

Karol Jóźwiak

Uniwersytet Łódzki

Obraz jako czynnik anachronistyczny

Zagadnienie obrazu stało się ważnym tematem współczesnej humanistyki. W przedmowie do kolejnego wydania *Widzialności obrazu* Lambert Wiesing dostrzegł w krajobrazie naukowym, a przede wszystkim w swojej pracy, zbyt małe nawiązanie do pojęcia obrazu: „Irytuje mnie skąpa obecność tego pojęcia: gdybym pisał tę książkę dzisiaj, sięgnąłbym po nie dziesiątki razy”¹. Dalej pisze:

[...] wyrażenie „teoria obrazu” nie było w użyciu [...]. Jeśli się nim w ogóle posługiwano przed końcem wieku, to, chyba się nie pomyłe, mówiąc że w sposób niespecyficzny, nie jako pojęciem centralnym, nie pojawiała się ani w tytule ani w definicji².

Od tamtego czasu pojęcie obrazu coraz wyraźniej wpisuje się w dyskurs dotyczący sztuki i ogólnie kultury. „W ostatnich latach modne stało się mówienie o obrazach”³. Wzrost zainteresowania tym pojęciem spowodował narastanie wokół niego nieporozumień, wątpliwości, pytań. Obraz jest bowiem bardzo pojemną kategorią, odnoszącą się do twórczości, myśli, wyobraźni, percepcji, przedmiotu sztuki i kultury człowieka, być może kryje się za nim więcej pytań niż odpowiedzi. O ile jeszcze kilkadziesiąt lat temu Panofsky pisał o tonie pewności, wyższości historyka sztuki, który „różni się od «naiwnego widza» tym, że jest świadomy tego, co robi”⁴, o tyle Georges Didi-Huberman pisze o umiejętności zamknięcia oczu, a jednocześnie otwarciu się na niewiedzę i nieświadomość, która współtworzy historię sztuki⁵ – „im więcej patrzę, mniej wiem”⁶. Roland Barthes twierdził, że aby zrozumieć fotografię, czasem „lepiej oderwać od niej wzrok czy zamknąć oczy”⁷. Z jednej strony obraz jest enigmatycznym

¹ Lambert Wiesing, *Widzialność obrazu*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2008, s. IX.

² *Ibidem*, s. X.

³ Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przeł. Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 11.

⁴ Erwin Panofsky, *The History of Art as a Humanistic Discipline*, za: Georges Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego boga*, przeł. Mirosław Loba, „Artium Quaestiones” 2000, vol. X, s. 230.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Paris 2002 (cyt. z włoskiego wydania *Ninfa Moderna*, przeł. Aurelio Pino, Milano 2004, s. 112). O ile nie podaję inaczej, przytoczone cytaty w moim tłumaczeniu.

⁶ G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie...*, s. 266.

⁷ Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 1995, s. 96.

przedmiotem poznania, z drugiej sam stanowi narzędzie poznania świata. Belting pisze o analizowaniu świata „za pomocą obrazów” – przy takim podejściu obraz jest „kluczem do świata”⁸:

Świat staje się w fotografii archiwum obrazów. Gonimy za nim jak za fantomem, mogąc go posiadać wyłącznie w obrazach, którym jednak zawsze zdąży się wymknąć⁹.

Jak więc zachować się wobec tej ambiwalencji, tej podwójnej roli obrazu, od której zacząć? Jak mówić o obrazie, by nie utracić jego potencjału i wieloznaczności? Myślę, że na gruncie współczesnej historii sztuki bardzo ciekawą propozycję wysuwa francuski myśliciel Georges Didi-Huberman. Tworząc swój system, łączy pojęcie obrazu z pojęciem anachronizmu (*l'anachronisme*) i odsyła do dorobku dwóch myślicieli: Aby'ego Warburga i Waltera Benjamina, których nazywa „myślicielami anachronistycznymi”¹⁰. Obraz, w koncepcji Didi-Hubermana, prowadziłby do „nieokreślonego, niekończącego się doświadczania czasu”¹¹. Właśnie ten podkreślany przez niego *potencjał czasowy* obrazu wydaje się czymś, co stanowi o największej sile oddziaływania obrazu, o jego ambiwalencji i nieokreśloności:

Przed obrazem, jak stary by nie był, teraźniejszość nieustannie przedstawia się na nowo, pod warunkiem, że spojrzenie nie będzie zastąpione zaciętą praktyką „specjalisty”. Przed obrazem, jak współczesny by nie był, przeszłość samego czasu nieustannie przedstawia się na nowo, gdyż ów obraz staje się zrozumiały wyłącznie w konstrukcji pamięciowej, jeśli nie obsesyjnej. W końcu, wobec obrazu powinniśmy przyjąć z pokorą fakt, że to on prawdopodobnie przetrwa, a my jesteśmy kruchym, przelotnym elementem, to obraz jest elementem przyszłości, elementem trwania¹².

Obraz, odczytywany czy widziany *po Didi-Hubermanie*, to czynnik wprowadzający niepewność, ale jednocześnie czynnik przewrotowy, niepokorny, rządzący się własnymi, często sprzecznymi i niezrozumiałymi prawami, można powiedzieć, że obraz to czynnik anachronistyczny.

Didi-Huberman rozpoczyna swoją książkę *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* od bardzo poetyckiego stwierdzenia: „Stojąc przed obrazem, zawsze stajemy przed czasem”¹³. Następnie odsyła czytelnika do analogii z opowiadaniem Kafki *Przed prawem*, używając enigmatycznego symbolu *drzwi prawa* do przedstawienia tego, czym jest obraz: „Jak biedny analfabeta z opowiadania Kafki, stajemy przed obrazem jak *Przed prawem*: jak przed framugą otwartych drzwi”. Metafora opowiadania Kafki jest bardzo sugestywna i interesująca, warto jednak zauważyć, że właściwym punktem odniesienia Didiego-Hubermana jest zupełnie inny tekst. Chociaż nie czyni

⁸ H. Belting, *op. cit.*, s. 260.

⁹ *Ibidem*, s. 261

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, s. 53.

¹¹ Andrzej Leśniak, *Obraz płynny*, Kraków 2010, s. 115.

