

Ostatni pasaż Waltera Benjamina

MARCIN GIŻYCKI

Zawsze czułem sympatię do Waltera Benjamina i to nie tylko dlatego, że urodziłem się w którąś tam rocznicę jego śmierci (sześćdziesiąta przypadła 26 września 2000 roku). Lektura *Dzieła sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*¹, a zwłaszcza zawarte tam tezy o uwolnieniu tegoż dzieła w procesie powielania od rytuału pomogły mi w moich jeszcze studenckich czasach wniknąć głębiej w istotę sztuk masowych i kina.

Kiedy ostatniego lata podróżowałem samochodem z Tuluzy do Barcelony i jadąc krętą, nadmorską szosą, przekraczałem granicę francusko-hispańską, pomyślałem sobie, że zapewne w tych okolicach blisko sześćdziesiąt lat wcześniej Benjamin zażył śmiertelną dawkę morfiny, wybierając śmierć wobec perspektywy deportowania go przez frankistowskie władze w ręce rządu Vichy. W chwilę później w pierwszym katalońskim miasteczku napotkałem wielki billboard kierujący turystów do pomnika autora *Dzieła sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Uznałem to zdarzenie za znak opatrności i niezwłocznie udałem się we wskazanym kierunku. Nie pożałowałem. Po krótkiej wspinaczce znalazłem się bowiem obok jednej z najbardziej przejmujących realizacji rzeźbiarskich, z jakimi miałem okazję zetknąć się w życiu.

Świadomie mówię o realizacji rzeźbiarskiej, a nie o pomniku, bowiem słowo „pomnik” kojarzy się w powszechnej świadomości z postacią, w najlepszym wypadku z mocnym, dla wszystkich czytelnym symbolem, na przykład krzyżem. Dedykowany Benjaminowi monument w Portbou, dzieło wybitnego artysty izraelskiego Daniego Karavana, przemawia w zupełnie inny, znacznie bardziej aluzyjny i metaforyczny sposób.

Zanim jednak przystąpię do opisu tego dzieła, kilka słów przypomnienia okoliczności śmierci krytyka i filozofa, któremu jest ono poświęcone. Po wybuchu II wojny światowej mieszkający od ponad sześciu lat w Paryżu Benjamin, emigrant z Niemiec, trafił z rozkazu władz francuskich, jak wielu jego rodaków, do obozu dla internowanych. Po kilku tygodniach powrócił jednak do Paryża, z którego już wkrótce, po klęsce Francji, był zmuszony uciekać na południe. Dzięki staraniom przyjaciół, między innymi Horkheimera, udało mu się uzyskać wizę amerykańską. Droga do USA prowadziła przez Lizbonę. By się tam dostać,



Fragment realizacji rzeźbiarskiej w Portbou, dedykowanej Walterowi Benjaminowi.
Dzieło Daniego Karavana. (fot. M. Giżycki)

należało wpierw przekroczyć nielegalnie granicę francusko-hispańską. Benjamin dołączył do grupy uciekinierów w nadmorskiej miejscowości Banyuls-sur-Mer. Nie poszli najkrótszą drogą wzdłuż wybrzeża. Wybrali znacznie dłuższą, ale bezpieczniejszą marszrutę przez góry, by po wielogodzinnej wspinaczce znaleźć się w katalońskim miasteczku rybackim Portbou. Tu uchodźców zatrzymali hiszpańscy żandarmi. Deportacja zdawała się nieuchronna. Benjamin, uciekający przed faszyzmem już od 1933 roku, uznał, że nie ma już siły dłużej walczyć. Pospieszenie skreślił list do przyjaciela, Theodora Adorno: *W sytuacji bez wyjścia nie mam innego wyboru, jak skończyć z tym wszystkim. W tej małej wiosce (...), w której nikt mnie nie zna, dopełni się moje życie* ². Miał przy sobie dużą czarną teczkę zawierającą, jak powiedział swoim towarzyszom, rękopis, który należało za wszelką cenę uratować, ważniejszy niż on sam, jego autor. Rękopisu tego nigdy nie odnaleziono. Czy zawierał brakujące rozdziały *Pasaży*, nieukończonego dzieła życia Benjamina? Czy też kolejną rozprawę historiozoficzną o pędzie historii, który za sobą musi pozostawiać jedynie gruzy? A może rozwinięcie *Dzieła sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji* o dalsze myśli na temat zgodności natury filmu, domagającej się szoku i ciągłych zmian, z duchem współczesnej cywilizacji?

