



DAGMARA HODUŃ

ŚWIAT ZABAWEK

MECHANICZNYCH

WIERZE... W MAŁĄ DUSZĘ: RZECZ¹

„NIEKTÓRZY RODZICE NIGDY NIE DAJĄ DZIECIOM ZABAWEK [...] INNI ZNÓW RODZICE UWAŻAJĄ, ŻE ZABAWKI POWINNY BYĆ PRZEDMIOTEM NIEMEJ ADORACJI [...]: »TO ZA PIĘKNE NA TWÓJ WIEK;« [...]. NIE UŻYWAJĄ ZABAWEK, OSZCZĘDZAJĄ JE, UTRZYMUJĄ W PORZĄDKU, ROBIĄ Z NICH BIBLIOTEKI I MUZEA, I OD CZASU DO CZASU POKAZUJĄ SWOIM MAŁYM KOLEGOM Z PROŚBĄ, ŻEBY NIE DOTYKALI”². „WSZYSTKIE DZIECI MÓWIĄ DO SWYCH ZABAWEK; ZABAWKI STAJĄ SIĘ AKTORAMI W WIELKIM DRAMACIE ŻYCIA, ZAMKNIĘTYM W CIEMNEJ KOMÓRCE ICH MAŁEGO MÓZGU. [...] DYLIŻANS NA PRZYKŁAD, WIECZNY DRAMAT DYLIŻANSU ROZGRYWANY ZA POMOCĄ KRZESEŁ: DYLIŻANS – KRZESŁO, KONIE – KRZESŁA, PODRÓŻNI – KRZESŁA; TYLKO POCZTYLION JEST ŻYWY. ZAPRZĘG JEST NIERUCHOMY, A JEDNAK POCHŁANIA UROJONE PRZESTRZENIE Z POŚPIECHEM POŻARU. [...] OTO PŁASKI

pajac poruszany nitką; kowal bijący w kowadło; koń i jeździec z trzech kawałków [...] czy myślicie, że te proste podobizny mają dla dziecka mniejszą realność niż cuda noworoczne [...]? Większość dzieciarni chce przede wszystkim zobaczyć duszę, jedno po pewnym okresie zabawy, inne od razu. [...] to pierwsza skłonność metafizyczna. [...] Dziecko obraca zabawkę na wszystkie strony, drapie ją, potrząsa nią, uderza o ściany, rzuca o ziemię. Od czasu do czasu musi powtarzać te mechaniczne ruchy, niekiedy w odwrotnym porządku. Cudowne życie ustaje. Dziecko [...] wreszcie otwiera zabawkę: jest silniejsze. Ale gdzie jest dusza? Oto początek ogłupienia i smutku”⁵.

Marzenie dziecka: popsuć zabawkę, zobaczyć co jest w środku – odkryć mechanizm, zasadę działania, „pierwszego poruszyciela”, duszę. Rozczarowanie następujące później: przebudzenie ze snu, odkrycie rzeczy – techniki. Dziecku wydaje się, że tajemnica ruchu to tajemnica życia. W akcie przebudzenia (wandalizmu) odkrywa trik – kino. A wraz z nim ciągłą katastrofę: dzianie się jako dzianie się maszynerii w ruchu – niepowstrzymane, bezsensowne – mechanicznie poruszają przestrzeń pomiędzy narodzinami i śmiercią; martwy klekot.

Sen paryski: odkrycie mechanizmu i unieruchomienie go. Spleen.

* * *

Szczególny rodzaj zabawek tworzą tzw. „zabawki filozofów”⁴ lub zabawki naukowe, jak nazywa je Benjamin, rozwijające nie tylko w umyśle dziecka „upodobanie do niezwykłych i zdumiewających efektów”⁵. Zabawki te odkrywają, między innymi, tajemnice początków kina, którego sekretną genezę komplikuje jego „niesprecyzowana sytuacja”, „gordyjski węzeł wiedzy i snu, iluzji i rzeczywistości”, „kręta ścieżka pomiędzy zabawą i nauką, spektaklem i eksperymentem badawczym, rozbięciem ruchu i jego rekonstrukcją”⁶.

W XIX wieku przeróżne urządzenia „skopiczne” wzbudzały ogromną ekscytację, stanowiąc rodzaj ciekawostki i rozrywki. Realizowały także ideę „scjentyzmu estetycznego”, wcielając w życie przekonanie o konieczności symbiozy nauki i techniki, które rozpoczęło proces zindustria-

lizowanej automatyzacji zapisu dźwięku i obrazu. Stereoskop stanowił wczesny przykład konwergencji mediów. Po raz pierwszy zaprezentowany publicznie w 1851 roku na wystawie w Crystal Palace, oparty na zasadzie odkrytej przez Charlesa Wheatstone'a w roku 1830, rodzaj przeglądarki do zdjęć, w której dwa niemal identyczne zdjęcia tej samej sceny umieszczone jedno obok drugiego wywoływały wrażenie trójwymiarowości. Przez cały nieomal XIX wiek stanowił urządzenie odbiorcze dla fotografii, tworząc najpopularniejszą w XIX wieku formę imaginacji obrazowej. Nazywany „zabawką filozoficzną” (Geoffrey Batchen), ponieważ „seans stereoskopowy był z jednej strony, dialogiem oczu, z drugiej, zinternalizowanym dyskursem wielowarstwowego, konwersacyjnego umysłu. Szczegół stereogramu przyciągał wzrok, dyskursywna natura umysłu skłaniała do przemieszczania się”⁷, zgodnie z zasadą widzialności opartą na ideologii katalogowania świata: „widzieć to wiedzieć”.

XIX-wieczną ideologię skopofili, realizowały – zresztą wykorzystywane przez wieki – rozmaite urządzenia perspektywiczne w postaci przenośnych „widowsk optycznych”, w formie pudeł do zaglądania (ogłądania, przeglądania), spadkobierczynie skrzynek z przedmiotami i domków dla lalek, rozpowszechniane przez wędrownych demonstrantów – czasami rozwinięte do formy inscenizacji parateatralnych. Ich paradygmatyczną formę określiła *camera obscura* (zwana także „ciemnią optyczną”, opisana już ponad tysiąc lat przed naszą erą), prototypowa dla renesansowej idei racjonalnego widzenia, sankcjonującej uwolnienie oka od obserwatora. Jej nowoczesną formą okazały się automaty do oglądania ruchomych scenek obrazowych, takie jak szybkowidz Anschütza z 1887 roku (najpierw mechaniczny, potem elektryczny), następnie mutoskop oraz kinetoskop Edisona⁸. Były to urządzenia eksponujące źródło i mechanizm wprowadzania obrazów w ruch w postaci widocznego za szybą szafy „koła życia”.

Choć samo kino w zasadzie wyłoniło się z tych „chromosomów kinematografu”, to ściślejsza więź łączy je z iluzją latarni magicznej, ze względu na projekcję jako niezbywalny element przedstawienia. Kino to wynalazek, który „już w chwili swych narodzin [...] zdecydowanie się wyparł swych technicznych, naukowych celów, [...] pozwolił się porwać spektaklowi”⁹. Aparat projekcyjny i latarnia magiczna ukrywa swoją

maszynierię, w przeciwieństwie do większości urządzeń konstruowanych w pierwszej połowie XIX wieku, które demonstrowały sposób funkcjonowania w symbiozie z ciałem obserwatora.

Początki kina wskazują jednak na większe zainteresowanie samą aparaturą – jako ciekawostką naukowo-techniczną – niż filmem jako spektaklem. „Bo kino to nie film, ale światło i ekran, a zatem raczej określony tryb aranżowania sytuacji nadawczo-odbiorczych niż pokazywania treści ekranowych. Istnieje wystarczająco wiele dowodów na zainteresowanie publiczności zasadami funkcjonowania samego aparatu projekcyjnego. [...] Nierzadko przecież to właśnie owa instalacja była powodem fascynacji i zainteresowania, tak iż przekąźnikiem kina nie był w pierwszym rzędzie «film», ale sama maszyna projekcyjna, podobnie jak aparat rentgenowski czy, nieco wcześniej, fonograf. [...] Z plakatów bardziej krzyczały i przywoływały na projekcje nazwy urządzeń: bioskop, kinematograf, vitaskop, niż tytuły samych filmów”¹⁰. Chronofotografia Étienne-Jules’a Mareya, seryjne fotografie Eadwearda Muybridge’a czy wynalazek kinematografu braci Lumière były przecież głównie „narzędziami epistemologicznymi” służącymi analizie ruchu¹¹.