¹² G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte...*, s. 13.

¹³ *Ibidem*, s. 12.

żadnych odwołań do niego, poprzez cykliczne powtarzanie słów *devant l'image* przywołuje myśl filozofa, który wyznaczył nowe tropy rozumienia obrazu. Chodzi, rzecz jasna, o Schopenhauera i jego zdanie:

Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszy się tylko samego siebie¹⁴.

Motyw Schopenhauerowski, mimo że niezbyt eksponowany przez francuskiego myśliciela, wydaje się ważnym elementem, prowadzącym do koncepcji *anachronistyczności*. Filozof zarysowuje bardzo wyrafinowaną koncepcję obrazu, otwierając zaskakująco szeroko pole jego interpretacji. Apriorycznie stwierdza istnienie potęgi obrazu, który ma władzę przemawiania. W tym przemawianiu kryje się ambiwalencja kognitywna, jako władca obraz pomaga nam w zdobywaniu świata, w zrozumieniu go, ale również sam, wedle *własnej woli*, daje się poznać. Jeśli ktoś nie staje wobec niego z pokorą, nic od niego nie uzyska. Jest niepewny i nieprzewidywalny, daje bowiem zawsze tylko „jakiś fragment, jakiś przykład, zamiast reguły, zamiast całości”¹⁵. Jest on bowiem, z jednej strony, „obrazem naocznym”¹⁶, czy „malowanym obrazem”¹⁷, z drugiej – „jest myślą, którą [artysta – K.J.] ujrzał, zanim ją pomyślał”¹⁸. Jest więc czymś, „czego nie zdołamy sprowadzić do wyraźnego pojęcia, choćbyśmy długo nad nim myśleli”¹⁹. Stąd jego efemeryczność i ulotność. Schopenhauer jasno różnicuje odpowiedź sztuki, która jest „ulotnym obrazem, a nie trwałym pojęciem”²⁰, dostarczany przez filozofię. Dlatego obraz jest również przedmiotem poezji: „poezja ukazuje swe obrazy”²¹. W tej koncepcji zarysowuje się dyktomia pomiędzy obrazem zewnętrznym a wewnętrznym, rozwinięta przez Wilhelma Dilthey’a, kolejnego potencjalnego inspiratora pojęcia obrazu w jego wymiarze *anachronistycznym*. Jego myśl podąża podobnym tropem: „interpretujemy lub uzmysławiamy nasze stany za pomocą zewnętrznych obrazów i ożywiamy lub uduchowiamy obrazy zewnętrzne za pomocą stanów wewnętrznych”²². Obraz jest złożonym tworem, „życiem, procesem”²³, „zawiera

¹⁴ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 1995, s. 583.

¹⁵ *Ibidem*, s. 582.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 584.

¹⁸ *Ibidem*, s. 586.

¹⁹ *Ibidem*, s. 585.

²⁰ *Ibidem*, s. 582; jest to przeciwstawienie adekwatne do zaproponowanego przez Goethego w *Betrachtung über Morphologie überhaupt*, gdzie zestawia on wyjaśnienie [*Erklärung*] i przedstawienie [*Darstellung*]; za: Walter Bonaventura, *Prolegomeni a uno studio del concetto d'immagine in Benjamin*, wersja PDF, w archiwum autora, s. 19.

²¹ A. Schopenhauer, *op. cit.*, s. 608

²² Wilhelm Dilthey, *Wyobrażenia poetycka i obłęd*, [w:] idem, *Pisma estetyczne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 17.

²³ *Ibidem*, s. 16.

więc energię jakby popędu”²⁴. Jego źródło nie leży w materialnym oglądzie, ale w „prafenomenie wyobraźni”²⁵. Cechuje go zmienność i pewna swoboda: „obrazy zmieniają się w ten sposób, że wypadają lub włączane są ich części składowe”²⁶, tak więc stojąc przed obrazem mamy do czynienia z pewnym zmiennym tworem. Ilekroć na niego patrzymy, zawsze „dołączają się nowe części składowe i połączenia”²⁷.

W tym sensie do wnikliwego oglądu obrazu potrzeba jest pokora podwładnego, o której pisał Schopenhauer, a za nim Didi-Huberman. Tym niemniej francuski myśliciel nie jest wiernym interpretatorem dziewiętnastowiecznej myśli o obrazie. Zdanie „wielkie dzieła sztuki oddychają spokojem, który wyjmuje je z biegu czasu”²⁸ odwraca rzecz zupełnie, dając do zrozumienia, że obraz nie jest tworem *ponadczasowym*, ale bardziej *hiperczasowym*, w którym krzyżuje się wiele czasów. Obrazy nie stoją poza czasem, to czas zawarty jest w obrazach. Do tego czasowego charakteru obrazów odnoszą się koncepcje późniejszych myślicieli: Waltera Benjamina i Aby’ego Warburga. To koncepcje obrazu, wyrażającego się w *krzyżówce czasowej* formuł patosu (*Pathosformeln*), w przenoszeniu czasu przeszłego w teraźniejszość poprzez *Nachleben* (pojęcie trudne do przetłumaczenia, odnosi się do przetrwania, trwania, przeżycia) wyrażone przez Warburga oraz w specyfice obrazu dialektycznego Benjamina.

1. Obraz jako „fantasmagoria czasu”

Pasaże Waltera Benjamina obfitują w słowo *obraz*, używane w wielu różnych – często nieoczywistych – kontekstach. Rolf Tiedemann pisze wręcz, że pojęcie „obrazu dialektycznego” „to niewątpliwie [jedna z – przyp. K.J.] centralnych kategorii *Pasaży*”²⁹. Podejście, jakie twórca reprezentował wobec nowoczesności, zmierzające do osiągnięcia pewnego „obrazu XIX wieku”, obrazu rzeczywistości, obrazu przedziału czasowego, chyba nie byłoby możliwe bez gruntu, jaki dały koncepcje „świata jako przedstawienia” Schopenhauera i dilthey’owska obrazu jako „życia i procesu”³⁰. Niemniej jednak źródłem, na które wprost powołuje się Benjamin jest inny myśliciel – Johann Wolfgang Goethe. W pierwszych zapiskach do *Pasaży* podkreśla istotną rolę

²⁴ *Ibidem*, s. 24.

