

# Walter Benjamin i surrealizm

MARCIN MARON

*Ojcem surrealizmu był DADA, jego matką –  
pasaż.*

Walter Benjamin, *Pasaże*

*Fantastyczne, to, co po tamtej stronie, marze-  
nie, przekroczenie życia, raj, poezja – ile słów  
na oznaczenie konkretnego.*

Louis Aragon, *Wieśniak paryski*

Powinowactwo myśli Benjamina i dążeń pierwszych surrealistów tkwi w zwróceniu się ku utajonej sferze ludzkich możliwości po to, by wykorzystać ich moc do zmiany nowoczesnej świadomości. W tym sensie i Benjamina, i surrealistów można nazwać rewolucjonistami moderny.

Dla surrealistów życie i sztuka miały być wyrazem treści zdolnych skruszyć skorupę cywilizacji mieszczańskiej; miały się stać możliwością wyjścia poza schematy konwencjonalnych postaw i pojęć, próbą zanurzenia myślenia w tym, co wieloznaczne. Surrealiści zwrócili się przeciw powszechnie przyjętym racjonalnym i empirycznym regułom wyjaśniania świata, Benjamin podążał pod prąd tradycyjnie pojętej filozofii i nauk historycznych. Surrealiści, wychodząc od destrukcyjnych założeń dadaizmu, byli wyczuleni na to wszystko, co ułomne, dotąd pomijane bądź zepchnięte na margines. Stąd eksploracja nieświadomości i rola wyobraźni, zdeformowany szczegół i zaskakujące zestawienia słów i obrazów. Także Benjamin w destrukcji, zniekształceniach i przemieszczeniach zastanych form kultury dopatrywał się możliwości znalezienia nowych związków między rzeczami, obrazami i ideami.

Jak zauważyła Krystyna Janicka: *Forma i jej ściśle estetyczna funkcja nie ma dla surrealistów samodzielnego znaczenia. Tym, co w ich oczach decyduje o randze dzieła sztuki, jest treść: bulwersująca świadomość i wrażliwość wywrotowa wobec utartych schematów myślenia i nawyków widzenia, odstaniająca nowe perspektywy ujmowania widzialnego i niewidzialnego świata, ewokująca nadrealność*<sup>1</sup>.

Benjamin szybko i wnikliwie odczytał te dążenia. W eseju z roku 1929, zatytułowanym *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, zauważył, że ruch ten to w istocie próba sięgnięcia poza artyzm i poetyckość – rozsadzenie ich tradycyjnie pojętych ram przez postulat *życia twórcy* doprowadzonego do skrajności<sup>2</sup>. Dążenia surrealistów wiązały się dla niego z nadzieją odnowienia myśli europejskiej inteligencji i wprowadzenia nowego, rewolucyjnego pojęcia wolności. Jednak paradoksalnie dążenia te mogły się zrealizować dopiero w geście wykroczenia poza sferę indywidualnie pojętego podmiotu –

świadomego i refleksyjnego – na obszar obrazu, języka i faktyczności. Dla Benjamina, tak jak dla surrealistów, wstąpienie na ów obszar dawało możliwość wyzwolenia przez odurzenie i mogło prowadzić w efekcie ku *świeckiemu objawieniu*. Pisał on: *Czytelnik, człowiek myślący, czekający, szlifibruk są w równej mierze typami człowieka oświeconego, co zażywający opium, marzyciel, podchmielony. A bywają bardziej przyziemne objawienia. Nie mówiąc już o owych środkach najstraszniejszych, jakich zażywamy w samotności – o nas samych*<sup>3</sup>.

Siła surrealizmu to zdaniem Benjamina wyczulenie na bogactwo znaczeń w rzeczach ulotnych, odrzuconych i zlekceważonych, ukrytych zarówno w otaczającym człowieka świecie, jak i w sferze mentalnej. Z jednej strony bowiem surrealizm cechował zwrot ku niezwykłości wynikającej z zaskakującego zestawiania zwyczajnych zdarzeń, przedmiotów i obrazów, z drugiej zaś zwrot ku poszukiwanej w głębi psychiki onirycznej cudowności. Jawę i sen surrealiści traktowali na równi, bo właśnie na ich styku mogła zaistnieć poszukiwana przez nich nadrealność. *Wierzę w to – pisał André Breton w pierwszym manifestie – że te dwa na pozór tak odległe stany, jak sen i jawa, w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność, jeśli to można tak nazwać*<sup>4</sup>.