„Można powiedzieć, że «filmami» były już pętle fotografii oglądanych począwszy od roku 1893 w aparacie wziernikowym Edisona, zwanym kinetoskopem (jak w siedemnastowiecznych przenośnych panoramach pudełkowych). Nawet wcześniej (tyle, że w sensie dyspozytywu) kartoteki obrazkowe mutoskopu (dosłownie: «zmiennicza widzenia») Hermana Caslera i Lauriego Dicksona, rówieśnika projekcji braci Lumière – innego rodzaju automatycznego pudła, z mechanicznie, bo za pomocą korbki (po wrzuceniu monety) uruchamiającego walec zawierający 800-1000 zdjęć fotograficznych, dających iluzję ruchu oglądanego przez mały wziernik przypominający okular mikroskopu, ułożonych zgodnie z zasadą filloskopu. Ale do tego potrzebna była już taśma – materialna podstawa rejestracji i utrwalenia obrazów w ruchu”¹². „Kinetoskop (opatentowany w roku 1889), stanowił w istocie zaawansowaną formę mutoskopu – automatu uruchamianego przez jeden nickel, tyle że zamiast walca z papierowymi zdjęciami stosowano w nim pętlę taśmy filmowej. W zasadzie jednak mutoskop wyczerpywał zasadniczą formułę funkcjonowania tego pierwszego: obydwa były przecież przede wszystkim automatami do za-

bawiania «ruchomą fotografią» (przez jakiś czas zresztą konkurowały ze sobą na rynku) i dla obydwu ciągle aktualna pozostawała zasada peep-showu w pudle-automacie (kinetoskopy grupowano w pomieszczeniach zwanych nickelodeonami, mutoskopy zaś wypełniały rozliczne miejsca publiczne – od hal dworcowych, hali hotelowych, po restauracje). Pomysł niemieckiego producenta czekolady Ludwiga Stollwercka z połowy lat 80 XIX stulecia, aby obok automatów do sprzedaży czekolady ustawić aparaty oferujące animacje obrazków (wcześniej były to m.in. lunety, dynamometry i maszyny do drażnienia lekkim prądem) nie był więc wcale tak odległy, jak by się to mogło wydawać. Owa konwergencja mediów i zmysłów da już niebawem znać o sobie w kinie jarmarcznym – obok kin variétés i kin sklepowych – jednej z formacji wczesnego kina, oferującego programy-seanse złożone z wielu rozmaitych «numerów» składających się na bogaty program multimedialny scenariusza jarmarcznego: od gabinetów rentgenowskich, poprzez pokazy dziwów natury, rozmaite doświadczenia kinestetyczne, po kinematograf¹⁵.

Kino „wychynęło z hybrydowej konstelacji faktów, zjawisk, aparatów i sposobów ich użytkowania, uwikłanej przemożnie w »dziewiętnastowieczną obsesję na punkcie optyki«¹⁴; potwierdzając prawdziwość maksymy braci Lumière na temat scalającej roli epoki w procesie wyłaniania się kina. „Znakomicie wpisywał się w nią pewien rodzaj postrzegania o neurofizjologicznym rodowodzie, oparty na bezwładności siatkówki oka, a odkryty jeszcze w połowie XVIII wieku przez Partice’a d’Arcy’ego jako tzw. efekt stroboskopowy (gr. strobos – wir), zidentyfikowany pod postacią zjawiska pozytywowego powidoku, tzn. kontynuacji wrażenia widzenia dwóch faz ruchu jako ruchu ciągłego. Jak pisał w 1916 roku Hugo Münsterberg (o czym już siedemdziesiąt lat przed nim wiedział Plateau), »każdy obraz poszczególnej pozycji pozostawia w oku powidok aż do czasu, gdy następnym obrazem z lekko zmienioną pozycją skaczącego zwierzęcia lub maszerujących mężczyzn staje się widoczny, a jego powidok trwa do czasu, aż nadejdzie trzeci. Powidoki są «odpowiedzialne» za fakt, że wszystkie przerwy są niewidoczne, podczas gdy sam ruch wynika wprost z przechodzenia jednej pozycji w drugą«. W ten sposób zwrócono uwagę na trzeci obok przestrzeni i czasu interwał – «światła», wprowadzając go w nowoczesny paradygmat nie tylko optyki, ale i neuropsychologii.¹⁵

„Wszystkie te optyczne aparaty, zabawki, maszyny uświadamiały, iż wrażenie ruchu («film») powstaje w umysłach widzów jako rezultat triku optycznego (okłamywania oka), co stanowi nieodzowny fundament widzenia kinematograficznego w aspekcie kinetycznym”¹⁶. „Źródłem opartych na prędkości zmian faz ruchu – czyli wyraźnie już «dromoskopicznej widzialności»¹⁷ – jest tu za każdym razem rotacja wypełnionego ilustracjami dysku ze szczelinami, a efekt oglądać można jako odbicie lustrzane (jak u Plateau), bądź na pasku papieru wewnątrz samego aparatu (jak w obrotowym walcu dostępnym dla wielu obserwatorów jednocześnie, zwanym zootropem, skonstruowanym przez Williama George’a Hornera w roku 1834). Ponieważ jednak, zgodnie z zasadą nieskończonej pętli, ostatnia faza ruchu nakłada się na pierwszą, jego iluzja sprowadza się do wcale niefilmowego efektu dreptania w miejscu, krótko mówiąc – powrotu do wiadomego punktu wyjścia. Niezwykła popularność tych instrumentów, czasami już rozbudowanych maszyn skopicznych (choć na ogół przecież w roli zabawek) – mimo, że różniły się one z reguły pierwszym członem nazwy (fenakistiskop bądź fenakistoskop albo phenakistoskop, z gr. *phenax* – złudzenie; zootrop/zoetrop, z gr. *zoe* – życie; tachyskop, z gr. *tachys* – szybko; praksinoskop, z gr. *praxis* – działanie, kalejdoskop, z gr. *kalos* – ładny, *eidos* – forma), bo drugi najczęściej odsyłał do «widzenia» (z gr. *skopein*) lub «zmiany» (z gr. *tropos* – doprowadziła w skali dotąd niespotykanej do triumfu mechanizm widzenia wywiedziony z nieciągłości obrazów. Szczególnie kalejdoskop (skonstruowany przez szkockiego fizyka Davida Brewstera w 1815 roku zupełnie w duchu mechanizacji, a więc uprzemysłowienia sztuki), wskutek rujnowania części kompozycji obrazowych – w przeciwieństwie do innych przyrządów skopicznych, utrwalających niezmiennie obrazy – stanowił symbol dezintegracji i rozproszenia podmiotu, kulminujących się w nowym doświadczeniu kinetycznym ówczesnego dandysa”¹⁸.

„Wszystkie te urządzenia pozostają zobowiązane raczej logice «rzutu oka» (*glance*), typowej dla halucynogennych zabawek optycznych, niż kontemplatywnemu spojrzeniu (*gaze*) w ekran reprezentacji. To pozwala sytuować je w obrębie cailloisowskich gier typu *ilinx* (od gr. wir wodny), zmierzających do tego, aby »uczestnik osiągnął swego rodzaju spazm, trans lub upojenie, wobec których rzeczywistość nagle traci swe pra-

wa»¹⁹, takich zatem, które lokują się w bezpośrednim sąsiedztwie wiru stroboskopowego. Na ogół jednak (przestrzega Jonathan Crary przed nazbyt daleko idącymi analogiami z kinem) »chodzi raczej o dialektyczny związek inwersji bądź opozycji, w którym to cechy wcześniejszych urządzeń zostają zanegowane bądź ukryte«, a wyrażający się choćby w tym, iż przyrządy te, służące rozrywce, stanowiły zarazem przedmiot badań naukowych nad uprzedmiotowionym widzeniem²⁰ (podobnie jak później kinematograf braci Lumière)²¹. Kinematograf braci Lumière „scalił w jedno dotychczasowe «wynałazki» i «zapowiedzi», ale – co najważniejsze – połączył technikę z «maszyną społeczną» w coś, co można określić mianem «społecznej technologii», aktualnej w niezmienionej nieomal postaci po dziś dzień»²².

* * *

„Ale do powstania kina potrzeba było innych jeszcze «zwiastowań» albo – jak kto woli – «odkryć»²³: już nie tyle wynalazków technicznych, co raczej doświadczeń postrzeżeniowo-kinestetycznych, które usankcjonowałyby je jako społeczną technologię – »kino-maszynę zdolną spojść w jedno jej fazy rozwoju, adaptacje, transformacje, przeseregowania, praktyki, których jest źródłem, łącząc ze sobą aspekty instrumentalny i symboliczny, technologiczny i ideologiczny, istniejącą dwuznaczność pojęcia aparatu«. ²⁴ [...] Różnych form owej uspołecznionej maszynierii (opartej na porządku rzeczy) sankcjonującej maszynę widzenia (wyznaczającej porządek widzialności) należałoby poszukiwać głównie w określonych zjawiskach i procesach społeczno-kulturowych dziewiętnastowiecznej cywilizacji. Spośród nich zwłaszcza w tych, które zaowocowały wieloma nieznanymi doznaniem, takimi jak nowe doświadczenie przestrzeni podczas podróży nowoczesnymi środkami lokomocji (i triumf maszyn prędkości w ogólności), czy też w niebywałej popularności rozmaitych wystaw, parków rozrywki, skumulowanej w strategiach estetyzacyjnych panoram i dioram, wielkich domów handlowych, w wystawianiu na pokaz nieznanych przestrzeni i podniecających wydarzeń wreszcie – w miejscach rzeczywistych, bądź «przesuniętych» do parków rozrywki. Słowem – to czas kiedy kwitnie «handel

zmysłowym szokiem»²⁵, a miasto zamienia się w permanentny spektakl widzialności, ale również taktylności, czerpiących z wszechobecnej mobilności jego mieszkańców²⁶. Zwłaszcza Wystawy Światowe (także parki rozrywki) „tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Otwierają świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zabawić. Przemysł rozrywkowy ułatwia mu to, wynosząc go do poziomu towaru. Człowiek poddaje się manipulacjom tego przemysłu, rozkoszując się wyobcowaniem od siebie samego i innych”²⁷.

„Niebłahą rolę w tym procesie odegrała Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku, a to za sprawą dwóch urządzeń, które wprowadzały dziewiętnastowieczne „-ramy” w nowy, ultra symulacyjny, a zarazem mocno immersyjny kontekst widowiskowy. Cinéorama Raoula Grimoin-Sansona dawała wrażenie oglądanego z balkonu krajobrazu [...] bracia Lumière zaś (choć ich kinematograf praktycznie był już gotowy) w swojej maroramie kierowali spojrzenie widza z pokładu zainscenizowanego w szczegółach płynącego statku, oferując pełny zestaw doznań kinestetycznych: od jego kołysania po sztorm, z efektami wizualnymi zachodu słońca albo nocy na pełnym morzu, włącznie. W ten sposób ruch turystyczny (zaingurowany w 1855 roku przez Thomasa Cooka – prekursora zorganizowanej turystyki) zyskał mocne wsparcie. [...] Zastanawiające jednak, iż kino nie wychyliło się wówczas w stronę owego symulacyjnego realizmu, ale kierunek jego rozwoju wytyczyły iluzjonistyczne fantasmagorie Mélièsa z jednej, oraz kinematograf braci Lumière, z drugiej strony”²⁸.

