ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, tłum. J. Osborn, London–New York 1998, s. 166.
- ¹⁴ Tamże, s. 215.
- ¹⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 316. Zwykle odwołuję się do tłumaczenia Wandy Wertenstein, jednak tam, gdzie stwierdziłem, że odbiega ono znacząco od oryginału, dokonałem pewnych poprawek (często w nawiasie podaję tekst angielski).
- ¹⁶ M. Hansen, *Introduction*, w: S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1997, s. XXIV.
- ¹⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 78.
- ¹⁸ Tamże, s. 79 – cytat zmieniony: *It insists on rendering visible what is commonly drowned in inner agitation*.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże.
- ²² Tamże.
- ²³ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera, Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958 (1947), s. 198.
- ²⁴ Tamże, s. 199.
- ²⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 323.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ Tamże, s. 323-324.
- ³⁰ G. Bataille, *Oeuvres complètes*, t. 1, s. 256, cyt. za: Y.-A. Bois, R. E. Krauss, *Formles. A User's Guide*, New York 1997, s. 43.
- ³¹ Tamże.
- ³² S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 324.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ S. Kracauer, *Propaganda i hitlerowski film wojenny* (1942), w: tegoż, *Od Caligario do Hitlera*, dz. cyt., s. 259.
- ³⁵ Notatnik Kracauera w posiadaniu Deutsches Literaturarchiv w Marbach, cyt. za: M. Hansen, „With Skin and Hair”, dz. cyt., s. 458.
- ³⁶ P. Despoix, *Siegfried Kracauer: essayiste et critique de cinema*, „Critique” XLVIII, 1992, nr 539, s. 318-319, cyt. za: G. Didi-Huberman, *Obraz mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 222.
- ³⁷ W ostatnim eseju Waltera Benjamina *O pojęciu historii*, napisanym na krótko przed jego samobójczą śmiercią w 1940 r., pojawia się znamienne wyrażenie: *Anioł historii chciałby, chociaż nie potrafi, złączyć to, co rozbite (das Zerschlagene zusammenfügen)*. W tym sformułowaniu z IX tezy pobrzmiewają echa kabalistycznej doktryny Izaaka Luri o początku historii jako *rozbiciu naczyń* (szewirat ha-kelim), które zapoczątkowuje zło. Zbawcza przeciwhistoria to analogicznie *łączenie tego, co rozbite – tikkun* – gromadzenie okruszków rozbitej, zniszczonej całości, co w przypadku

wszelkich ofiar historii pozwala nazywać pamięć o nich *słabą, mesjańską siłą*. W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemień, w: tegoż, *Anioł historii*, Poznań 1996, s. 418.

³⁸ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 324.

³⁹ Notatka sporządzona przez Kracauera z jego rozmowy z Adornem, cyt. za: D. Barnow, *Critical Realism. History, Photography and Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore–London 1994, s. 147.

⁴⁰ Tamże, s. 148.

⁴¹ Tamże, s. 149.

⁴² T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. T. Krzemieniowa, S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1988, s. 11.

⁴³ T. W. Adorno, *Transparencies on Film*, tłum. Th. Y. Levin, „New German Critique”, nr 24-25, Autumn 1981 – Winter 1982, s. 202.

⁴⁴ G. Koch, „Not yet accepted anywhere”: *Exile, Memory and Image in Kracauer’s Conception of History*, „New German Critique”, nr 54, Fall 1991, s. 98.

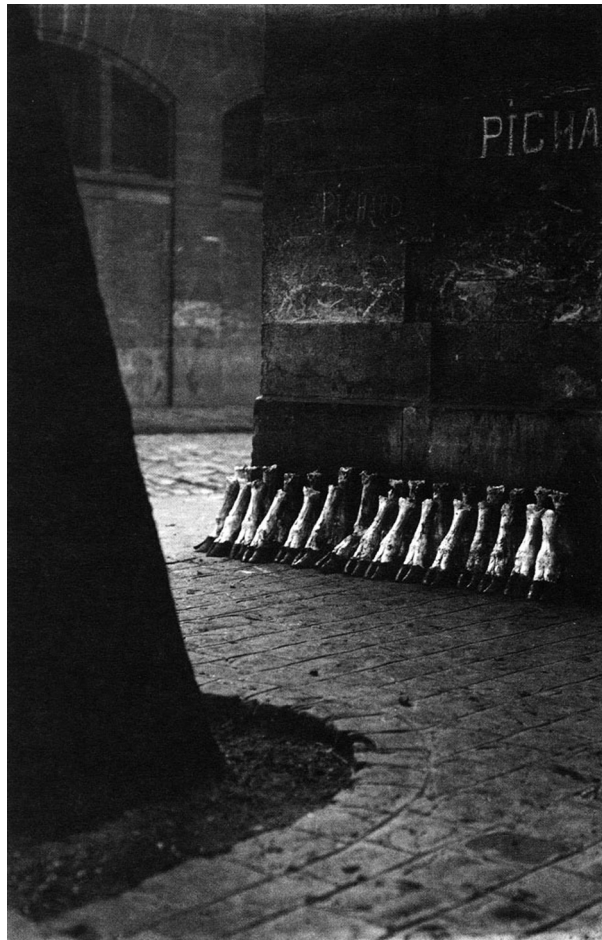
⁴⁵ G. Koch, *Siegfried Kracauer: An Introduction*, tłum. J. Gaines, Princeton 2000, s. 113.

⁴⁶ Zob. uwagę Kracauera: *Fotograf mobilizuje swoją osobowość nie po to, aby wypowiedzieć się w autonomicznej kreacji, ale aby zatracić się w nacierających na niego przedmiotach*, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 39.

⁴⁷ S. Kracauer, *History: The Last Things Before The Last*, Oxford 1969, s. 91.

⁴⁸ S. Kracauer, *Teoria filmu*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁹ T. W. Adorno, *Curious Realist: On Siegfried Kracauer*, tłum. A. W. NicholSEN, „New German Critique”, nr 54, Autumn 1991, s. 177.



Fot. Eli Lotar