²⁵ *Ibidem*, s. 17; oto trop, który wskazuje bezpośredni związek z myślą Benjaminowską, która to samo pojęcie zapożycza ze wspólnego źródła, jakim są pisma Goethego. Patrz: Susan Buck-Mors, *The dialectics of seeing*, Cambridge–London 1989, s. 71; Walter Bonaventura, *Prolegomeni a uno studio del concetto d’immagine in Benjamin*, wersja PDF, archiwum autora.

²⁶ W. Dilthey, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 16.

²⁷ *Ibidem*, s. 17.

²⁸ *Ibidem*, s. 15.

²⁹ Rolf Tiedemann, *Wprowadzenie*, [w:] Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 24.

³⁰ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 16.

Goethego w ukształtowaniu swojej metody: „konstruowanie przy całkowitym wyeliminowaniu teorii. Tylko Goethe próbował tego w swych pismach o morfologii”³¹.

Kluczowym pojęciem tych pism jest *urphänomen*³², prafenomen. Zostało ono ukute przez Goethego do opisu pewnej „nieredukowalnej obserwacji”³³ przyrody, w której zawierałyby się abstrakcyjne prawa natury. Jest to więc „genialna synteza”, łącząca w sobie esencjonalność pojęcia i naoczność wyglądu zewnętrznego³⁴. Georg Simmel, komentator Goethego, na którego powoływał się Benjamin, opisuje *prafenomen* jako „ponadczasowe prawo zawarte w czasowej obserwacji”, „ogół, który objawia się momentalnie w szczególe”³⁵. W tym kontekście Rolf Tiedemann pisze o „subtelnej empirii», która, podobnie jak u Goethego, szukała istoty rzeczy nie poza lub ponad nimi, lecz w nich”³⁶. Goethe widział w drobnych, detalicznych strukturach kwiatów, liści, elementów roślin ogólne prawa rządzące przyrodą, „kryształ”, w którym ogniskowały się prawidłowości natury, „jak z liścia wyłania się stopniowo całe bogactwo empirycznego świata roślin”³⁷, natomiast Benjamin na podstawie struktur pasaży starał się dopatrywać praw i zasad rządzących rodzącą się nowoczesnością XIX-wiecznego Paryża. Posługując się figurą kolekcjonera, przekłada pojęcie *prafenomenu* na pojedynczy przedmiot, będący częścią kolekcji: „w oczach kolekcjonera każdy przedmiot nosi w sobie cały konkretny i uporządkowany świat”³⁸. W *Pasażach* widzi, jak celnie sformułowała to Susan Buck-Mors, „*prafenomen* nowoczesności”³⁹. W *prafenomenie* „może być odnalezione źródło terażniejszości”⁴⁰, dlatego to pojęcie jest tak pomocne Benjaminowi. Tekst *Pasaży* jest przecież poświęcony poszukiwaniu źródeł: „[...] teraz, w tej pracy o pasażach, także muszę zgłębić kwestię źródeł. Analizuję mianowicie źródło kształtowania się i przemian paryskich pasaży od samych ich początków aż do schyłku”⁴¹.

W kontekście teorii obrazu ów *prafenomen* uzyskuje specyficzny odpowiednik. Benjamin pisze, że to obraz „jest prafenomenem dziejów”⁴². Bowiem „obraz jest tym, w czym «byłość» piorunowym błyskiem tworzy konstelację z «teraz». Inaczej mówiąc, obraz to dialektyka znieruchomiła”⁴³. W tym znaczeniu autor *Pasaży* dąży do przedstawienia XIX wieku „jako źródłowej formy prahistorii, a więc w formie ponownie koncentrującej całą prahistorię

³¹ *Ibidem*, s. 913 [O°, 73].

³² Patrz: S. Buck-Mors, *op. cit.*, s. 71.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Georg Simmel, *Goethe*, Leipzig 1918, s. 56, za: *ibidem*, s. 72.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ R. Tiedemann, *op. cit.*, s. 9.

³⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 508 [N 2 z, 5].

³⁸ *Ibidem*, s. 906.

³⁹ S. Buck-Mors, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 71.

⁴¹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 508 [N 2 z, 5].

⁴² *Ibidem*, s. 522 [N 9 a, 4].

⁴³ *Ibidem*, s. 508 [N 2 a, 3].

w obrazach przynależących ubiegłemu stuleciu⁴⁴. Te obrazy, jak „przedpotopowe skamieliny”, „zacierają różnice między dialektyką a mitem” – jak podkreślił Adorno – „można je, według określenia Benjamin, nazwać obrazami dialektycznymi”⁴⁵. W tej specyficznej *dialektyce obrazowej* łączą się „w pewną całość sprzeczne ze sobą elementy teraźniejszości i przeszłości”⁴⁶, „to, co absolutnie nowe, jako coś «absolutnie najdawniejszego»”⁴⁷. Według niego, „miarodajne jest zawsze to, co najnowsze, ale tylko wówczas, gdy pojawia się w otoczeniu tego, co najstarsze”⁴⁸. Oto więc załączek dialektyki historycznej Benjamin, która nabiera pełnego wyrazu w *obrazie*.

Formie nowego środka produkcji, zrazu zdominowanego jeszcze przez stary (Marks), odpowiadają w świadomości zbiorowej obrazy, w których nowe przenika się ze starym. Te obrazy to marzenia, w których zbiorowość usiłuje zarówno znieść, jak i przemienić niedoskonałość społecznego wytworu tudzież wady społecznego systemu produkcji⁴⁹.