„Wiek XIX wymyślił i usankcjonował wiele form wystawiania na pokaz – od domu handlowego po Wystawy Światowe. Owe «miejsca pielgrzymek do fetysza towaru»²⁹. O znaczeniu pasaży w większym stopniu stanowi przecież bardziej idea ekspozycji niż koncepcji architektonicznej, bo zarówno pasaże, jak i panoramy wpisują się w ten sam wystawienniczy tryb reprezentacji dziewiętnastowiecznej, o czym świadczy to, że ich pojawienie się przypada na apogeum budowy panoram. Co więcej, same panoramy także stanowią jeden z etapów scenariusza konsumpcyjnego ówczesnego spacerowicza, a do niektórych z nich (jak do dzisiejszych multikin) wchodziło się prosto z galerii pasaży. Jedne i drugie oświetlane były przez światło padające ze szklano-żelaznego sklepienia, jedne i drugie świadczyły na rzecz »rosnącej od połowy XIX wieku miłości do akwa-

rium«³⁰ – zamkniętych szklanych przestrzeni, wewnątrz których rozgrywały się spektakle rzeczy i światła»³¹.

„Dlatego też, podobnie jak w kinie, atrakcyjność tych przedstawień [chodzi o panoramy i dioramy] brała się w mniejszym stopniu ze stopnia podobieństwa do świata rzeczywistego, tkwiła raczej w ich sztuczności: widz utożsamiał się bardziej z porządkiem odbioru w zamkniętym pomieszczeniu niż demonstrowanymi wizualnie scenami, a walory symulacyjne aparatu brały górę nad iluzją rzeczywistości (czemu oczywiście bardziej sprzyjała konstrukcja dioram niż panoram). »I właśnie to połączenie pojęcia zamkniętego miejsca z pojęciem podróży obecnie jest do dziś w seansie kinowym«³² – wnioskuje Anne Friedberg ³³. „Symulacyjne (ale i wyraźnie somatyczne) walory owej rekontekstualizacji podróży – jej zamknięcie w kapsule kina wraz z zaawansowanym modelem kinowych atrakcji w kompletnym symulakrum kolei – wcielała wzorcowo w życie zainicjowana pokazem w Saint Louis podczas Wystawy Światowej w roku 1904 sieć kin Hale’s Tours [...]. Tego rodzaju *phantom rider* stanowiły pomost łączący symulacyjne walory kina z hiperkinetycznymi atrakcjami jarmarczными (zwłaszcza tymi oferowanymi przez różne zjeżdźalnie bądź przejażdżki w wagonikach w szaleńczym tempie) i zanim około roku 1907 zostały one wchłonięte przez narracje fabularne, stanowiły ważny etap na drodze do opanowywania przyjemności kina jako doświadczenia somatycznego przede wszystkim [...]»³⁴

„Kino jarmarczne jednak to nie synonim rodzaju, gatunku, stylu filmowego, czy porządku odbioru, ani – tym bardziej – dezawuuujący synonim wczesnego kina; już raczej określenie praktyki filmowej, która usankcjonowała sposób funkcjonowania filmu w paradygmacie ludycznym (w tym także poza samymi jarmarkami), równoległe z paradygmatem scenicznym (wodewilowym), typowym dla *variétés*, czy epistemologicznym, charakteryzującym pokazy filmów rentgenowskich lub – w ogóle «dydaktycznych» – w środowiskach naukowych bądź do celów poglądowych wśród przygodnych widzów. [...] Pod koniec lat 90. XIX wieku to właśnie »aparat rentgenowski [notabene rówieśnik psychoanalizy i kina w jednym] był uważany za lepszy atrakcjon niż kinematograf i jarmarczne kinematografy wypełniały się jedynie wówczas, kiedy w przerwach między filmami demonstrowano ‘promienie X i obrazy ludzkich wnętrzności’³⁵«.

Widomy to dowód na to, jak szybko utopia techniczna, przechodząc fazę urzeczywistnienia, zadomowiła się zarówno w naukowym dyskursie okołomedycznym, jak i w obrębie kultury popularnej³⁶.

* * *

W *Pasażach* Benjamina znajduje się krótka notatka skupiająca w punkcie stan świadomości technicznej – nie tylko stulecia, ale, być może, całej nowożytności – i wiele mówiąca o naturze owego jarmarcznego klimatu panującego wokół techniki. Dotyczy ona „chińskiej łamigłówki”, która pojawiła się jako popularna rozrywka w XIX wieku, mając świadczyć o „rodzącym się zmyśle konstrukcji” charakterystycznym dla XIX stulecia³⁷. Ale, co najważniejsze, pochodzi ona „z czasów cesarstwa”. Wzmianka ta rzuca światło na to, czym jest „sen paryski”, w który zapada, jak się okazuje, nie tylko XIX wiek. Łamigłówki, które dawno już odkryła zaawansowana w tym czasie psychoanaliza, jawią się jako schematyczne wzorce pracy marzenia sennego. I, jak zapisał Benjamin: „z podobną pewnością tropimy ślady może nie tyle duszy, ile raczej rzeczy. Totemicznego słupa przedmiotów szukamy w gąszczu prahistorii³⁸. Tajemnica rzeczy (kolekcjonowanych zresztą namiętnie w tamtym czasie) nakłada się na tajemnicę, które skrywają zarówno konstrukcje żelazne jak i wszelkiego rodzaju „automaty” służące rozrywce. Natomiast „najwyższym, ostatecznym grymasem tego słupa jest kicz”, ponieważ sztuka i estetyka stała się w tamtym czasie twarzą owego „paryskiego snu”. Sztuka poszukiwała intymności, natomiast przemysł (niepostrzeżenie) gnał do przodu.

„Żelazo jako rewolucyjny materiał budowlany!”³⁹ – to brzmi ironicznie, gdy uświadomić sobie, że dopiero pojawienie się maszyn otworzyło (nielicznym) oczy na genezę form: „warto się zastanowić nad kwestią (a odpowiedź będzie chyba negatywna), czy również w przeszłości występowało zjawisko obecnie bodaj typowe dla wszelkiego rodzaju wytwórczości – mianowicie, że wymogi techniczne w budownictwie (ale również w innych sztukach) w tak wielkim stopniu determinowały formy i style. Najwyraźniej, i bodaj najwcześniej, zauważamy to na przykładzie żelaza jako materiału⁴⁰.

„Czy koniec końców wszystkie wielkie zdobycze w dziedzinie form nie rodzą się jako wynalazki techniczne?”⁴¹ – pytał Marks. I dalej: „Myśli się o odnowieniu sztuki wychodząc od form. Czy aby jednak formy nie są prawdziwą tajemnicą natury, rezerwującej sobie prawo do nagradzania nimi trafnego, rzeczowego, logicznego rozwiązania czysto praktycznego, rzeczowego problemu? Czy po wynalezieniu koła, umożliwiającego ciągły ruch naprzód po podłożu, ktoś nie mógł ze sporą dozą racji powiedzieć: no, a w dodatku jest okrągłe i ma formę koła? [...] Dopiero teraz zaczynamy przeczuwać, jakie formy o znaczeniu decydującym dla naszej epoki drzeźmią ukryte w maszynach. Może bardziej jeszcze uderzającym przykładem tego, jak bardzo stara forma środka produkcji z początku ciąży nad nową, jest jedna z poprzedniczek dzisiejszej lokomotywy, mianowicie poddawana w swoim czasie próbom lokomotywa, która faktycznie miała parę nóg i podnosiła je kolejno jak koń. Dopiero z dalszym rozwojem mechaniki i z nagromadzeniem doświadczeń praktycznych maszyna przybiera formę określoną już wyłącznie przez zasady mechaniki, a więc zupełnie wyzwoloną z tradycyjnej postaci materialnej narzędzia, które przeobraża się w maszynę. (W tym sensie również na przykład w architekturze podpory i masy są «formami cielesnymi»)⁴².

Po jakichś dwudziestu⁴³ stuleciach snu ludzkość znów przeszła szczególnego rodzaju dreszcz odkrycia, że „człowiek jest człowiekiem tylko na powierzchni. Zdejmij zeń skórę, zacznij rozcinać – i natrafisz na maszyny. Następnie gubisz się w substancji niezrozumiałej, obcej wobec wszystkiego, co wiesz, a jednak najistotniejszej”⁴⁴.

Skąd to zdziwienie? Jego źródło leży w szczególnego rodzaju utracie pamięci historycznej, którą interesował się Benjamin. W tym świetle rewolucja przemysłowa prezentuje się jako gigantyczna historyczna powtórka z rozrywki.

* * *

Już w dziele Herona (Heron z Aleksandrii, żyjący prawdopodobnie w I w. naszej ery) wszelkiego typu aparaty systematycznie kojarzone są z obiektami ludycznymi. Ponieważ Heron opisuje technikę starożytną pochodzącą

z III i II w. przed Chr., w jego czasach już częściowo zapomnianą:⁴⁵ „Niekiedy Heron odwołuje się wprost do jakiejś wcześniejszej użytkowej techniki, na której proponuje oprzeć nowe, ludyczne zastosowanie. [...] np. przedstawia konstrukcję jednej ze swych słynnych fontann, w której sprężone powietrze wyrzuca wodę na zdumiewającą wysokość”⁴⁶.