Natomiast tak to widział Benjamin: *Nieodzownym warunkiem poważnego zgłębienia okultystycznych, surrealistycznych, fantasmagorycznych uzdolnień i zjawisk jest dialektyczny sposób rozumowania, jakiego romantyczna głowa nigdy sobie nie przyswoi. (...); raczej przenikniemy tajemnicę tylko w takim stopniu, w jakim odnajdujemy ją w rzeczach powszednich, mocą dialektycznej optyki, która rzeczy powszednie uznaje za nieprzeniknione, a nieprzeniknione za powszednie*<sup>5</sup>. Takie wyczulenie (i oparte na nim rozumowanie), choć może umożliwić zaskakujące reaktywacje obrazów i idei, jest jednak podatne na działanie przypadku. Poszukiwanie nowych doświadczeń musi być przypadkowe, ponieważ sięga poza próg kontrolowanej świadomości. Tak jak dla surrealistów psychoanaliza Freuda stała się podstawą ich światopoglądu, tak również Benjamin zasymilował pewne jej istotne aspekty. To między innymi w psychoanalizie kryje się swoista dialektyka tego, co trwałe i zmienne, uwarunkowane i przypadkowe oraz możliwość wydobywania na jaw zapomnianych obrazów i odkrywania ich znaczeń. Trwałość (pamięci, śladów, obrazów) to Freudowska nieświadomość; przypadek zaś to ich zaskakujące ujawnienia, które zakłócają kontinuum świadomości. Benjamin wykorzystał psychoanalityczne obserwacje do własnej analizy szeroko pojętych zjawisk kultury. Za jedną z jej najistotniejszych, bo nowych dziedzin – tak jak surrealiści – uznał fotografię i film.

Jak zauważył Ryszard Kluszczyński: *Surrealizm, wybierając film, wybrał obraz przeciw słowu, uczucie przeciw myśli, instynkt i pragnienie przeciw stereotypowi kulturalnemu*<sup>6</sup>. Natomiast według Benjamina film z jednej strony umożliwił analizę rzeczywistości przez dogłębny wgląd w tkankę świata, z drugiej zaś odkrył rzeczy dotąd nieznanne, a nawet niepomyślane. Za pomocą kamery – technicznego urządzenia – filmowiec jest zdolny wniknąć w tkankę rzeczywistości głębiej, niż mógł to uczynić malarz. Zatem dzieło sztuki w dobie możliwości jego technicznej reprodukcji radykalnie zmienia swój charakter. Zdaniem Benjamina dzieło za sprawą reprodukcji, czyli wycinania z jakiegoś nieokreślonego czasowego kontinuum, z ciągłości doświadczenia (*Erfahrung*), z historycznej tradycji traci charakteryzującą je dotąd aurę<sup>7</sup>. Właśnie zburzenie aury jest wyróżnikiem

nowoczesnej percepcji. Jej cechą jest przede wszystkim przybliżenie rzeczy w aspekcie przestrzennym i ludzkim<sup>8</sup> i przewyciężenie w ten sposób niepowtarzalności i trwania obrazu (*osobliwej pajęczyny z przestrzeni i czasu*, czyli właśnie owej aury) za sprawą położenia nacisku na *powierzchnowość i powtarzalność*<sup>9</sup>.

Benjamin – zgodnie z dialektycznym sposobem rozumowania – dostrzegł jednak w fotografii i filmie również ich drugą właściwość: wydobywanie na jaw obszarów niewidzialnych. Owe dziedziny obrazowania porównał bezpośrednio do Freudowskiej psychoanalizy: *Film rzeczywiście wzbogacił nasz świat spostrzegania o metody, które dadzą się przedstawić na przykładzie teorii Freuda. (...) Wynika stąd oczywisty wniosek, że inna natura przemawia do kamery, a inna do oka. Inna przede wszystkim dlatego, że na miejscu przestrzeni przenikniętej świadomością człowieka pojawia się przestrzeń zawładnięta podświadomością*<sup>10</sup>.