Kultura, pełna dwuznaczności, wytwarza obrazy adekwatne do swojego rozdzielenia jaźni. W procesie obrazowania, „przenikania się nowego ze starym”, mają swoje źródło *obrazy dialektyczne*. Benjamin stara się je uchwycić, co więcej – stara się pojąć sam proces tworzenia obrazów „produkowanych przez zbiorową nieświadomość”⁵⁰, „obrazów ze snów”⁵¹. W tym kontekście Benjamin pisze o historyku jako o tym, który „bierze na siebie zadanie wykładacza snów”⁵², czyli konfrontuje ze sobą obrazy wewnętrzne i zewnętrzne, „obrazy senne przebijające się do świata jawy”⁵³, tworzące obraz dialektyczny. Zresztą „pojęcie «obrazu dialektycznego» jest przepełnione różnymi znaczeniami w myśli benjaminowskiej”⁵⁴ i nie ogranicza się tylko do relacji świadomości do podświadomości. Chodzi bardziej o percepcję obrazu jako „świata tajemnych pokrewieństw”⁵⁵, w którym pulsuje wielość znaczeń, który „polaryzuje się i przekształca w pole sił, na którym rozgrywa się konflikt między jego pre- i pothistorią”⁵⁶, „rozsadza ciągłość historii”⁵⁷. Benjamin, jak *flâneur*, „karmiący się naocznością”⁵⁸, ogląda ów wielki *świat jako przedstawienie* przepełniony różnymi obrazami, rozsadzającymi sens

⁴⁴ *Ibidem*, s. 510 [N 3 a, 3].

⁴⁵ *Ibidem*, s. 507 [N 2, 7].

⁴⁶ Ryszard Rózanowski, „*Pasaże*” Waltera Benjamin, Wrocław 1997, s. 182.

⁴⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 56.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 93 [B 1 a, 2].

⁴⁹ *Ibidem*, s. 34.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 42.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 511 [N 4, 1].

⁵³ *Ibidem*, s. 925 [N 9].

⁵⁴ „the conception of «dialectical image» is overdetermined in Benjamin’s thought”; S. Buck-Morss, *op. cit.*, s. 67.

⁵⁵ W. Benjamin *Pasaże*, s. 925 [a°, 3].

⁵⁶ *Ibidem*, s. 517 [N 7 a, 1].

⁵⁷ *Ibidem*, s. 522 [N 9 a, 6].

⁵⁸ *Ibidem*, s. 933 [e°, 1].

i ciągłość, będącymi „rewolucyjnymi eksplozjami”⁵⁹. Dla niego „obrazem są pasaże”⁶⁰, „obrazem jest sam towar – jako fetysz”⁶¹, „Łuk Triumfalny, Sacré-Coeur, ba, nawet Panteon wydają się z daleka zawieszonymi dość nisko w powietrzu obrazami”⁶², „kasjerka jako żywy obraz”⁶³. Cały świat Benjamin sprowadza się do obrazów, wliczając w to nawet abstrakcyjne pojęcia; jak celnie napisał Tiedemann: „miejsce pojęć zajmują obrazy”⁶⁴. „Wszystko oglądać, niczego nie dotykać”⁶⁵ – ta zasada coraz bardziej determinuje nowoczesność. Jednakże obraz jest jednocześnie uwikłany w specyficzną konstrukcję czasową: „«teraz» jest najwewnętrzniejszym obrazem byłości”⁶⁶, „czas realny wchodzi w obraz dialektyczny”⁶⁷. „O obrazie dialektycznym. Tkwi w nim czas”⁶⁸.

„W rzeczy samej Benjamin zawsze myślał obrazami dialektycznymi”⁶⁹. Jak więc rozumie to pojęcie? Tiedemann pisał, że sens „obrazu dialektycznego” był „płynny, nigdy nie uzyskał terminologicznej spójności”⁷⁰. Jednak na pewnym etapie pracy Benjamin pozostawił dość znaczący ślad swojego rozumienia pojęcia obrazu.

W 1935 roku Benjamin ukończył pierwsze *Exposé* do swojego ogromnego projektu *Pasaży*. Tekst był napisany w języku niemieckim, skierowany do Institut für Sozialforschung, nie przeznaczony jednak do publikacji⁷¹. Jak pisał redaktor jego pism, w owym *exposé* „w ogólnych zarysach naszkicował swój plan, tak jak [...] jawił się jego oczom”⁷². W 1939 roku pisze swoje drugie *Exposé*, tym razem w języku francuskim, dla swojego przyjaciela Maxa Horkheimera, również nie przeznaczone do publikacji. Zasadniczo struktura tekstu jest prawie identyczna, treść również nawiązuje do pierwszego *Exposé* (poza dodaniem kilku wątków, z których najważniejszym jest odkryty przez Benjamin tekst Luisa Auguste’a Blanqui’ego). Jednakże istnieje jedna poważna różnica na poziomie leksykalnym: o ile pierwszy tekst jest przesycony pojęciem obrazu, o tyle w drugim słowa *l’image* użyto tylko trzy razy i w żadnym wypadku nie w owym specyficznym, benjaminowskim kontekście⁷³. Mimo tak

⁵⁹ *Ibidem*, s. 911 [O°, 56].

⁶⁰ *Ibidem*, s. 41.

⁶¹ *Ibidem*, s. 42.

⁶² *Ibidem*, s. 929 [c°, 2].

⁶³ *Ibidem*, s. 976.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 12.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 228 [G 16, 6].

⁶⁶ *Ibidem*, s. 914 [O°, 81].

⁶⁷ *Ibidem*, s. 917 [Q°, 21].

⁶⁸ *Ibidem*, s. 917 [Q°, 21].

⁶⁹ R. Tiedemann, *op. cit.*, s. 25.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 24.

⁷¹ Informacje za: *ibidem*, s. 28.

⁷² *Ibidem*, s. 6.

⁷³ Pierwsze dwa słowa *l’image* w tłumaczeniu polskim nawet nie są przełożone jako obraz, tylko jako „wizerunek”, który „nakreślił później Apollinaire”, s. 52, za drugim razem przetłumaczone jest jako „postać” – s. 55, tylko za trzecim razem chodzi o „obraz postępu”, jaki „Blanqui stara się nakreślić” – s. 60.

ewidentnej różnicy, Tiedemann widzi w obu „zwięzłe przedstawienie projektu”⁷⁴, co wcale nie dziwi, bo w istocie są to dwa zwięzłe teksty, gdzie główna idea pozostaje ta sama, a prawie zupełny brak pojęcia obrazu w drugim tekście jest bardzo dobrze zakamuflowany. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że tam, gdzie w pierwszym tekście pojawia się słowo *das Bild*, w drugim Benjamin używa słowa *la fantasmagorie*. Należy dodać, że bez przerwy używa on pojęcia obrazu w swoich niemieckich pismach, choćby w pisanym w 1939 roku (czyli w czasie pisania drugiego *Exposé*) *Parku centralnym*, nie mówiąc o jego ostatnim zachowanym tekście (*O pojęciu historii*). Pisz tam, że „przeszłość można uchwycić tylko jako obraz”⁷⁵, wobec czego nie można bynajmniej mówić o jakimś odwoście od pojęcia obrazu czy odrzuceniu go. Jak więc rozumieć jego dialektykę *Exposés*?