Lucio Russo w *Zapomnianej rewolucji* pisze wprost, że „u podstaw XVIII-wiecznej techniki legły dzieła hellenistyczne, studiowane już od XII wieku głównie dzięki rękopisom w posiadaniu Arabów z Hiszpanii, a później od XV w., bardziej intensywnie, w całej Europie⁴⁷. I że, jak to już *implicite* zauważył Dijksterhuis, europejska rewolucja przemysłowa bardzo zdecydowanie oparła się na urządzeniach opisanych w dziełach hellenistycznych, zwłaszcza Herona. Pokazuje to, jak ważne dla technik wytwórczych, również w starożytności, mogły być informacje przekazane przez Herona. Z piśmiennictwa hellenistycznego pozostało nam tak niewiele, że obecnie ubóstwo źródeł na temat ówczesnych technik wytwórczych wcale nas nie dziwi. Wyjątkowy przypadek transmisji dzieł Herona poprzez cywilizacje przednaukowe, o niskim poziomie technicznym, z pewnością w znacznej mierze trzeba zawdzięczać właśnie zdumiewającemu wyglądowi i ludycznemu zastosowaniu opisanych urządzeń”⁴⁸.

Okazuje się, że technika hellenistyczna (pierwotnie rozwinięta w innych celach) przetrwała w nowych warunkach epoki cesarskiej i później, przechodząc przez kolejne „renesansy” aż po XIX wiek, przetrwała w istocie jako produkt uboczny właśnie dzięki swemu ludycznemu charakterowi, ponieważ w ostatecznym rozrachunku już wiele z aparatów Herona interpretowano jako zabawki. Stąd, przyjmując opinie wyrażane zwykle o Heronie, „należałoby wyciągnąć z nich przygnębiający wniosek, że pragnąc rozwijać własną technikę nowożytna cywilizacja europejska przez całe wieki nie potrafiła się zdobyć na nic więcej prócz nieprzerwanego czerpania pomysłów z odosobnionej pracy starożytnego konstruktora zabawek”⁴⁹.

Technika zawsze była tematem zastrzeżonym⁵⁰. „Rzymianie przez całe stulecie kupowali przez pośredników tzw. «żelazo syryjskie», wytwarzane w odległych krainach Wschodu, lecz nie zdołali nie tylko zrozumieć sposobu jego produkcji, ale nawet dowiedzieć się, skąd ono pochodzi. [...] Jeśli w szczególności idzie o epokę hellenistyczną, odnotowaliśmy już uwagę Strabona, jak to na Rodos, w Kyzikos i w Marsylii odkrywano ta-

jemniczą technikę mechaniczną; zobaczymy też, że prawdopodobnie tak samo tajne były wiadomości z zakresu chemii w Egipcie. W królestwach hellenistycznych tej przezorności w odniesieniu do metod techniki sprzyjała sprawowana przez władców kontrola nad głównymi dziedzinami produkcji, w Egipcie zaś i Mezopotamii – prastara tradycja nadzoru kasty kapłańskiej nad wytwórczością zastrzeżoną dla świątyni; [...] Stąd nie dziwota, że niemal nic nie wiadomo o – na przykład – technice pieców żarowych czy o technice tkackiej, czy wreszcie o metodach stosowanych do produkcji perfum czy specjalnych rodzajów szkła. [...]”⁵¹.

Luccio Russo, wtórując temu, co powiedział o „prehistorii XIX wieku” Benjamin, pokazuje zdumiewające przykłady urządzeń z czasów starożytnej „rewolucji przemysłowej”. Weźmy na przykład dzieło Herona *O budowie automatów*: „opisane są w nim dwa rodzaje teatrzyków wyposażonych w *automaty*, które Heron nazywa odpowiednio *ruchomymi* i *stacycznymi* (státói). [...] Postacie, pojawiające się przed publicznością w ruchu [...] są figurkami [...] malowanymi [...] na obrazie [...]; figurki komponują się w obrazie pokazywane w szybkim następstwie”.

Wg Russo źródłem tego tekstu jest Filon z Bizancjum, a „powyższy domysł zgadza się z inną informacją, jaką mamy od Herona: pierwszą ruchomą postacią zrealizowaną za pomocą systemu *stacycznych automatów* była twarz mrugająca okiem; chodzi tu, rzecz jasna, o ruch dający się łatwo wykonać drogą szybkiego naprzemiennego pokazywania tylko dwóch obrazów. Heron wyjaśnia, że również układ stacycznych automatów pozwala uzyskiwać jeszcze inny – oprócz poruszeń pojedynczych postaci – rodzaj ruchu, stwarzanego przez możliwość ich pojawiania się i znikania.[...] Mechanizm opisany przez Filona, nie całkiem już zrozumiałym dla Herona, najwidoczniej zapomniano na wiele stuleci”⁵². I dalej: „Inne ustępy ze starożytnych autorów mogłyby mieć jakiś związek ze spektaklami optycznymi, których istoty przekaziciel informacji już nie pojmował: na przykład fragment, w którym Atenajos opisuje wizerunki postaci mitologicznych tańczących dzięki działaniu szczególnie przemysłanego i podziwianego mechanizmu, którego częścią była biała płachta [Atenajos, *Deipnosophistae*, IV, 130a]. Tę białą płachtę zinterpretowano jako kurtynę. Nie bardzo jednak wiadomo, dlaczego podczas normalnego widowiska tanecznego uwaga i podziw publiczności miałyby się bardziej

koncentrować na technice wykonania kurtyny i jej kolorze niż na tancerzach. Można tu domniemywać istnienie jakiegoś urządzenia do pokazywania na płachcie ruchomych obrazów – być może czegoś w rodzaju chińskich cieni”.

Pamięć o nauce hellenistycznej przetrwała dzięki serii „renesansów”, które w pewnych okresach i na różnych obszarach geograficznych różniły zainteresowanie starożytną wiedzą. Za pierwszy z nich, wg Russo, można chyba uznać odnowę aktywności badawczej w epoce cesarskiej [I-IV w.]. Drugi datuje się w połowie VI wieku. Następnym średniowiecznym renesansem było zjawisko, które nazwano „odrodzeniem islamskim” [głównie IX w.]. W Europie Zachodniej pierwszym okresem, do którego zastosowano termin „odrodzenie”, jest XII wiek, w szczególności z tego okresu pochodzą pierwsze łacińskie przekłady dzieł naukowych. Od połowy XIV w. strumień pism greckich płynących z Konstantynopola kierował się do Włoch, a stąd do reszty Europy, wywołując zjawisko zwane Odrodzeniem (przez duże O) strumień ten nasilił się w pierwszej połowie XV wieku. Ale „intelektualiści renesansowi nie byli w stanie zrozumieć hellenistycznych teorii naukowych, lecz, jak bystre i ciekawe dzieci, fascynowali się poszczególnymi rezultatami, zwłaszcza prezentowanymi w rękopisach z pomocą ilustracji rysunkowych, jak sekcje anatomiczne, perspektywa, przekładnie zębate, maszyny pneumatyczne, odlewanie wielkich dzieł w brązie, maszyny wojenne, hydraulika, automaty, portret «psychologiczny», budowa instrumentów muzycznych”⁵³.

Za każdym razem, gdy odzyskiwano część starożytnej wiedzy, następowała także jakaś utrata pamięci historycznej, polegającej na zastępowaniu dzieł oryginalnych, które często ulegały zapomnieniu.

Dopiero w wieku XVIII wydarzyło się coś radykalnie nowego. „Po raz pierwszy zdołano skonstruować spójne teorie, które miano nadzieję rozwijać korzystając wyłącznie ze «światła» rozumu, bez konieczności opierania się w sposób zasadniczy i ciągły na egzegezie kiepsko rozumianych dzieł antycznych. Nauka europejska, przekonana, że wreszcie będzie mogła chodzić na własnych nogach, przeżywała – dzięki ideologii oświeceniowej – fenomen gwałtownego odrzucenia kultury starożytnej, z jakiej się narodziła, i wypierania pamięci o niej. [...] pogrzebano dzieła Herona i Filona z Bizancjum w niepamięci w jakiej tkwiły one właściwie do dziś”⁵⁴.

Po zwrocie oświeceniowym kultura starożytna wywierała istotny wpływ na naukę europejską w sposób nieświadomy, a „odzyskiwanie nauki szło tym wolniej, im bardziej zbliżaliśmy się do najgłębszych rezultatów tego procesu – metodologicznych”⁵⁵: charakter postulatów nowożytnej nauki i kryteria konieczne do ich sformułowania były rozumiane opacznie przez całe stulecia, jak tego dowodzą nie tyle słabości metodologiczne Kartezjusza, Keplera i Newtona, ile raczej fakt, że takiemu mnóstwu hellenistycznych teorii aksjomatyczno-dedukcyjnych nie odpowiadała w epoce nowożytnej, aż do końca XIX wieku, żadna porównywalna (z metaformułą geometryczną, wraz z którą mechanika narodziła się w pracach Archimedesesa) konstrukcja⁵⁶.

II

[...] właśnie ta żądza przeszłości ma być głównym przedmiotem mojej analizy⁵⁷.

WALTER BENJAMIN

Gdy Benjamin spogląda w wiek XIX (z koniecznej do zobaczenia go dali), czas rewolucji przemysłowej, odkrywa go jako osobliwy okres zainteresowania ciekawostkami technicznymi, ale nie samą techniką; a odkrywa się je jako „starożytność”, rozumianą jako galerię osobliwości, kolekcję tajemniczych przedmiotów z odległej przeszłości lub dalekich, obcych krain. To jest właśnie ów „sen paryski”: zabawa w wieczność na zasadzie: „jeszcze raz”. Nauka ponownie odkrywa tu swój jarmarczny rodowód: że jej motorem i zarazem hamulcem jest ciekawość i chęć wrażeń.