Według Freuda życie psychiczne opiera się na zderzeniu dwóch sfer aktywności psychicznej – nieświadomej (pierwotnej) oraz przedświadomej i świadomej (wtórnej). Sfera nieświadomości to coś w rodzaju chaosu nieuporządkowanych chronologicznie treści wypartych. Natomiast aktywność świadoma jest związana z czasem; jest to uporządkowana progresja, jednak zakłócana wstrząsami powodowanymi przez owe nieświadome treści. W tym kontekście szczególnie istotne jest Freudowskie pojęcie *Nachträglichkeit* (naznaczenie wsteczne, świadomość opóźniona) rozumiane jako coś w rodzaju *gwałtownej erupcji emocjonalnie obciążonych treści z przeszłości*<sup>11</sup>. Chodzi tu o urazy psychiczne odnotowane we wczesnej fazie rozwoju seksualnego, ale doświadczane emocjonalnie w późniejszym czasie. Ujawniają się one w sposób nagły, pod postacią wyrazistych fragmentów – halucynacji, krótkich scen, nadrealistycznych wspomnień. W ten sposób zapisane wcześniej ślady pamięciowe zostają przetworzone na skutek pojawienia się kolejnych doświadczeń i nabierają nowego sensu i siły, zakłócając zarazem linearny porządek świadomości.

Między innymi w tym właśnie kontekście Benjamin sformułował swoje spostrzeżenia na temat filmu. Wedle niego film działa, wywołując szok; tworząc potok *ustawicznie postępujących zmian*, powoduje zaskoczenie w umyśle odbiorcy. Szok sprawia, że dominujący staje się wówczas rodzaj *repcji w stanie rozproszonej uwagi*, która spycha apercpcję dzieła w *podskórne nurty podświadomości*<sup>12</sup>. Szok przebija się przez „ochronną” warstwę świadomości i dociera do głębszych warstw psychiki, nieświadomej pamięci. Następnie, wyłaniając się z jej głębi – jako rodzaj momentalnego wspomnienia – staje się szokiem rozpoznania, porównywanym przez Benjamina z „pstryknięciem” przez fotografa. *Aparat uderzył chwilę, jak gdyby pośmiertnym szokiem*<sup>13</sup> – pisał Benjamin. Szok zatem powoduje, że zdarzenie tylko częściowo dociera do świadomości i traci związek z innymi stykającymi się z nią zjawiskami<sup>14</sup>. W ten sposób zdarzenie (nazwane przez Benjamina przeżyciem – *Erlebnis*) rejestruje się w pamięci jako moment, jako miejsce punktowe, niemające wymiaru czasoprzestrzennego<sup>15</sup>. Charakter takiego przeżycia staje się nieciągły i w pewnym sensie odpowiada szeroko rozumianym nowoczesnym zjawiskom cywilizacyjnym i kulturowym. Ta tendencja jest charakterystyczna także dla oddziaływania filmu<sup>16</sup>; w filmie owa nieciągłość istnieje głównie za sprawą użycia montażu. W ten sposób *skojarzenia widza faktycznie przerywa potok ustawicznie następujących po sobie zmian. Na tym polega działanie filmu poprzez szok (...)*<sup>17</sup> – pisał Benjamin.