Benjamin sam dał pewną wskazówkę w tekście zatytułowanym *Zadania tłumacza* z 1930 roku. Owa dialektyka dwóch pojęć rozgrywa się pomiędzy dwoma różnymi językami – pierwowzorem niemieckim i późniejszym tekstem francuskim. Benjamin pisze, że „przekład w rezultacie jest celowy dla wyrażenia najintymniejszej relacji pomiędzy językami”⁷⁶, a dalej stwierdza, że „żaden przekład nie byłby możliwy, gdyby dążył do podobieństwa z ostatecznym kształtem oryginału. Albowiem [...] oryginał się zmienia. Również i słowa już ustalone przechodzą ponowne dojrzewanie”⁷⁷.

W przypadku obu *Exposés* istnieje napięcie dialektyczne, które charakteryzuje relacja między różnymi językami. Ów dwujęzyczny tekst odsyła do tego samego problemu, do wyrażania „intencji czystego języka”. Tak jak „*Brot* i *pain* określają wprawdzie to samo, jednakże w różny sposób”⁷⁸, tak wydaje się, że *Bild* i *fantasmagorie* odsyłają na różny sposób do jednego pojęcia czystego języka. W tej konstrukcji zawarta jest dialektyka centralnego pojęcia systemu Benjamina, które nie jest oczywistym obrazem, wyrażanym po francusku jako *l'image*. *Bild* niesie w sobie pewną nieprzekładalną treść, która uwidacznia się w problemie jego tłumaczenia. Dalsza lektura *Pasaży* potwierdza istnienie pewnego napięcia między pojęciami obrazu i fantasmagorii czy snu: „miasto pasaży to sen”⁷⁹, „konstrukcje przybierają charakter fantasmagorii”⁸⁰. Benjamin w ten sposób „doładowuje” niejako pojęcie obrazu kategorią nieświadomości lub podświadomości, bowiem obrazy – tak jak fantasmagorie – są „produkowane przez zbiorową nieświadomość”⁸¹. Dlatego metoda Benjamina jest oparta na badaniu nieświadomości społecznej, wyrażającej się pośrednio w obrazach: „tym, co ma ona naocznie utrwalić, są obrazy

⁷⁴ R. Tiedemann, *op. cit.*, s. 28.

⁷⁵ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] idem, *Anioł historii*, oprac. Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 415.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 92.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 93.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 94.

⁷⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 49.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*, s. 42.

wywodzące się ze zbiorowej nieświadomości”⁸². Dialektyka postrzegania *Pasaży* u Benjamina opiera się na napięciu obraz-fantasmagoria. Oto więc specyficzne widzenie, które wybiega poza ogląd czysto wizualny, a wkracza w przestrzeń wyobraźni, kreacji, dopowiadania. Pasaże (a w dalszej perspektywie również pojęcie *obrazu*) są jednocześnie „obrazem snów i tęsknot zbiorowości”⁸³ i „fantasmagorią czasu”⁸⁴.

2. Czas wcielony w obraz

Aby Warburg problematyzuje pojęcie obrazu w nieco innym kontekście. Silvia Feretti podkreśla, że mocno wierzył on „w ambiwalentny charakter obrazu, i, zamiast starać się wznieść dla niego fundament teoretyczny z punktu widzenia gnoseologicznego, odkrywał jego niekończące odradzanie się w różnych momentach i miejscach historii”⁸⁵. Dlatego zarys jego koncepcji obrazu można wyczytać jedynie *implicite* zawarty w tekstach naukowych. Ze względu na porządek rozważań, omawianie tej koncepcji osnute będzie wokół trzech emblematycznych kręgów zainteresowań: *Pathosformeln* (formuły patosu), zagadnienia astrologiczne i *Nachleben der Antike* (trwanie, odradzanie się antyku). Hans Belting celnie ujął znaczenie pojęcia *przetrwania*, przeciwstawiając je pojęciu przekazywania:

Przekazywanie i *Nachleben* są niczym dwie strony jednej monety. Przekazywanie jest intencjonalne i świadome; modelami reorientacji może ono czynić oficjalne obrazy przewodnie, jak to miało miejsce w renesansie z obrazami antycznymi. O trwaniu [*nachleben*] obrazów mogą jednak decydować czynniki ukryte, i to wbrew woli danej kultury, preferujące całkiem inne obrazy. Procesy tego rodzaju dotyczą problemu pamięci kulturowej, w ramach której obrazy prowadzą swoje własne życie, nie pozwalając na włączenie za pomocą ustalonych pojęć w historyczny schemat porządkujący⁸⁶.

Współtwórca współczesnego dyskursu o obrazie powiązał zagadnienie trwania z pewną ukrytą sferą danej kultury, niejako podświadomą czy wręcz nieświadomioną. Wobec tego koncepcja *Nachleben* opiera się na formułach

⁸² *Ibidem*, s. 955.

⁸³ *Ibidem*, s. 949.

⁸⁴ *Ibidem*. Na marginesie, o podobnej dychotomii pisał Ricoeur odnośnie do Platońskiego rozumienia obrazu, które dzieliło się na *fantazma* i *eikon*, a za tym podziałem wyznaczał sztukę eikastyczną i fantazmatyczną; por. Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Kraków 2006, s. 33.

⁸⁵ Silvia Feretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferato (AL) 1984, s. 4. Podobnie Georges Didi-Huberman pisze, że „Warburg, z przyzwyczajenia, rzucił liczne hipotezy – swoje szkice teoretyczne – nigdy nie tworząc ujednoliconego systemu, ani też prowizorycznego rozwiązania ich przeciwstawieństw”; Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, przeł. Alessandro Serra, Torino 2006, s. 184; Moshe Barasch, *Pathos Formulae*, „Hebrew University Studies in Literature and Art” 1985, No. 2, s. 258.