Sen paryski to „wyobrażenia unieruchomionych sił wytwórczych”, których symbolem stały się wystawy przemysłu i pasaże – wielkie ciepłarnie sprzedające stan snu. U Baudelaire’a maszyna staje się szyfrem zniszczonych sił wytwórczych, niczym szkielet ludzki⁵⁸. Jako szkielety jawią się także „domy ze snu całej zbiorowości: pasaże, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, kasyna, dworce kolejowe”⁵⁹.

Rewolucja przemysłowa rysuje się w *Pasażach* jako wesołe miasteczko oferujące atrakcje kuszącego i nieznanego przyspieszenia, ukrywające

jednak mechanizm (szkielet, zasadę działania), którego podświadomość zbiorowa wieku XIX nie chciała odkryć. Dlatego też historia staje się towarem, a sztuka – reklamą.

Historia jest sprzedawana przez sztukę jako antidotum na terażniejszość. Prawdziwym przedmiotem transakcji są jednak wytwory przemysłu, zupełnie jeszcze niestrawne, zatem estetyzowane i zamknięte w pudełku, opakowane w muzea, których wzór dostarcza przeszłość. Sztuka natomiast odkrywa się (ujawnia...) jako mechanizm „rzutowania w przeszłość wytworów przemysłu”, redukuje się do funkcji maszynierii służącej estetycznemu opakowaniu towaru; jej celem jest opatulanie techniki w historię, staje się swoistym mechanizmem zwalnającym prędkość, mechanizmem wyparcia, pracującym po to, by załagodzić skutki zmian, które już nadeszły (przedwcześnie).

Na tym tle technika, wlewająca się coraz gwałtowniej pod postacią nowych konstrukcji, urządzeń, wynalazków, pozostaje zapomniana: i ciągle na nowo zapominana, momentalnie rzutowana w przeszłość, unieruchamiana, jakby zwalniana, by uniemożliwić jej aktywność, aktualność. W wieku XIX przemysł został ukryty w cieplarni, w poczekalni, w przejściu. Zwolniony i zamrożony. Rzutowany w przeszłość – rozciągnięty w sen, w mit. Pokryty warstwą patyny, makijażu, który zapewnia sztuka i zaprzęgnięta w jej służbę historia. Wynalazki techniczne – „zabawki dla dorosłych” – traktuje się jako ciekawostki służące rozrywce (np. pierwsze aparaty „fotograficzne”: stereoskop, fenakistiskop), łącznie z maszynami wystawianymi na wystawach przemysłu. Resztę techniki – konstrukcje żelazne (dworce, pierwsze fabryki, mosty) – pokrywa się estetyzującą patyną lub lekceważy, traktując je jako oprawy, rami, jako coś funkcjonalnego, czyli przezroczyściego, usługowego.

„Budzenie się ze snu” oznacza kolejny renesans, powtórny, któryś z kolei już. Oznacza odkrywanie starożytnych (greckich) tajemnic. Jest to odkrycie, że być może samo zapominanie jest koniecznym mechanizmem przypomnienia: tajemnica przebudzenia tkwi głównie w niesprecyzowanej sytuacji podążającego krętą ścieżką pomiędzy zabawą i nauką, spektaklem i eksperymentem badawczym, rozbięciem ruchu i jego rekonstrukcją, próbującego rozsypać gordyjski węzeł wiedzy i snu, iluzji i rzeczywistości.

W XIX wieku sztuka zatoczyła koło, przechodząc w krótkim czasie przez wiele swych historycznych postaci, jakby odwracając głowę od

tego, co może nadać jej aktualność: myślano o odnowieniu sztuki, wychodząc od form (gotyckich, renesansowych, barokowych), nie zastanawiając się jednak, skąd owe formy biorą swą legitymizującą je siłę. Sztuka u swoich (nowych, akademickich) początków zdecydowanie wyparła się swych technicznych, naukowych celów. Ale właśnie wtedy także pozwoliła się porwać spektaklowi .

* * *

Kiedy, notuje Benjamin w *Pasażach*, po raz pierwszy w dziejach architektury na scenę wkracza sztuczny materiał budowlany – żelazo – świat nagle doświadcza zmian, których tempo rośnie z wpływem stulecia. Lokomotywa i rozwój kolei, wraz z nową infrastrukturą, stały się symbolem i namacalnym dowodem przyspieszenia. Natomiast żelazna szyna została „pierwszym, dającym się montować elementem żelaznym, prekursorką dźwigara”⁶⁰. Nie sięga się jednak po żelazo przy wznoszeniu domów mieszkalnych. Używa się go do wznoszenia budowli służących celom tymczasowym, przy konstrukcji pasaży hal wystawowych, dworców. Obok użycia żelaza poszerza się oczywiście zakres stosowania szkła.

W nagłej reakcji na to przyspieszenie dawny świat ląduje w wielkiej cieplarni, zostaje pomniejszony i zakonserwowany. Wegetuje i wątleje jak roślina, która z braku słońca i nadmiaru substancji odżywczych utraciła swoją wewnętrzną podporę. Przeszłość zbiła się do punktu, pospieszenie wypierając z teraźniejszości źródło przyspieszenia – technikę. Paryż zapadł w sen, którego zadaniem było unieruchomienie sił wytwórczych. To szczególne spowolnienie w sen było reakcją przeciwko procesowi produkcji. Siły nośne zostały wyparte z pracy marzenia sennego: nastąpił swoisty podział w warstwach „dekoracji” i „konstrukcji” znajdujący wyraz w oddzieleniu sztuki od techniki, architektury od budownictwa.

W XIX wieku na każdym polu, czy to architektury, czy przemysłu, sztuki czy życia społecznego, maska historyczna pokrywa warstwą patyny nowe techniki konstrukcyjne. Szybko powstające dworce kolejowe, hale targowe, teatry, mimo użycia nowatorskich materiałów i technik budowlanych, bezustannie wciskano w kamienne sztafaże, bano się ich:

„stworzono ogromną kolektywną maszynę przemysłową, lecz jej sens próbowano jak najmocniej zniekształcić”⁶¹. Ta historyzująca maska „rozmarzonej epoki złego smaku”⁶², bez reszty zorientowanej na sensne marzenia, wciąga rzeczywistość w karnawałowy pochód stylów, trwający przez cały wiek: „Ciągłe przemiany stylu – gotycki, perski, renesansowy itd. – oznaczają, że wewnątrz mieszczańskiej jadalni przedzierzga się w paradny salon Cezara Borgii, z buduaru pani domu wyrasta gotycka kaplica, a gabinet gospodarza przemienia się o opalizującą komnatę perskiego szejka”⁶³. W 1830 roku romantyzm triumfował w literaturze. Wdarł się do architektury i fasady domów okleił fantazyjnym gotykiem, aż nazbyt często z kartonu powlekanego gipsem. Rozpanoszył się w meblarstwie”⁶⁴. „Widzieliśmy rzeczy dotąd niebywałe: zaślubiny stylów absolutnie, jakby się zdawało, nie pasujących do siebie; kapelusze z okresu Pierwszego Cesarstwa bądź Restauracji w kombinacji z żakietami w stylu Ludwika xv; suknie z okresu Dyrektoriatu z botami na wysokich obcasach, ba, nawet surduty o obniżonej talii nałożone na suknie talii podwyższonej”⁶⁵.

Te obrazy odzwierciedlają formę percepcji pokoleń, które nie mogły rozpoznać sił drzemiących w tych konstrukcjach. Około 1878 roku wydawało się, że architektura żelazna stanie się antidotum na tę kakofonię stylów. Początki konstrukcji żelaznych oraz znakomita koniunktura dla handlu tekstyliami bezpośrednio przyczyniły się do powstania paryskich pasaży, z których większość powstała w ciągu piętnastolecia po 1822 roku.

Charakterystyka tych budowli, związana z lekkością konstrukcji szkieletowych, dominacją przestrzeni pustych nad pełnymi, zapowiadała nowoczesny sposób myślenia o przestrzeni. Jednak w tamtym czasie konstrukcje te kazały mieć jedynie nadzieję, że narodzi się styl, w którym przywrócona będzie do życia istota ducha... gotyckiego tudzież helleńskiego (w zależności od treści snu teoretyka architektury), odmłodzonego lekko duchem nowoczesności i nowych materiałów. Dlatego też, gdy w 1889 roku inżynierowie wzniesli Galerie des Machines i wieżę Eiffla, zwątpiono w kunszt oparty na żelazie.

Wybuchły protesty przeciwko wieży Eiffla: pisarze, malarze, rzeźbiarze, architekci, zgłosili protest – w imieniu zagrożonej francuskiej sztuki i historii – przeciwko wystawieniu w samym sercu stolicy „niepotrzebnej

i monstrialnej wieży Eiffla, która swym barbarzyńskim ogromem przytłacza Notre-Dame, Sainte-Chapelle, Tour Saint-Jacques⁶⁶. Wydawało się wtedy – upokorzyła ona swym kształtem wszystkie pomniki, pomniejszała wszystkie dotychczasowe budowle, a jednak, jak ujął to Egon Friedell: „Znamienne dla tej najsłynniejszej budowli stulecia jest to, że przy całym swym ogromie sprawia wrażenie bibelotu”⁶⁷.