Surrealiści również dostrzegli tę dwoistą – realną i nadrealną – specyfikę filmu. Jak zauważył Kluszczyński: *W odczuciu surrealistów kino, sięgając ku nadrzeczywistości, zachowywało kontakt z rzeczywistością realną. „Kino wystawia materię” – oznajmiał Antonin Artaud – „i ukazuje ją nam w jej głębokiej duchowości, w relacjach z umysłem, z którego jest wywiedziona”*<sup>18</sup>. Surrealiści szybko wykorzystali „inność” filmu jako nowej dziedziny sztuki czy też raczej antysztuki; penetrowali możliwości zapisu filmowego (*Emak-Bakia*, Man Ray, 1927) lub za pomocą obrazu filmowego zajmowali się eksploracją marzeń sennych (*Pies andaluzyjski /Un Chien Andalou*, reż. Luis Buñuel, Salvador Dali, 1928). Szokujące właściwości obrazu, koncepcja działania artystycznego jako wywoływania szoku oraz stosowanie montażu-kolażu odgrywały istotną rolę w działaniach surrealistów – nie tylko w sztuce filmowej, ale również plastycznej i w literaturze. Także dla Benjamina montaż był obecny nie tylko w dziedzinie filmu, decydował bowiem o stylu jego filozofowania i sposobie komponowania pisanych i redagowanych przez niego tekstów. Jak zauważył Theodor Adorno, *Benjamin miał zrezygnować z wszelkich jawnych wykładni i wydobywać znaczenia jedynie przez szokujący montaż materiału*<sup>19</sup>.

Taki montaż powoduje, że *obraz i język mają pierwszeństwo*<sup>20</sup> przed świadomą refleksją indywidualnego podmiotu; zostaje ona niejako wygaszona na rzecz zanurzenia się w „materii” zestawianych ze sobą tekstów i obrazów, co może spowodować ich tajemniczą reaktywację<sup>21</sup>. Benjamin dostrzegł tego typu działanie obrazu i języka przede wszystkim w surrealistycznych pismach. Ich nowość polegała na eksperymentowaniu ze słowem i posługiwaniu się zarazem konkretnym obrazem – poetyckim, ale też wizualnym – tak jak to miało miejsce w powieści André Bretona *Nadja* (1928) ilustrowanej zdjęciami paryskich ulic autorstwa André Boiffarda. To jednak powieść Louisa Aragona *Wieśniak paryski* (wyd. 1926), surrealistyczna kronika Paryża oraz zapis marzeń, stała się dla Benjamina prawdziwym objawieniem surrealizmu<sup>22</sup>. Specyficzna poetyckość *Wieśniaka...* czy też raczej rzeczywistość pół-jawy i pół-snu, jaką ewokował, płynność językowa połączona z konkretem i fragmentarycznością historycznych „obrazów” miasta antycypowały w pewnej mierze Benjaminowskie koncepcje tworzenia za pomocą montażu i szoku, które znalazły później swój szczególny wyraz w jego pracy o paryskich pasażach<sup>23</sup>. Ważna była także „nowoczesna mitologia”, której opis dał w swojej książce Aragon. *Surrealiści jako pierwsi odkryli ten specyficzny dziewiętnastowieczny świat rzeczy, w nim zaś – ową „mythologie moderne”, której Aragon poświęcił swą przedmowę do „Wieśniaka” i do której sztuczne nieba unosi się Bretonowska „Nadja”*<sup>24</sup>.

*Właściwością obrazu poetyckiego – pisał Aragon w Wieśniaku – (...) jest ten właśnie materializujący się charakter, który ma wielką władzę nad ludźmi i który w imię własnej logiki budzi w nich wiarę w logiczne niepodobieństwo. Obraz poetycki występuje w formie faktu, z całą jego koniecznością*<sup>25</sup>.

Tę właśnie *materializującą się faktyczność* surrealistycznych obrazów uznał Benjamin za „antropologiczną inspirację” świeckiego objawienia. Choć esej Benjamina o surrealizmie można potraktować jak hołd złożony temu kierunkowi, to jednak służy on przede wszystkim jako specyficzny parawan, za którym miały się krystalizować jego własne koncepcje. Pozostały one w pewnej mierze bliskie surrealizmowi i psychoanalizie, ale ich punkt ciężkości został przeniesiony z jed-

nostki na zbiorowość. Rozszerzyć krąg surrealistycznych poszukiwań i skierować je przede wszystkim na obszar filozofii historii, czyli wprowadzić świeckie objawienie do historii, to w istocie główny cel, ku jakiemu zmierzał filozof. W eseju o surrealizmie kryje się już koncepcja obrazów dialektycznych, później częściowo wcielona do książki o paryskich pasażach. W liście do Hofmannstahla z roku 1929 Benjamin określił ów esej jako *pendant i garść prolegomenów do „Pasaży”*<sup>26</sup>. To właśnie na lata 1927-1929 datuje się pierwszy okres pracy nad *Pasażami*.