Benjamina pochowano anonimowo na maleńkim cmentarzu lokalnym, tuż nad podmywanym przez morskie fale urwiskiem. Miejsce to upamiętnia dziś kamienna tablica. Praca Karavana, zaprojektowana w hołdzie pisarzowi i innym europejskim wygnańcom z lat 1933-1945, została postawiona tuż obok cmentarnego muru. „Postawiona” to znów słowo z języka tradycyjnej rzeźby pomnikowej, nie całkiem przystające do typu realizacji, z jakim mamy tu do czynienia. Głównym bowiem elementem tego złożonego dzieła jest wchodzący stromo w ziemię żelazny tunel przebijający skarpe i wychodzący z niej kilka metrów ponad spienionymi wodami zatoki. Wylot tej sztolni jest zamknięty grubą taflą szkła, na której wyryto napis – cytat z Benjamina: *Trudniej jest czcić pamięć bezimiennych niż znanych. Historię tworzą bezimienni*. Szyba jest pęknięta. Może to tylko działanie żywiołów, chociaż ktoś dostrzegł w tym nowy akt wroga i ślad kuli ³.

Jeśli z dołu patrzy się ku wejściu, jedyne co widać, to olśniewająca światłość. Od tunelu, w poprzek drogi prowadzącej do cmentarza, wiedzie chodnik z metalowych płyt, który kończy się na kamiennym murze podtrzymującym skarpe. W miejscu, w którym droga ta „wchodzi” w ścianę, kamienne bloki zostały ułożone tak, by sugerować istniejącą tu niegdyś, lecz zamurowaną bramę. A więc, w drugą stronę też nie ma ucieczki. Światło nadziei w górze podziemnego korytarza okazuje się złudne.

Każdy, kto tu przybywa, zanim zbliży się do wejścia do tunelu i bramy cmentarnej, ma wcześniej możliwość zboczenia z głównej drogi i wstąpienia na ścieżkę okrążającą nekropolię górą, z prawej strony. Ta droga prowadzi do dalszych, niewidocznych z dołu, elementów założenia. Najpierw, tuż koło narożnika cmentarnego muru, napotyka się pięć żelaznych stopni wiodących pozornie donikąd. Kierują one jednak naszą uwagę na drzewo oliwne, symbol kruchości i nadziei. Kilka kroków dalej, na małym pagórku przewyższającym ogrodzenie, znajduje się metalowa platforma z minimalistycznym sześcianem pośrodku. Na kubiku można przysiąść i podziwiać urodę cmentarza i zatoki. Jest w tym jakaś

dziejowa ironia, że pisarz-uciekiniier odebrał sobie życie w miejscu tak pięknym i cichym, jakby rzeczywiście napotkał niewidoczną szybę, która oddzieliła go od rajskich ogrodów. A może ów wspaniały widok od początku kojarzył mu się, znawcy surrealizmu, ze śmiercią? To przecież w pobliskim Cap Creus, w podobnej scenerii, Buñuel i Dali nakręcili scenę z biskupami zamieniającymi się w grupę szkieletów (*Złoty wiek*).