Zmysły artystyczne tej epoki zatrzymały się na poziomie sztuki rodzajowej i filigranowej. Styl *art nouveau* jest tego wyrazem. Jest on „ostatnią próbą dywersji ze strony sztuki, obleganej przez technikę w jej wieży z kości słoniowej. Mobilizuje on wszystkie rezerwy intymności. Dochodzą one do głosu w mediumistycznej mowie linii, w kwiecie jako alegorii nagiej wegetatywnej natury, przeciwstawiającej się zbrojnemu w technikę otoczeniu. Uwagę stylu *art nouveau* przykuwają nowe elementy konstrukcji żelaznych, takie jak dźwigary i formy nośne. W ornamencie usiłuje on przywrócić te formy sztuce”⁶⁸. Zgodnie ze swoją ideologią, styl ten doprowadza wewnątrz mieszkalne do perfekcji, jego celem zdaje się opromienienie samotnej duszy, jego teorią jest indywidualizm. U van de Veldego dom jawi się jako wyraz osobowości – jednak próba jednostki, aby w imię własnej psychiki stawić czoło technice, kończy się jej klęską.

Tak jak Napoleon nie rozpoznał funkcjonalnego charakteru państwa jako narzędzia władzy klasy mieszczańskiej, tak też architekci jego epoki nie poznali się na funkcjonalnej naturze żelaza, poprzez które zasada konstrukcyjna narzuciła swe panowanie w budownictwie. „Budownicowie ci dźwigarom nadają wygląd pompejańskich kolumn, fabrykom zaś – domów mieszkalnych, na tej samej zasadzie później pierwsze dworce kolejowe przypominają szwajcarskie szalety”⁶⁹. „Z początku wagony kolei żelaznej mają wygląd dyliżansów, autobusy – omnibusów, latarnie elektryczne – świeczników gazowych, te zaś – lamp naftowych”⁷⁰. „Każdy producent naśladował materiały i sposoby stosowane przez drugiego i uważał, że sprawił cud dobrego smaku gdy filiżance porcelanowej nadał kształt taki jakby wyszła spod ręki bednarza”⁷¹.

Próby te stały się dla Benjamina autentycznymi świadectwami faktu, jak bardzo wytwórczość techniczna była w swych początkach zakładniczką snów: nagle okazało się, że cała technika, nie tylko architektura, jest na pewnych etapach świadectwem snów zbiorowych⁷². Konstrukcja

przejęła rolę podświadomości, na powierzchni zaś rozpanoszyła się nadobliwość nowych technik i materiałów, które nagle stały się dostępne i skutecznie zacierały swoje źródło.

Dopiero twórczość Corbusiera zdaje się zamykać epokę mitologicznej figuracji „domu”: „Póki dynamiczna interakcja podpór i mas, rzeczywista bądź zaakcentowana symbolicznie (barok), czerpała swój sens z murów nośnych, póty masywność była uzasadniona. Dziś, gdy ściany zewnętrzne są odciążone, podkreślana środkami dekoracyjnymi gra podpór i mas jest żalosalną farsą (amerykańskie drapacze chmur)”⁷⁵.

Póki co, ówczesna sztuka i architektura jawiła się jako wierna zakładniczka tych snów, nie uświadamiając sobie, że siłą, z której czerpie żywotność, jest legitymizacja władzy. Jej narzędziem natomiast są rzutowane w przeszłość wytwory przemysłu.

Śnienie było podtrzymywane poprzez mechanizm spowolnienia: właściwie aż do początków XIX wieku rozwój techniki przebiegał o wiele wolniej niż sztuki. Sztuka miała czas, mogła bez pośpiechu pobawić się rozmaitymi technikami. Ogólna zmiana, jaka następuje około 1800 roku, narzuca jej nowe tempo; w końcu realna staje się możliwość, że sztuka nie nadąży już z włączaniem się, w taki bądź inny sposób, w proces techniczny⁷⁴. Procesy te wzmacnia fakt, że zaczyna się upowszechniać pojęcie inżyniera. Zaczynają się też walki między konstruktorem i dekoratorem, między École Polytechnique i École des Beaux Arts: „Ludzie o szczególnie wrażliwym sumieniu artystycznym miotali od ołtarza sztuki przekleństwo za przekleństwem na inżynierów budowlanych”⁷⁵. „Nonkonformiści podnoszą bunt przeciwko rzucaniu sztuki na rynek, skupiają się wokół sztandaru *l'art pour l'art*. Z tego hasła rodzi się koncepcja totalnego dzieła sztuki [*Gesamtkunstwerk*], zmierzająca do ochrony sztuki przed rozwojem techniki”⁷⁶.

We Francji, w związku z konfliktem wywołanym przez żelazo i szkło, wybudowano kolejne barykady: zaczęto niemal w tonie osobistej polemiki operować przeciwstawieniem «budownictwa» i «architektury». Natomiast w na polu sztuki *constructeurs* występowali przeciwko *décorateurs*. Przeszłość tego nie знаła. „Dlatego też XIX wiek nie znał pojęcia pięknych teatrów, pięknych dworców kolejowych, pięknych wystaw powszechnych, pięknych kasyn – a więc pięknych budynków przemysłowych bądź służących rozrywce”⁷⁷. Pierwsze konstrukcje żelazne służyły

celom przejściowym: były to hale targowe, dworce kolejowe, hale wystawowe. Tak więc żelazo łączy się od razu z funkcjonalnymi aspektami życia gospodarczego. Galerie des Machines z 1889 roku zburzono w 1910; pobudką był tu „artystyczny sadyzm”⁷⁸. Wieża Eiffla, „przyjęta zrazu jednomyślnymi protestami, pozostała brzydka, jak była, ale przetrwała, bo okazała się użyteczna”⁷⁹ (do badań nad telegrafią bez drutu).

Jednak jest czymś bardzo ciekawym, że konstrukcje, które ówczesnemu fachowcowi w zakresie budownictwa wydawały się tak prekursorskie, natomiast w ludziach sztuki wywoływały dreszcz niesmaku, już w XIX wieku nie robiły wrażenia prekursorskich. Już wtedy wydawały się szczególnie staroświeckie i jak ze snu (stare dworce kolejowe, urządzenia gazowe, mosty)⁸⁰. Szczególnie wnętrza pasaży, użyczające schronienia sklepom i warsztatom, nawet te całkowicie aktualne, nabierały momentalnie charakteru czegoś przebrzmiałego⁸¹; umieranie paryskich pasaży ujawniło gnicie pewnego typu architektury⁸².

„W pasażach materiał najbardziej kruchy i materiał najtrwalszy potrzaskano na kawałki, w pewnym sensie pohańbiono. [...] Dlatego światło przesączające się przez szyby osadzone w żelaznych dźwigarach jest tak brudne i mętne”⁸³. „Pylista fatamorgana zimowego ogrodu, mętna perspektywa dworca z ołtarzykiem szczęścia w punkcie przecięcia torów – wszystko to murszeje pośród fałszywych konstrukcji, przedwczesnego szkła i przedwczesnego żelaza. Albowiem w pierwszych trzech dekadach ubiegłego stulecia nikt jeszcze nie przeczuwał, w jaki sposób należy budować przy użyciu szkła i żelaza”⁸⁴.

O rozmiarach technicznych możliwości, z racji własności samego materiału, jakie leżały u podstaw konstrukcji żelaznych, przekonywano się, uświadamiając sobie, jak bardzo żelazo kłóciło się z potocznymi poglądami na zakres stosowania i użyteczność materiałów budowlanych w ogóle. W zasadzie problem od razu rozwiązały hangary i silosy, „bo i któż wtedy, oprócz inżyniera i proletariusza, mógł piąć się po stopniach, na których dopiero można było doświadczyć tego, co nowe i decydujące – odczucia przestrzeni, jakie zapewniają te konstrukcje?”⁸⁵. Wspaniałe widoki miast, otwierające się za sprawą nowych konstrukcji żelaznych, przez długi czas były dostępne wyłącznie robotnikom i inżynierom, miasto natomiast było gorsetem paraliżującym rozwój urbanistyczny.

Wystawy światowe stały się więc świątyniami i celem pielgrzymek do „fetysza towaru”⁸⁶. „Europa wyruszyła w podróż, by oglądać towary” – powiedział Taine w 1855 roku. „Poprzedziły je krajowe wystawy przemysłowe, z których pierwsza odbyła się na Polu Marsowym w 1798 roku. Zrodziła się z chęci »dostarczenia rozrywki klasie robotniczej i stała się dla niej świętem emancypacji«. Warstwy robotnicze zajmują pierwszoplanową pozycję jako klienci. [...] Wystawy światowe prezentują wymienną wartość towarów w cudownie przemienionej postaci. Tworzą sytuację, w której ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Kreują fantasmagorie, w którą człowiek wkracza, aby się rozerwać. Ułatwia mu to przymysł rozrywkowy, stawiając go na jednym poziomie z towarem. On zaś poddaje się jego manipulacjom, czerpiąc przyjemność z alienacji własnej i innych; odpowiada temu rozdźwięk między elementem utopijnym i cyfnicznym”⁸⁷.

Wyniesienie na piedestał towaru i opromieniająca go aureola zabawy to ukryty temat sztuki Grandville’a⁸⁸ i szyfr demaskujący „zadufaną w sobie epokę”. Renan porównuje wystawy światowe z wielkimi świętami greckimi, takimi jak igrzyska olimpijskie czy Panatenaje⁸⁹, stąd tylko krok by zrozumieć, że wystawy przemysłowe skrywają w istocie schemat konstrukcyjny muzeów; w tej konfiguracji sztuka staje się tylko narzędziem rzutowania w przeszłość wytworów przemysłu⁹⁰: „Walpole opisuje Pałac Kryształowy [...] przede wszystkim jednak maszyny. [...] wszystkie one pracowały jak oszalałe, obok nich zaś siedziały sobie spokojnie tysiące jegomościów w cylindrach i kapiszonach, nieporuszonych i nie przeczuwających, że epoka ludzi na tej planecie zbliża się do końca”⁹¹.