⁸⁶ H. Belting, *op. cit.*, s. 74.

patosu, *Pathosformeln*, które są wizualnym nośnikiem odradzającego się antyku oraz na trwaniu wątków astrologicznych, poprzez które antyczne bóstwa odżywają w nowożytnej kulturze Europy. Poprzez te odniesienia, pojęcie *Nachleben* determinuje specyficzną czasowość, jak pisze Didi-Huberman, „lektura *Nachleben* oferuje model specyficznego czasu obrazów, model anachronistyczny, który rozbija ciągłość i sens historii”⁸⁷.

Pojęcia *Pathosformeln* Warburg użył po raz pierwszy w swoim tekście z 1906 roku, zatytułowanym *Dürer a antyk w Italii*⁸⁸. Stał się w nim zinterpretować przedstawienie *Śmierci Orfeusza* jako dokument „do dziejów odrodzonej obecności antyku w kulturze nowożytnej”⁸⁹, bowiem motyw ten „na wiele sposobów pozwala unaocznic nurt patosu, obecny w rozbudzonym do nowego życia antyku”⁹⁰. Analizując „wpływ antyku” we florenckim Quattrocento, spostrzegł, że objawia się on poprzez „formy wyrazowe” „pochwytyjące obrazy życia w poruszeniu”⁹¹, czyli dokładnie to, co od 1906 do końca życia będzie nazywał *Pathosformeln*. Owe formuły stały się jednym z głównych motywów badań Warburga. Cassirer w nekrologu dedykowanym Warburgowi, pisał:

Gdzie rozbudzało się jakieś uczucie, tam też odzywał obraz stworzony dla niego przez sztukę. Rodzą się, wedle wyrażenia Warburga, pewne „formuły patosu”, które trwale odciskają się w pamięci ludzkości. Trwanie i zmiany, statyka i dynamika takich „formuł patosu” były śledzone przez Warburga na przestrzeni całej historii sztuk przedstawieniowych⁹².

Autor *Filozofii form symbolicznych* trafnie powiązał formuły patosu z pewną koncepcją obrazu Warburga. Obraz byłby odpowiedzią na uczucie wyrażające się poprzez „formuły patosu”. Silvia Feretti, podkreślając, że ukucie tego pojęcia wiązało się z refleksją sięgającą poza czysto estetyczne spostrzeżenia, pisała:

[...] ruch włosów i ubrań stający się podstawowym elementem stylistycznym w przedstawianiu mitów i legend zarówno greckich jak i chrześcijańskich, jest formułą *pathosu* (*Pathosformeln*) która odsłania sekretne wzburzenie, wysublimowane w sztuce, potrzebę naocznego i zewnętrznego ukazania wewnętrznego konfliktu. Warburg odnajdował u Darwina potwierdzenie swojej tezy, że swobodna ekspresja uczucia poprzez zewnętrzne znaki wzmacnia ją⁹³.

Cóż zatem kryje się pod tym enigmatycznym pojęciem, ową zastanawiającą analizą pobocznych elementów, szat, włosów, wstęg? Didi-Huberman zwraca uwagę na liczne źródła teoretyczne Warburga, które ukierunkowały go na rozważania nad formułami patosu⁹⁴. Jedną z ważniejszych intuicji

⁸⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, s. 79.

⁸⁸ Patrz: Aby Warburg, *Dürer a antyk w Italii*, [w:] idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 154 i nast.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 153.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*, s. 85.

⁹² Za: G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, s. 188.

⁹³ S. Feretti, *op. cit.*, s. 11.

⁹⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, s. 189.

był tekst Gottholda Ephraima Lessinga o Laokoonie. Można powiedzieć, że Warburg niejako rozwinął spostrzeżenia pisarza dotyczące przedstawiania cierpienia. Według Lessinga, autor *Laokoona* „starał się wypracować najwyższe piękno przyjmując w założeniu okoliczności bólu fizycznego. Ból ten przy swej gwałtowności i szpetocie nie dawał połączyć się z pięknem. Musiał go zatem artysta osłabić, krzyk musiał złagodzić w westchnienie i nie dlatego, że krzyk zdradzałby duszę nieszlachetną, lecz dlatego, iż wykrzywia on twarz w sposób odrażający”⁹⁵. Dalej potwierdza tę myśl uwagą, że „zmniejszenie wyrazu najsilniejszego bólu fizycznego do uczucia łagodniejszego widoczne jest w wielu dziełach sztuki starożytnej”⁹⁶. Otóż Warburg, podążając tym tropem, zadał pytanie, gdzie jest magazynowany ów „wyraz najsilniejszego bólu fizycznego”. Tym magazynem byłyby, wedle Warburga, „zewnątrzne, bezwiedne akcesoria, stroje i włosy w poruszeniu”⁹⁷. To w nich uwidaczniało się „rozładowanie nagromadzonej energii psychicznej”⁹⁸. Metoda przesunięcia tego „wyrazu bólu fizycznego” ze sztuk przedstawieniowych starożytnej Grecji była na tyle silna, że utrwaliła się na stałe w obrazowaniu cierpienia. Feretti, omawiając stosunek do greckiej sztuki tworzenia obrazów, podkreślała, że w niej „Warburg dostrzegał najbardziej ewidentną próbę dania stabilnej formy wyrazom strachu i oddawania czci, które trwają wyłączone w pamięci ludzkości od czasów prymitywnej egzystencji”⁹⁹.