Surrealistyczny styk jawy (konkretności) i snu (nieświadomości) wydał się Benjaminowi pokrewny jego wizji XIX wieku oraz wyrastającej z niej diagnozie nowoczesności. Diagnozę tę można postawić, jego zdaniem, opierając się na koncepcji przebudzenia; owo przebudzenie miało być bowiem w istocie umiejętnością interpretacji, odczytania czy też rozpoznania obrazów ze snu, obrazów-zagadek, czyli swoistego języka nowoczesnego świata. Dla Benjaminina świat dziewiętnastowiecznego kapitalizmu i jego zmaterializowane znaki – pasaże, moda, reklama, architektura i polityka – to w rzeczy samej rodzaj języka będącego wyrazem zbiorowej nieświadomości, snu właśnie, który dopiero po przebudzeniu ujawnia swą istotną treść. W ten sposób, za sprawą owego przebudzenia, poznanie historyczne nie było już „podróżą w daleką przeszłość”, lecz aktualizacją zapomnianej byłości w teraźniejszości. To właśnie przebudzenie umożliwiłoby rewolucyjną wolność, która mogła być odpowiedzią na nowoczesną absolutyzację historii. Dlatego też Benjamin pisał, że surrealizm przede wszystkim *natknął się na rewolucyjne moce, które pojawiają się w starociach*<sup>27</sup>; dlatego również postulował przekroczenie i pogłębienie surrealistycznych dążeń, które dały o sobie znać w książkach Bretona i Aragona. Jak bowiem zauważył: *O ile Aragon trwa w sferze snu, o tyle tutaj pragniemy znaleźć konstelację przebudzenia. O ile u Aragona pozostaje element impresjonistyczny – „mitologia” – (ten impresjonizm winien jest wielu płycizn w jego książce), o tyle tutaj chodzi o rozpuszczenie „mitologii” w sferze historii. Wszelako może to nastąpić jedynie poprzez rozbudzenie nieświadomej jeszcze wiedzy o byłości*<sup>28</sup>.

Dla Benjaminina ważne było przede wszystkim przebudzenie i „odpoznanie” śnionego, czyli dostrzeżenie, jak byłość odnajduje się w teraźniejszości. XIX wiek i jego miejskie obrazy (zmaterializowane w postaci pasaży) to sen, zaś istotą nowoczesnego pojmowania historii ma być przebudzenie, czyli doświadczenie teraźniejszości jako jawy. Przebudzenie wszakże to moment będący niejako syntezą świadomości sennej i świadomości na jawie<sup>29</sup>. Tu rodzi się koncepcja obrazów dialektycznych, w których może zaistnieć *integralna, wszechstronna aktualność*<sup>30</sup>; tu również, jak można sądzić, znów daje o sobie znać echo Freudowskiej koncepcji *Nachträglichkeit* – czyli teraźniejszości, która istnieje jako była i ujawnia się jako gwałtowna erupcja wypartej nieświadomości – przeniesionej przez Benjaminina ze sfery indywidualnej w zbiorową. U Benjaminina, tak jak u Freuda, oryginalne doświadczenie traumatyczne ma być niejako stale rekategoryzowane przez nowe doświadczenia; tu także ma działać Benjaminowski szok rozpoznania. Jak bowiem pisał: *Obraz dialektyczny jest niczym błysk. Byłość tak właśnie należy zatrzymać – jak obraz, co rozbłysnął w „teraz” poznawalności*<sup>31</sup>.