Ta „wsteczna wykładnia techniki” jest jakby pośpieszną próbą zatarcia złowieszczygo widoku maszyn; Baudelaire usiłował właśnie ukazać tę szczególną atmosferę, która jest właściwa towarom. Usiłował on, jak inni, w heroiczny sposób zhumanizować towar (dlatego też łatwo zrozumieć, że „podstawowym motywem secesji jest opromienienie bezpłodności. Szkicując ciało, oddaje się przede wszystkim kształty z okresu poprzedzającego dojrzałość płciową”⁹². Bezpłodność oznacza zamrożenie mechaniz-

mu). „Wysiłek ten znajduje swe dopełnienie w równoczesnym wysiłku burżuazji, zmierzającym do uczłowieczenia towaru w sposób sentymentalny: dać towarom, podobnie jak człowiekowi, dom. Obiecywano to sobie wtedy po pokrowcach, futerałach i etui, w które ubierano mieszczański sprzęt domowy owego okresu”⁹³.

* * *

„Zadaniem dzieciństwa jest: włączyć nowy świat w przestrzeń symboliczną, by móc się obudzić, dorosnąć, było to więc także zadanie wieku dziecięcego, który objął całe XIX stulecie. »Budzenie się to proces stopniowy, realizujący się zarówno w życiu jednostki, jak i pokoleń. Sen jako ich stadium pierwotne. [...] Każda epoka ma taką stronę, zwróconą ku snom, stronę dziecięcą«⁹⁴. Każdej prawdziwie nowej formie naturalnej, a tym jest w gruncie rzeczy także technika, odpowiadają nowe «obrazy». Każde dzieciństwo odkrywa te nowe obrazy, aby włączyć je do imaginacyjnej skarbnicy ludzkości»⁹⁵. „Dziecko potrafi coś, do czego dorosły jest całkowicie niezdolny: przypomnieć sobie to, co nowe. Dla nas lokomotywy mają już charakter symboliczny, ponieważ poznaliśmy je w dzieciństwie. Tym samym są dla naszych dzieci samochody, których my wydobywamy tylko aspekt nowości, elegancji, nowoczesności, arogancji»⁹⁶.

Świat dzieciństwa stanowi bramę, która ma związek z rytuałami przejścia [*rites de passage*]. „[...] za każdym razem chodzi o ucieczkę przed czymś wrogim, pozbycie się jakiejś zmyzy, uwolnienie się od choroby czy też duchów zmarłych [...]»⁹⁷. Dziewiętnastowieczny spacerowicz, który zapuszczał się w pasaż, odbywał drogę w kierunku dzieciństwa, albo zagłębiał się w świat wewnątrzmaciczny, odwracając się od tego, co zwiastowały konstrukcje żelazne, maszyny i aparaty.

Aparaty „skopiczne” jako „koła życia” stanowią w tym świetle mechaniczne metafory, które, będąc rodzajem zabawy, symbolicznie „wstrzymującej bieg świata” (o czym marzył wtedy nie tylko Baudelaire), re-alizują ideę wiecznego powrotu. Powtarzając w nieskończoność tę samą

sekwencję obrazów, niespodziewanie stały się jarmarcznym symbolem rewolucji przemysłowej i jej snów. Były próbą połączenia obydwu przeciwstawnych zasad szczęścia: szczęścia wieczności i szczęścia typu „jeszcze raz”. Ucieleśniały ideę wiecznego powrotu, który wyczarowuje z nędzy terażniejszości, z mizerii pierwszych lat rewolucji przemysłowej fantasmagorię szczęścia. Doktryna ta jest próbą pogodzenia wzajemnie sprzecznych tendencji pożądania – powtarzalności i wieczności.

W istocie lęk przed techniką był zakamuflowanym lękiem przed zmianą: „Tak jak woda, gaz i prąd elektryczny na ledwie dostrzegalny ruch ręki z daleka docierają do naszych mieszkańców, aby nas obsłużyć, tak będziemy zaopatrzeni w obrazy lub dźwięki, które na najdrobniejszy ruch dłoni, niemal na nasze skinienie pojawiają się, aby nas w identyczny sposób opuścić”⁹⁸. Ale był także lękiem przed terażniejszością, aktualnością: „Przedstawiamy sobie tę myśl w jej najstraszniejszej formie: istnienie takie, jakie jest, bez sensu i celu, ale wracające nieuchronnie, bez finału nicności: «powrót wieczysty» [...]. Zaprzeczamy obecność celów ostatecznych: gdyby istnienie miało taki cel, to musiałby on być osiągnięciem”⁹⁹.

Idea wiecznego powrotu wskazuje bowiem na to, że „przewyciężenie pojęcia «postępu» oraz pojęcia «czasów upadku» to tylko dwie strony jednej i tej samej sprawy”¹⁰⁰. To, że „wszystko idzie tak dalej”, to właśnie katastrofa. Katastrofa nie jest tym, co w konkretnym przypadku ma nadejść, lecz tym, co w konkretnym przypadku dane. Myśl Strindberga: piekło to nie to, co miałyby nas oczekiwać, lecz obecne życie¹⁰¹. Pojęcie postępu należy wyprowadzać z idei katastrofy, ponieważ moment przebudzenia jest tożsamy z „teraz poznawalności”, w którym rzeczy uzyskują swój prawdziwy – surrealistyczny – wyraz¹⁰².

Proust rozpoczyna od prezentacji przestrzeni tego, kto się budzi. U Prousta ważne jest to, że całe życie włączone zostaje w grę w punkcie załamywania się tego życia, tj. w przebudzeniu. A to oznacza, że po przebudzeniu byłość pewnej określonej epoki jest jednocześnie „byłością od zawsze”. Natomiast na przyszłości spoczywa tabu: „Nie jest tak, iżby przeszłość rzucała światło na terażniejszość albo terażniejszość na przeszłość; lecz to obraz jest tym, w czym «byłość» w piorunowym blasku tworzy konstelację z «teraz». [...] (ta relacja ma charakter obrazowy, a nie temporalny.)”¹⁰³. Jeśli do jakiegoś fragmentu przeszłości ma być odniesio-

na aktualność, to nie może być między nimi żadnej ciągłości¹⁰⁴. „Krótko mówiąc, wiek dziewiętnasty upływał sobie w sposób zupełnie nie zapowiadający dwudziestego”¹⁰⁵. „Jeśli chcecie na nowo przeżyć jakąś epokę, zapomnijcie o tym, co się działo po niej”¹⁰⁶.

„Historia, pokazująca rzeczy «tak jak działy się naprawdę», była najsilniejszym narkotykiem stulecia”¹⁰⁷. W idei wiecznego powrotu dziewiętnastowieczny historyzm sam się obala. Zgodnie z nią każdy przekaz historyczny, nawet najnowszy, staje się czymś, co rozegrało się już kiedyś w otchłani czasu. Skutkiem tego tradycja przybiera charakter fantasmagorii, w której pradzieje wychodzą na scenę w najnowszym przebraniu¹⁰⁸. Stąd domy ze snu całej zbiorowości: pasaże, ogrody zimowe, panoramy, fabryki, gabinety figur woskowych, kasyna, dworce kolejowe¹⁰⁹.

Myśl o wiecznym powrocie pojawia się w tych momentach, w których bezpieczeństwo warunków życia bardzo się kurczy, a to na skutek przyspieszonego następstwa kryzysów. Brała ona swój blask stąd, że nie można już było liczyć na to, by nowe warunki powracały w krótszych odstępach czasu niż te, którymi rozporządza wieczność. Nawrót codziennych sytuacji następował coraz rzadziej i w związku z tym mogło się budzić głuche przeczucie, że trzeba będzie zadowalać się sytuacjami kosmicznymi, krótko mówiąc: nawyk poczynał rezygnować z niektórych swych przywilejów. Nietzsche powiadał „Kocham zmienne nawyki”, natomiast Baudelaire nie był już w stanie wyrobić w sobie nawyków trwałych¹¹⁰. Samo wyobcowywanie jest zaczynem w decydujący sposób nowym, zamienia bowiem zniechęcenie do życia w spleen, który jest uczuciem stanowiącym odpowiednik ciągłej katastrofy, i kładzie stulecia pomiędzy obecną i właśnie przeżyta chwilą – to właśnie on tworzy niestrudzenie starożytność. Życie zostaje wyłączone z kontekstu życia: zostaje ono rozbite i zarazem zachowane. Spleen to obraz zastygłego niepokoju. Niczym w automacie wyświetlającym w kółko serię obrazków. Wieczność typu „jeszcze raz!”. Wstrzymać bieg świata – to była najgłębsza wola Baudelaire’a¹¹¹, tak czyni przecież również ludzkość, która nie chce wiedzieć, dokąd zdąży.

.....

„Słowo „reprodukcja”.

[...]

A oni będą się zastanawiali, w jaki sposób trumna może rodzić [*mettere bas*]. [...] Choć z drugiej strony, jakże mogłaby tego nie robić?”¹¹²

aparatu i ciało jako magiczne pudło z mechanizmem

.....



BIBLIOGRAFIA

Charles Baudelaire, *Moral zabawki*; [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 2000.

Historia kina, tom I (red.) T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

Jacques Derrida, *Kartusze*, [w:] tegoż, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

Lucio Russo, *Zapomniana rewolucja*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005.

Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk 1999.

Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005.

Walter Benjamin, *Park centralny*, przeł. Hubert Orłowski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, 1975.

Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii*, przeł. Hubert Orłowski, Poznań 1996.