W sierpniowe dni, nieliczne piękne dni tego lata, w które zwiedzałem realizację Karavana, na wspomnianym już poprzedzającym ją rozstaju dróg spoczywał przypadkowo obiekt nie należący do niej, ale jakże doskonale pasujący: niewielki metalowy obelisk, do złudzenia przypominający typowy słup graniczny. Nie wiem, skąd się tu wziął. Czy był tu kiedyś wkopany w ziemię, czy ktoś go przytaszczył? Niemniej ten powalony znak zniewolenia, zakazu, kresu zdawał się wyjątkowo na miejscu.

Dzieło Karavana tak się wtopiło w otoczenie, jakby było jego naturalną częścią. Żadnym elementem nie przytłacza cmentarza, nie narusza krajobrazu. Jest przykładem rzadkiej pokory artysty wobec zastanego miejsca. Ma się wrażenie, że było tu zawsze. Tymczasem historia powstania *Pasaży* (bo taki, jakże adekwatny, jest tytuł tej pracy) była dramatyczna i niewiele brakowało, by nigdy nie powstała. Inicjatywa budowy pomnika upamiętniającego Benjamina w miejscowości, w której umarł, wyszła od prezydenta Niemieckiej Republiki Federalnej w 1985 roku. W cztery lata później, w roku upadku berlińskiego muru, zdecydowano, że praca nad projektem zostanie zlecona Daniemu Karawanowi. Przedstawiony przez niego concept nie spotkał się z powszechnym uznaniem. Parlament federalny wycofał się z finansowania przedsięwzięcia (rzekomo z braku funduszy), kilka gazet zaatakowało w dość arogancki sposób projekt i jego autora. Jednakże upór zwolenników zwyciężył. Budowę sfinansował ostatecznie rząd jednego z landów i 15 marca 1994 roku dzieło zostało odsłonięte⁴.

Jest bardzo interesujące i pouczające śledzić, z jakimi protestami spotykają się na ogół pomniki, które nie oferują widzom łatwo czytelnej ilustracji, ukazującej zdarzenia czy osoby, którym są poświęcone. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów dzieła typu nieilustracyjnego jest zaprojektowany przez Mayę Lin pomnik dedykowany weteranom wojny w Wietnamie, odsłonięty w 1982 roku w Waszyngtonie. Ma on postać czarnej, marmurowej, ponad stumetrowej długości ściany, załamanej w środku i białej klinem w ziemię. Na jej powierzchni wyryto tysiące nazwisk żołnierzy poległych w Wietnamie. Monument działa swoją skalą, która jednak nie próbuje konkurować z otoczeniem (ściana jest schowana w obniżeniu terenu). Zmusza do kontemplacji i zadumy nad rozmiarem tragedii. Nie wystarczyło to jednak samym weteranom. Z ich środowisk podniosły się protesty, że pomnik nie wyraża heroizmu walki, jest zbyt abstrakcyjny. W rezultacie władze zdecydowały się postawić w pobliżu figuralną scenę dłuta Frederica Harta.

To jeszcze niewielka cena, jaką rzeźbiarka zapłaciła za doprowadzenie swojej koncepcji do końca. Nie doczekał się natomiast realizacji zwycięski projekt w konkursie na Pomnik Poległych Robotników w Poznaniu, dzieło Anny i Krystiana Jarnuszkiewiczów oraz Marka Sarefły. Autorzy chcieli uszanować stojącą na tym samym placu statuę Adama Mickiewicza, wychodząc z założenia, że ona



Fragment realizacji rzeźbiarskiej w Portbou, dedykowanej Walterowi Benjaminowi.
Dzieło Daniego Karavana. (fot. M. Giżycki)

sama już jest symbolem patriotyzmu i dążenia do wolności. Zaproponowali więc pomnik komplementarny: abstrakcyjny i horyzontalny. Jak wiadomo, ostatecznie stanęły w tym miejscu dwa wielkie, krępe krzyże, które całkowicie zdominowały postać wieszczą.