W tym postrzeganiu sztuki antycznej jako „stabilnej formy wyrazu strachu”, w „patetycznym języku gestów” Warburg odkrył „siłę stylotwórczą”¹⁰⁰. Formuły patosu w oczach niemieckiego myśliciela stały się spotegowanym „sposobem prezentacji życia”¹⁰¹, nośnikiem energetycznym, „pełnym afektacjiżywieniem”¹⁰², animowały obrazy, napełniały je życiem. Nie były więc zagadnieniem czysto formalnym, ale uwidoczniały tajemnicę życia, jego intensyfikacji, czy może nawet ożywiania po śmierci, *odrodzenia*. Zatem w problemie *Pathosformeln* uwidocznia się zagadnienie trwania (przetrwania) motywów antycznych, słynne *Nachleben der Antike*. Poprzez te formuły Warburg unaoczniał, jak wczesny renesans „w obrazach wskrzeszał starożytność”¹⁰³. *Pathosformeln*, jak słusznie zauważył Didi-Huberman, są wprost „cielesnymi formami odradzającego się czasu [*les formes corporelles du temps survivant*]”¹⁰⁴. Moc „wskrzeszonej starożytności” pozwoliła jej nie ograniczać się jedynie do czystych wytworów sztuki oraz udostępniła „wtargnięcie” w świat

⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 3, przeł. Henryk Zymon-Dębnicki, Warszawa 1959, s. 20.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Aby Warburg, „*Narodziny Wenus*” i „*Wiosna*” Sandro Botticellego, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, s. 85.

⁹⁸ Aby Warburg, „*Testament*” Francesca Sassettiego, [w:] *ibidem*, s. 183.

⁹⁹ S. Feretti, *op. cit.*, s. 6–7.

¹⁰⁰ A. Warburg, „*Narodziny Wenus*”..., s. 154.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 155.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 178.

¹⁰⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*, s. 178.

religii chrześcijańskiej. Omawiając zagadnienie testamentu Francesca Sassettiego, Warburg zwrócił uwagę, że kaplica grobowa florenckiego kupca wypełniona jest antycznymi centaurami. Zadaje on pytanie, jakże artysta i mecenas mogli pozwolić „owej dzikiej hordzie pogańskich dusz tłoczyć się wokół swego [tj. Sassettiego – przyp. K.J.] chrześcijańskiego miejsca wiecznego spoczynku”¹⁰⁵.

Ten przykład sprawia, że problem obecności pogańskich motywów w sztuce renesansu staje się wyraźniejszy, bowiem jak „pogodzić patos demonicznych istot z sarkofagu z odziedziczonym, średniowiecznym obrazem świata?”¹⁰⁶ Warburg, zarysowując krajobraz artystyczny piętnastowiecznej Florencji, wykazuje, że „w tym właśnie czasie patetyczna ekspresja antycznych przedstawień rzuciła pęta i nie pozwalała się dłużej trzymać na dystans, którego granice wyznaczała pobożna dewocja”¹⁰⁷. *Pathosformeln*, które subtelnie wydobył Alberti w swoim traktacie¹⁰⁸, zostały podchwyczone przez kolejnych malarzy, aby utrwalić się na stałe i zdominować sposób przedstawiania *zintensyfikowanego życia*. Zadomowiły się na tyle w świadomości artystycznej, że ostatecznie wkroczyły w czystej formie do ikonografii kościelnej. Ta zaskakująca moc asocjacji motywów pogańskich, moc wnikania w obszar myśli chrześcijańskiej, wydaje się najbardziej wstrząsającą cechą determinowaną przez *formuły patosu*. Jednakże wczesne badania tych procesów (przypadające na okres pierwszego dziesięciolecia XX wieku) były jedynie preludium do dalszego obserwowania pogańskiego antyku, opętującego nowożytną Europę.

W słynnym referacie na międzynarodowym kongresie historii sztuki w Rzymie Warburg akcentował kolejny ważny obszar zainteresowań, jakim była astrologia. W 1912 roku przedstawił tam rozwiązanie zagadki enigmatycznych fresków z Palazzo Schifanoia w Ferrarze, opierając się na analizie „skrzyżowania łacińskiej tradycji astrologicznej z tradycją arabsko-indyjską”¹⁰⁹.

Wydaje się, że w badaniu obrazu astrologia odgrywała bardzo zbliżoną rolę do tej, którą pełniły *formuły patosu*, tzn. poprzez jej interpretacje obraz stawał się zapisanym palimpsestem, pokrytym wieloma warstwami czasowo-kulturowymi, pochodzącymi z różnych obszarów historycznych i kulturowych (mieszanie się w obrazie wątków greckich, indyjskich, arabskich, hiszpańskich etc.). Za sprawą *trwania* (*longue durée*) astrologii w ikonografii średniowiecznej i nowożytnej ciągle odnawiał się pogański antyk, a więc uwidaczniało się zagadnienie *Nachleben*:

W tym miejscu możemy objaśnić w najdrobniejszych szczegółach zarówno oddziaływanie systematycznej doktryny bogów olimpijskich, przekazanej przez uczonych mitografów z Europy

¹⁰⁵ A. Warburg, „Narodziny Wenus”..., s. 185.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 187.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 42–43.

¹⁰⁹ Katia Mazzucco, *Nota edytorska*, [w:] *ibidem*, s. 441.

Zachodniej, jak i wpływy doktryn bóstw astralnych, która bez szwanku przetrwała w słowno-obrazowych elementach praktyk astrologicznych¹¹⁰.

Warburg w tych przedstawieniach obrazowych widzi konkretne „wskrzeszenie wyobrażeń greckiego świata bogów”¹¹¹, a więc również pewien „sposób przywracania pamięci o świecie antycznych bóstw”¹¹². Jednakże ów obrazowy świat bóstw antycznych nie jest ukazany wprost, dojście do niego wymaga „ciągłego usuwania niezliczonych warstw niezrozumiałych naleciałości”¹¹³. Na przykładzie fresków ze Schifanoii Warburg pokazuje morfologię czy może bardziej stratygrafię obrazu¹¹⁴ – wymienia kolejne warstwy czasowe, które składają się na wizualny palimpsest. Obierając sobie Saturna za przewodnika w „wędrowce po labiryncie świata demonów astralnych”¹¹⁵, Warburg pisze: „w obrazowej formie z nową siłą odżyły najistotniejsze cechy groźnego antycznego demona”¹¹⁶. To obraz jest więc miejscem procesu *Nachleben der Antike*, odradzania się, przetrwania i trwałej egzystencji pogańskiego antyku w kulturze średniowiecznej i nowożytnej. W ocenie Feretti „cała warburgiańska interpretacja Renesansu skoncentrowana jest na wyłaniających się obrazach utrwalonych przez przyzwyczajenie i tradycję, które energiczny talent i mocna świadomość ludu greckiego utrwaliły w typach, pozostających stabilnie zakotwiczonych we wrażliwości ludzi”¹¹⁷. Te wyłaniające się obrazy Warburg odkrywał w opisanych formach, w przedstawieniu cierpienia poprzez formuły patosu oraz w wizerunkach bóstw, przechowywanych w nietkniętej przez chrześcijaństwo astrologii, później trwającej w ikonografii Europy Zachodniej, aż do czasów współczesnych Warburgowi, narodzin niemieckiego państwa totalitarnego w przededniu II wojny światowej.