1 Léon Deubel, *Oeuvres*, Paris 1929, s. 193, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 40.

2 Charles Baudelaire, *Morał zabawki*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 2000, s. 201-202.

3 Charles Baudelaire, *Morał zabawki*, dz. cyt., s. 198-202.

4 Termin ten odnosi się do urządzeń optycznych, które połączyły naukę z zabawą, takich jak niezwykle popularne w połowie XIX wieku pary stereoskopowe, przede wszystkim jednak oznacza automaty zbudowane na zasadzie obracających się cylindrów lub dysków, do których należał zooskop i praxinoskop, i których konstrukcję wykorzystali w XIX wieku Marey i Muybridge do budowania aparatów „zamrażających” ruch.

5 Charles Baudelaire, *Morał zabawki*, dz. cyt., s. 201.

6 Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. Eberhardt, PwW, Warszawa 1975, s. 24, w: *Historia kina*, t. I, *Kino nieme* (red.) T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 16.

7 Patrz: Michał Witkowski, *Medium stereoskopu...*, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 134.

8 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 37-38.

9 Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*. Przeł. K. Eberhardt, PwW, Warszawa 1975, s. 48-49, cyt. za: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 17-18.

10 Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early film, Its Spectacular and the Avant-Garde*, „Wide Angle”, 1986, nr 3/4, s. 65-66, cyt. za: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 18.

11 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 24.

12 Tamże, s. 34.

13 Tamże, s. 35.

14 Anne Friedberg, *Mobilne*

i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur / flâneuse, przeł. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] Tomasz Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 67.

15 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 28-30.

16 Tamże, dz. cyt., s. 42.

17 Paul Virilio, *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, Paris 1990, s. 80, cyt. za: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 29.

18 Patrz: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1990, s. 113-116, cyt. za: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 29.

19 Patrz: Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 110, 112.

20 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer...*, s. 110-112, cyt. za: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 30.

21 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 24.

22 Tamże, s. 18.

23 Tamże, s. 58.

24 Stephen Heath, *The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Cultural Form*, [w:] Terese de Lauretis, Stephen Heath (red.), *The Cinematic Apparatus*, Macmillan, London 1980, s. 7, cyt. za: *Historia kina...*, s. 58.

25 Ben Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomięskiej nowoczesności, [w:] Tomasz Majewski (red.) *Rekonfiguracje modernizmu...*, dz. cyt., s. 175.

26 „Doświadczenie miejskości wymaga teraz nieustannego „montowania” różnorodnych wrażeń w ruchu, składania w całość różnorodnych mikrodoznań. Generalnie chodzi o „korelacje między mobilnością a wizualnymi i audialnymi wrażeniami miejskimi z jednej strony oraz mobilnością a takimiż wrażeniami w przypadku kina – z drugiej”. Patrz: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 62.

„Ale dziewiętnastowieczna miejskość eksperymentuje z innym jeszcze, niekinematograficznym «wehikułem czasu», takim, w obrębie którego zarówno »kanał, przekaz jak i odbiór przynależą do aparatów wykorzystujących elektryczność w sensie fizykalnym«, a nie – jak w kinie – stanowiących jedynie formę energii świetlnej służącą do prześwietlania taśmy, skoro te obrazy już tam są.

[...] Chodzi o [...] telegrafii, telefonii, telegrafii obrazową (kombinację telefonu i transmisji obrazowej), radio, telewizję wreszcie (wszystko zresztą efekty uboczne technologii militarnych) [...]”. Patrz: *Historia kina...*, dz. cyt., s. 60.

27 Walter Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, przeł. H. Orłowski, [w:] tegoż, *Anioł historii...*, dz. cyt., s. 324.

28 Tamże, s. 58.

29 Walter Benjamin, *Paryż...*, dz. cyt., s. 324.

30 Marek Bieńczyk, *Przezroczyście*, Kraków 2007, s. 100.

31 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 61.

32 Anne Friedberg, *Mobilne...*, dz. cyt., s. 85.

33 *Historia kina...*, s. 66.

34 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 66.

35 Patrz: Jurij Cywjan, *Rentgen, chirurgia, mikroskop w semiotyce wczesnego kina / Polska Sztuka Ludowa – Konteksty 1998 t.52*, [w:] Bogusław Żyłko (red.) *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa, Gdańsk 2002*, s. 216.

36 *Historia kina...*, dz. cyt., s. 70.

37 Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 195.

38 Tamże, s. 241.

39 Tamże, s. 186.

40 A.G. Meyer, *Eisenbauten*, Esslingen 1907, s. 23, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 187.

41 Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 184.

42 Karol Marks, *Kapitał*, t.I, s. 184,

cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt.,

43 Licząc wstecz od XIX w. aż do epoki hellenistycznej.

44 Paul Valéry, *Cahier B 1910*, (Paris) 1930, s. 39-40, cyt. za: Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 449.

45 Lucio Russo, *Zapomniana rewolucja*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 148.

46 Tamże, s. 148.

47 Tamże, s. 150.

48 Tamże, s. 150.

49 Tamże, s. 151.

50 Tamże, s. 151.

51 Tamże, s. 151.

52 Tamże, s. 151.

53 Tamże, s. 351-358.

54 Tamże, s. 416.

55 Tamże, s. 417-18.

56 Kartezjusz i zmysł dotyku:

impresje z *Dioptryki* Kartezjusza, uważnego czytelnika dzieł Herona: „powiada bowiem, że modelem tworzenia idei przedmiotu nie jest widzenie, lecz dotyk. Dlaczego? Odpowiedź nie wydaje się wcale paradoksalna: to właśnie dotyk „jest tym spośród naszych zmysłów, który uważany jest za najmniej zwodniczy i najbardziej pewny” [Kartezjusz].” [s. 170] [Denis Diderot:] „Zechciej, pani, otworzyć *Dioptrykę* Kartezjusza, a przekonasz się, że porównuje on właśnie zjawisko wzroku ze zjawiskami dotyku”. [s.169] [Kepler:] [W camera obscura] „perspektywa nie sprawia, że widzimy, dlatego, że jest ona podobizną przypominającą rzeczy widzialne, lecz dlatego, że jest ona naśladowaniem przyczyn widzenia” [s.177]

[Kartezjusz, *Dioptryka*:] [...] widzenie, przynajmniej na poziomie fizjologicznym „zawiera mechaniczny związek między ludzkim ciałem a przedmiotami zewnętrznymi, który porównać można do relacji ślepeca z rzeczami”. [s.178].

„Dla Kartezjusza więc – o dziwo!- przykład

ślepa jest wzorem wszelkiej percepcji”.
[s. 178].

„Relacja więc się odwraca: przedstawienie nie jest odtworzeniem, lecz konstrukcją przedmiotu widzenia zgodną z prawami perspektywy”. [s. 180].

Źródło cytatów: M.P. Markowski,
Pragnienie obecności. Gdańsk 1999, s. 169-180.

57 W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt.,
s. 452.

58 Tamże, s. 252.

59 Tamże, s. 450.

60 Tamże, s. 33.

61 Tamże, s. 452.

62 Tamże, s. 242.

63 Tamże, s. 242.

64 Tamże, s. 241.

65 Tamże, s. 242.

66 Tamże, s. 196.

67 Egon Friedell, *Kulturgeschichte der
Neuzeit*, III Munchen 1931, s. 363. cyt. za:
W. Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 190.

68 Tamże, s. 39.

69 Tamże, s. 33.

70 Tamże, s. 195.

71 Tamże, s. 181.

72 Tamże, s. 181.

73 Tamże, s. 452.

74 Tamże, s. 198.

75 Tamże, s. 190.

76 Tamże, s. 42.

77 Tamże, s. 180.

78 Tamże, s. 189.

79 Tamże, s. 190.

80 Tamże, s. 434.

81 Tamże, s. 231.

82 Tamże, s. 231.

83 Tamże, s. 179.

84 Tamże, s. 185.

85 Tamże, s. 185.

86 Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt.,
s. 50.

87 Tamże, s. 37-38.

88 Tamże, s. 51.

89 Tamże, s. 224.

90 Tamże, s. 204.

91 Tamże, s. 218.

92 Tamże, s. 258.

93 Tamże, s. 258.

94 Tamże, s. 429.

95 Tamże, s. 433.

96 Tamże, s. 433.

97 Tamże, s. 459.

98 Paul Valéry, *Pièces sur l'art*. Paris
1934, s. 105, (*La conquête de l'ubiquité*), cyt.
za: Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie
reprodukcji technicznej*, [w:] *Aniot historii*,
przeł. Hubert Orłowski, Poznań 1996,
s. 69.

99 F. Nietzsche, *Wola mocy*, cyt. za:
Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt., s. 146.

100 Walter Benjamin, *Pasaże*, dz. cyt.,
s. 506.

101 Tamże, s. 521.

102 Tamże, s. 510.

103 Tamże, s. 509.

104 Tamże, s. 517.

105 Tamże, s. 441.

106 Tamże, s. 520.

107 Tamże, s. 509.

108 Tamże, s. 147.

109 Tamże, s. 450.

110 Walter Benjamin, *Park centralny*,
dz. cyt., s. 238.

111 Tamże, s. 243.

112 Jacques Derrida, *Kartusze*,
[w:] *Prawda w malarstwie*, przeł. M.
Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 232.

DAGMARA HODUŃ

Mechanical-Toys-World

Bruno Latour, an anthropologist of science, [...] in his book *We have never been modern*, he offers a diagnosis of modernity as a condition in which the humanities have become so embroiled in questions of the social, linguistic and discursive construction of meanings that we forgotten how to ask questions about what things are. [...]. All that exists, meanwhile, exist only in 'the linguistic play of speaking subjects' at the expense of the material and technological world. In other words, we humans talk about talk, while things maintain their onward march beneath the level of our scrutiny. [M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant & K. Kelly, *New Media: a Critical Introduction*, London, New York 2009, s. 326].