Celem takiego poznania „w rozbłysku” jest rozerwanie kontinuum historii – „czasu pustego” będącego produktem nowoczesnego postępu, czyli wyrwanie człowieka z niemal mitycznego kołowrotu cywilizacji technicznej i mechanizmów

kapitalizmu rynkowego. Jednak przede wszystkim obrazy dialektyczne, w których *byłosc piorunowym błyskiem tworzy konstelację z „teraz”*<sup>32</sup>, miały służyć przebudzeniu i ożywieniu zapomnianej historii. W ten sposób Benjamin starał się opracować *nową dialektyczną metodę wiedzy historycznej* – rewolucyjną, bo mającą na celu zbawienie przeszłości, zbawienie polegające na ukazaniu *niezniszczalności najwyższego życia we wszystkich rzeczach*<sup>33</sup>. Ta metoda miała się przedstawiać jako *sztuka doświadczania terażniejszości na kształt jawy, do której w rzeczywistości odnosi się ów sen, zwany przez nas byłością. Przerobić byłość we wspomnienie snu!*<sup>34</sup> W takim ujęciu historii liczy się nie linearna, ciągła relacja terażniejszości z przeszłością, lecz dialektyczny związek między byłością i teraz<sup>35</sup>. Destrukcja kontinuum czasu „pustego” w *Pasażach* miała się dokonać (w zamierzeniach Benjamina) przez cytowanie historii, czyli wrywanie przedmiotu historycznego z kontekstu, czyli właśnie przez wspomniany już montaż – w tym przypadku montaż cytatów...

Tak oto Benjamin starał się objąć dziedzictwo surrealizmu i złączyć go z innym jeszcze obszarem inspirujących go idei (mesjanizm żydowski, materializm historyczny); i tak oto, jak zauważył Adorno: *Filozofia miała nie tylko dogonić surrealizm, ale sama stać się surrealistyczną...*<sup>36</sup>

MARCIN MARON

<sup>1</sup> K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 55.

<sup>2</sup> Benjamin tak pisał o istocie surrealistycznych poszukiwań: *Sfera twórczości poetyckiej została tutaj rozsadzona od środka, a to dlatego, że pewien krąg ściśle powiązanych ze sobą ludzi „życie twórcy” doprowadził do skrajności*. W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 261.

<sup>3</sup> Tamże, s. 274.

<sup>4</sup> Cyt. za: A. Taborska, *Między jawą a snem. Fotografia surrealistyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 286.

<sup>5</sup> W. Benjamin, dz. cyt., s. 273.

<sup>6</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Łódź 1990, s. 162.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 71.

<sup>8</sup> Tamże, s. 73.

<sup>9</sup> Tamże. W eseju *Mała historia fotografii* Benjamin ujął istotę owej aury w ten sposób: *Czymże właściwie jest aura? Osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej*. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, dz. cyt., s. 37.

<sup>10</sup> Tamże, s. 87, 89.

<sup>11</sup> „Nachträglichkeit” wskazuje na aktywność przeszłości w przyszłości. To jaskrawy przypadek terażniejszości, która istnieje jako była. (...) „Nachträglichkeit” nie jest pamięcią w sensie prostego powtórzenia przeszłości jako zapomnianej możliwości, lecz jest raczej pamięcią w sensie gwałtownej erupcji emocjonalnie obciążonej treści z przeszłości jako wypartej nieświadomości. J. Phillips, *Czas i pamięć u Freuda i Heideggera: zaskakująca zgodność*, tłum. K. Gałysz, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 180-181. Zob. też: Z. Freud, *Konstrukcja w analizie*, tłum. Z. Rosińska, w: tamże, s. 41-49.

<sup>12</sup> W. Benjamin, *Dzieło...* dz. cyt., s. 91-93.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, cyt. za: R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 164.

<sup>14</sup> Szok działa zatem niejako na dwa sposoby. Po pierwsze, jako bodziec przełamujący ochronną funkcję świadomości i rejestrujący się (punktowo) w głębokich warstwach nieświadomości. Tutaj Benjamin nawiązuje do Freudowskiej koncepcji świadomości jako instancji chroniącej aparat psychiczny przed nadmierną, niszczącą energią z zewnątrz.