Obaj niemiecko-żydowscy myśliciele, Aby Warburg i Walter Benjamin, eksponują polityczny wymiar obrazów. Wynika to z poważnego potraktowania lekcji Nietzschego z *Niewczesnych rozważań*, dotyczącej oddziaływania przeszłości na teraźniejszość: „jaki sens miałyby filologia klasyczna w naszych czasach, jak nie ten, by działać w nich niewcześnie — to znaczy wbrew czasowi i przez to na czas i, mam nadzieję, na korzyść czasu, który przyjdzie”¹¹⁸. Niemiecki filozof wyraził to, o co chodziłoby w swoistej historiozofii Didi-Hubermana, mianowicie nakreślił anachronistyczny aspekt historii. Ten aspekt narzuca się również podczas analizy podstawowych zainteresowań Warburga i Benjamina. Czymże bowiem jest koncepcja *Nachleben*, trwania starożytnych motywów w obrazie nowożytnym, jak nie wyrażeniem myśli, że to te motywy

¹¹⁰ Aby Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, [w:] idem, *Narodziny Wenus...*, s. 194.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, s. 195.

¹¹³ *Ibidem*, s. 199.

¹¹⁴ Por. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta...*

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 239.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 241.

¹¹⁷ S. Feretti, *op. cit.*, s. 7–8.

¹¹⁸ Fryderyk Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. Leopold Staff, Kraków 1912, s. 99.

„działają niewcześnie – to znaczy wbrew czasowi i przez to na czas i, mam nadzieję, na korzyść czasu, który przyjdzie”. Podobnie rzecz się ma z Benjaminowskimi pasażami, które „są dla nas tym, czym są, to dlatego, że ich już samych w sobie nie ma”¹¹⁹. W tej przestrzeni utraconych obrazów nie chodzi oczywiście o odtwarzanie ich, ale o pytanie, jak te obrazy, których już właściwie nie ma, oddziałują na człowieka współczesnego: „istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym”¹²⁰. Nauka Benjamina i Warburga jest historią *czegoś utraconego*, co uporczywie powraca w obrazach. Benjamin w swoich *Pasażach* unaoczniał to, co przeminęło, ale w jakiś sposób nadal trwa. Dlatego dążył do przedstawienia XIX wieku „jako źródłowej formy prahistorii, a więc w formie ponownie koncentrującej całą prahistorię w obrazach przynależących ubiegłemu stuleci”¹²¹, obrazów, które już nie istniały. Warburg pisał o takim koncentrowaniu w obrazach pewnych treści z przeszłości, posługując się pojęciem engramu:

W obrębie orgiastycznej egzaltacji mas należy poszukiwać matrycy, która tłoczy w pamięci ekspresyjne formy krańcowej egzaltacji wewnętrznej, wyrażonej w języku gestów, z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego, trwają jako bogaty dorobek pamięci, w szczególny sposób determinując zarys stworzony przez rękę artysty w chwili, gdy najwyższe walory języka gestów dążą do wyłonienia się w twórczości poprzez jego rękę¹²².

Obraz – w tej perspektywie – jest medium, przez które unaocniają się te problemy nieustannie wyłaniające się w kulturze. Jest medium historycznej analizy ludzkości, badania, jak te same problemy unaocniają się w zmiennej formie. W obrazie bowiem zderzają się różne treści, zupełnie oczywiste i naczonne oraz nieoczywiste, zamaskowane pod powierzchnią konwencji, wyrazy stanów emocjonalnych, doświadczeń. Te *nieoczywistości*, których nie da się wyrazić słowem, stanowią najbardziej żywotną ich cechę. Jak celnie wyraził to Didi-Huberman odnośnie do fotografii z Auschwitz, które mówiły o tym, o czym nie da się mówić (bo słowa zawsze wyrażają za mało): „obraz wyłania się tam, gdzie myśl – «refleksja» – wydaje się niemożliwa, lub przynajmniej trwająca w zawieszeniu, oszalamiająca i oszołomiona”¹²³.

Bibliografia

- Barasch M., *Pathos Formulae*, „Hebrew University Studies in Literary and Art” 1985, No. 2.
 Barthes R., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995.
 Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
 Benjamin W., *Anioł historii*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.

¹¹⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 953.

¹²⁰ W. Benjamin, *Anioł historii*, [w:] idem, *Anioł....*, s. 414.

¹²¹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 510 [N 3 a, 3].

¹²² *Ibidem*, s. 821.

¹²³ Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Maja Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 25.

- Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
- Bonaventura W., *Prolegomeni a uno studio del concetto d'immagine in Walter Benjamin*, wersja PDF, <http://pl.scribd.com/doc/22020544/Prolegomeni-a-uno-studio-del-concetto-d-immagine-in-Walter-Benjamin> [dostęp: 1.07.2014].
- Buck-Mors S., *The Dialectics of Seeing*, Cambridge–London 1989.
- Didi-Huberman G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006.
- Didi-Huberman G., *Ninfa moderna*, Paris 2002.
- Didi-Huberman G., *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones” 2000, vol. X.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Didi-Huberman G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.
- Dilthey W., *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982.
- Feretti S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferato, AL 1984.
- Lessing G. E., *Dzieła wybrane*, przeł. H. Zymon-Dębnicki, Warszawa 1959.
- Leśniak A., *Obraz płynny*, Kraków 2010.
- Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Kraków 1912.
- Panofsky E., *The History of Art as a Humanistic Discipline*, Princeton 1955.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margasiński, Kraków 2006.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995.
- Warburg A., *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010.
- Wiesing L., *Widzialność obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.