Do dziś także nie został zrealizowany, z powodu oporu części mieszkańców, przyjęty przez władze miasta Rimini projekt pomnika *Spotkanie z Federico Fellinim* autorstwa polskiego rzeźbiarza Krzysztofa Bednarskiego. Założenia tej pracy najlepiej opisał sam autor: „*Spotkanie z Fellinim*” jest rzeźbą wykorzystującą grę światła i cienia, tego co wieczne i tego co przemija. Podobnie jak kino. Abstrakcyjna forma, wykonana w brązie, zawieszona na elemencie przypominającym ramię kamery filmowej, tkwi pionowo w środku hipotetycznej tarczy wyobrazającej księżyc, główny motyw ostatniego filmu wielkiego Federico.

Wykonany z białego kamienia, półkolisty element przylegający do rzeźby unosi się od strony wewnętrznej, tworząc mały amfiteatr, w którym dokona się cud.

Za dnia światło słoneczne rozjaśni rzeźbę, odbijając na kamieniu przesuwające się bezwładnie obrazy. Raz tylko w ciągu roku, po jednej godzinie przez miesiąc, odbitym obrazem będzie profil Felliniego.

Nocą zaś, sztuczne światło („prawdziwe życie kina”, jak mawiał reżyser) sprawi, że przez cały rok, aż do świtu, będzie powtarzał się cud spotkania z Fellinim.

Z tarczy księżycy utrwalonej w białym kamieniu najwybitniejszy profil naszego kina, czarna postać z nieodłącznym szalikiem i kapeluszem, pozdrawiać będzie przechodniów, mieszkańców i przygodnych turystów⁵.

Wszystkie te pomniki proponują widzowi zamiast ilustracji pewne doświadczenie czasu i przestrzeni, innego rodzaju „aurę” niż ta, która wiąże się z przedstawieniami figuralnymi. Wydaje się jednak, że wykracza to poza możliwości percepcji szerokich rzesz odbiorców, którzy pomnik kojarzą z czymś innym. Jednakże nawet aura realistycznego, komunikatywnego dzieła potrafi nagle wyparować.

Starożytny posąg Wenus – pisał Benjamin w *Dziele sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji* – miał (...) inne miejsce w tradycji Greków, którzy czynili zeń przedmiot kultu, inne – u średniowiecznych mnichów, którzy widzieli w nim złowieszcze bóstwo, ale jednych i drugich jednakowo pociągająca niepowtarzalność posągu, czyli jego aura⁶.

Pisząc te słowa, Benjamin zapewne nie znał opinii córki pewnego pastora z początków XIX wieku na temat Wenus Medycejskiej: *Co się tyczy Wenus, wygląda na to, czym jest, a powinna być – nagą kobietą okropnie zawstydzoną!*⁷

Trudno znaleźć piękniejszy przykład na zilustrowanie tego, co dzieje się z dziełem sztuki, gdy utraci ono swoją aurę.

MARCIN GIŻYCKI

¹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemień w: *Estetyka i film*, Warszawa 1972.

² Th. Adorno i W. Benjamin, *The Complete Correspondence 1928-1940*, Cambridge 1999. Jeśli wierzyć Brechtowi, to już następnego dnia po zatrzymaniu grupa, do której należał Benjamin, uzyskała zgodę na kontynuowanie podróży. Gdy współtowarzysze przyszli do niego z tą wiadomością, już nie żył. Podają za: K. Sauerland, *Od Dilttheya do*

Adorna. Studia z estetyki niemieckiej, Warszawa 1986, s. 141.

³ G. Viatte, *Passages*, w: D. Karavan, *Passages*, Tel Aviv 1997, s. 78-79.

⁴ Kronikę powstawania projektu podają: I. i K. Scheurmann, *The Portbou Diary*, w: D. Karavan, dz. cyt. s. 81-84.

⁵ K. M. Bednarski, *Prace z lat 1976-1995*, Warszawa 1995, s. 139.

⁶ W. Benjamin, dz. cyt., s. 157.

⁷ P. Johnson, *Historia chrześcijaństwa*, Gdańsk 1993, s. 481.