Szok przełamuje tę instancję, przenika do nieświadomości i działa następnie w drugi sposób – od wewnątrz – jako szok momentalnego wspomnienia (stając się właśnie szokiem rozpoznania). „Zjawiska stykające się ze świadomością”, z którymi zdarzenie (przeżycie) traci związek, będą tu zatem postrzeżeniami ze świata zewnętrznego, rejestrowanymi nieustannie przez system percepcyjny świadomości, jak również przede wszystkim bodźcami (energiją), które zostały „związane” psychicznie i opanowane w „stan spoczynku” w głębszych niż świadome warstwach aparatu psychicznego. Karol Sauerland ujmuje to w skrócie w ten sposób: *Zdarzenie może przekształcić się w przeżycie, o ile tylko częściowo dotrze do świadomości ludzkiej i utraci swój związek z innymi zjawiskami zupełnie nie znanymi świadomości albo posiadającymi z nią tylko powierzchowną styczność*. K. Sauerland, *Przeżycie i doświadczenie, czyli jeszcze raz o Walterze Benjaminie*, w: tegoż, *Od Diltheya do Adorna*, Warszawa 1986, s. 149. O inspiracji Benjaminia rozprawą *Poza zasadą przyjemności* Freuda pisze Różanowski w swoim studium (R. Różanowski, *Pasaże...* dz. cyt., s. 161; zob. też: Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2005, s. 13-57).

<sup>15</sup> Zob. K. Sauerland, dz. cyt. s. 149.

<sup>16</sup> *Wobec niepomiernej zwiększonego niebezpieczeństwa, jakie w dzisiejszych czasach na każdym kroku zaziera nam w oczy, film stanowi najbardziej adekwatną mu formę sztuki. Potrzeba poddania się działaniu szoku idzie w parze z potrzebą dostosowania się człowieka do groźących mu niebezpieczeństw. Film odpowiada głębokim przemianom aparatu apercypcyjnego, przemianom, jakie w skali prywatnej egzystencji przeżywa każdy przechodzień wielkich miast, jakie w skali historycznej przeżywa każdy obywatel dzisiejszego państwa*. W. Benjamin, *Dzieło...* dz. cyt. s. 104-105 (przypis 28).

<sup>17</sup> W. Benjamin, *Dzieło...* dz. cyt. s. 91.

<sup>18</sup> R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 48.

<sup>19</sup> T. W. Adorno, *Charakterystyka Waltera Benjaminia*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki*, tłum. K. Krzemień-Ojak, s. 339.

<sup>20</sup> Zob. W. Benjamin, *Surrealizm...* dz. cyt., s. 262.

<sup>21</sup> Jak pisał Adorno, dla Benjaminia *sfera wewnętrzna jest nie tylko siedliskiem tępoty i mętnego samozadowolenia, ale również fantazmatem, który przesłania możliwy obraz człowieka: zawsze kontrastuje z nim to, co fizycznie zewnętrzne*, T. W. Adorno, dz. cyt., s. 336.

<sup>22</sup> Zob. L. Aragon, *Wieśniak paryski*, tłum. A. Międzyrzeczki, Warszawa 1971.

<sup>23</sup> Zob. R. Różanowski, *Pasaże...* dz. cyt., s. 184.

<sup>24</sup> R. Tiedemann, *Wprowadzenie*, w: W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 9.

<sup>25</sup> L. Aragon, dz. cyt., s. 180.

<sup>26</sup> Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 996.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *Surrealizm...* dz. cyt., s. 265.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 892.

<sup>29</sup> *Czy przebudzenie jest syntezą tezy, czyli świadomości sennej, i antytezy, świadomości jawnej? W takim wypadku moment przebudzenia byłby tożsamy z „teraz poznawalności”, w którym rzeczy uzyskują swój prawdziwy – surrealistyczny – wyraz*. W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 510.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Surrealizm...* dz. cyt., s. 276.

<sup>31</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 521.

<sup>32</sup> Tamże, s. 508.

<sup>33</sup> Tamże, s. 505.

<sup>34</sup> Tamże, s. 432.

<sup>35</sup> *Obrazy dialektyczne są więc najbardziej właściwym odbiciem współczesnych doświadczeń, na które składają się zarówno doświadczenia dawne, jak i nowe. Zadaniem historia kultury byłoby rozszyfrowywanie znaczeń owych dialektycznych obrazów. Taką próbę podjął Benjamin w nie dokończonym dziele o Baudelaire i Paryżu – stolicy XIX wieku*. K. Sauerland, *Przeżycie...* dz. cyt., s. 166.

<sup>36</sup> T. W. Adorno, dz. cyt., s. 339.