



# Obraz mityczny jako obraz kulturowy

Ewa Kwiatkowska

Uniwersytet Wrocławski

## Mythical Image as Culture Image

### Abstract

The article presents the idea of the active image in culture connected with the approach to image cultures as reservoirs and ways of constructing collective imagination spheres. This view makes it possible to present the issue of mythical image as a particular kind of cultural image. The mythical image in the context of the traditions of Warburg and Benjamin may be recognised thanks to its actions in culture characteristic of mythical expressions. The second part of the article deals with the premises of the iconological use of Walter Benjamin's reflections in the context of his concept of the myth and dialectical image.

**Keywords:** mythical image, culture image, iconic turn

**Słowa kluczowe:** obraz mityczny, obraz kulturowy, zwrot ikoniczny

## Prekursorzy idei aktywnego obrazu

Podejmowanie przez różne dyscypliny humanistyczne zagadnień ikoniczności, wyobraźni zbiorowej, kulturowego imaginarium, obrazów kolektywnej *praxis*, w tym obrazów mitycznych, doprowadziło do wyodrębnienia się nowej dyscypliny badawczej, kulturoznawczo zorientowanej nauki o obrazie. Bez względu na przybieranie przez nią różnych postaci i nazw – antropologii obrazu czy wizualności, nauki o obrazie kulturowym, kulturoznawczego obrazoznawstwa *etc.* – zadanie polegające na satysfakcjonującym teoretycznie ukształtowaniu pojęcia obrazu kulturowego w żadnym z jej wariantów nie zostało jeszcze wykonane. Przedmiotem niniejszych rozważań jest poszukiwanie w tradycji ikonologicznej koncepcji inspirujących do osiągnięcia tego celu. Jedną nich wydaje się obecna *implicite* w obrębie zwrotu ikonicznego idea aktywnego obrazu.

„Obrazoaktywne” czynności myślowe Horst Bredekamp uważa za jądro *iconic turn*<sup>1</sup>. Wyjaśnienie źródeł aktywności obrazu bywa epistemologiczne (jak w koncepcji ikonicznych epistemów Gottfrieda Boehma<sup>2</sup>), wywodzone z działań użytkowników albo z bliżej niesprecyzowanej autonomicznej, a czasem wręcz „magicznej” mocy obrazu<sup>3</sup>. Przekonanie o obrazowym charakterze myślenia mitycznego, o powinowactwie obrazu i mitu, a także „okołomitoznawcze” źródła nowej *Bildwissenschaft*<sup>4</sup> sprawiają, że obrazoznawstwo i wiedza o micie mają teren wspólny. Jego wyznaczeniu może posłużyć sięgnięcie do tych tradycji, w których problematyka mitoznawcza i ikonologiczna już się połączyły w sposób dziś heurystycznie obiecujący. Po takich poszukiwaniach spodziewać się można konkluzji co najmniej dwójakiego rodzaju: po pierwsze, wyodrębnienia tych wątków refleksji obrazoznawczej, których można użyć w dzisiejszych kulturoznawczych badaniach ikonologicznych, po drugie zaś wskazania cech charakterystycznych obrazu kulturowego i, co za tym idzie, obrazu mitycznego jako jego szczególnego przypadku.

Zanim w obrębie nowej *Bildwissenschaft* postawiono *expressis verbis* kwestię obrazu w kulturze czy obrazu kulturowego w różnych kontekstach (antropologicznym, epistemologicznym, kulturowo-historycznym, performatywnym *etc.*), przesłanki jego sformułowania pojawiły się w różnych wariantach w refleksjach Aby'ego Warburga i Waltera Benjamina<sup>5</sup>. Jak wskazał Matthew Rampley, koncepcje historii i krytyki kultury tych badaczy, zwłaszcza zaś metody zastosowane w ich niedokończonych dziełach, atlasie *Mnemosyne* i *Pasażach*, wpłynęły na logikę reprezentacji kultury<sup>6</sup>, której

<sup>1</sup> H. Bredekamp, *Im Königsbett der Kunstgeschichte*. Interview mit Horst Bredekamp, „Die Zeit” 2005, nr 15, 6.04.2005, cyt. za: D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 425.

<sup>2</sup> Zob. G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder* [w:] *Was ist ein Bild?*, G. Boehm (red.), München 1995, s. 12–16; *idem, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder* [w:] *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, C. Maar, H. Burda (red.), Köln 2004, s. 36–38; *idem, Das Paradigma „Bild”*. *Die Tragweite der ikonischen Episteme* [w:] *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, H. Belting (red.), München 2007.

<sup>3</sup> Por. H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, s. 49 i 343, przyp. 74.

<sup>4</sup> Do tradycji warburgiańskiej odwołują się m.in. H. Belting (*Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012, s. 19), H. Bredekamp (*op.cit.*, s. 53), G. Boehm (*Das Paradigma...*, s. 80). Do metafologii Hansa Blumenberga odwołuje się G. Boehm (*Die Wiederkehr...*, s. 14, 27 oraz *Das Paradigma...*, s. 77). *Ideengeschichte der Bildwissenschaft* pod redakcją J. Probst i J.P. Klennera rozpoczyna się od omówienia koncepcji Hansa Blumenberga (F. Heidenreich, *Porträtsammlung und Bilderverbot. Hans Blumenberg (1920–1996)* [w:] *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, J. Probst i J.P. Klenner (red.), Frankfurt am Main 2009).

<sup>5</sup> Na szkołę frankfurcką, z którą wiązana jest refleksja Benjamina, jako jedno ze źródeł zwrotu ikonologicznego ze względu na jej zainteresowanie nowoczesnością i kulturą masową wskazuje W.J.T. Mitchell (*Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 5), natomiast nowa *Bildwissenschaft* odwołuje się raczej do Warburga. G. Schweppenhäuser zauważa, że w obrazoznawczym dyskursie ostatnich lat teoria obrazu szkoły frankfurckiej, do której zalicza Benjamina, nie jest reprezentowana, chociaż w teorii krytycznej koncepcje obrazu odgrywały wcale nie marginalną rolę, a zagadnienia obrazoznawcze rozwijane w obrębie teorii krytycznej dotyczyła zarówno estetyki, jak i historiozofii, krytyki kultury i teorii poznania (G. Schweppenhäuser, *Überlegungen zum Bildbegriff der Kritischen Theorie*, „Zeitschrift für Kulturphilosophie”, Band 4, Jg. 2010, Heft 2, s. 320).

<sup>6</sup> M. Rampley, *Archiva pamięci: Pasaże Waltera Benjamina i Atlas Mnemosyne Aby'ego Warburga*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty. Antropologia kultury – etnografia – sztuka” 2011, nr 2–3, s. 176.

wiele zawdzięcza związana ze zwrotem ikonicznym metafora kultury jako obrazu. Rekonstrukcja sensów częstokroć tylko implikowanych przez koncepcje obrazów tych badaczy wskazuje, jaką treść mogłoby przybrać nieukształtowane jeszcze pojęcie obrazu kulturowego<sup>7</sup>. Sensem podstawowym, którego heurystyczny potencjał zasługuje na rozwinięcie, jest specyficzna aktywność obrazu.

Odwołanie się jednocześnie do Warburga i Benjamina wymaga zakreślenia bardzo szerokiej definicji pojęcia obrazu, która objęłaby zarówno obrazy imaginatywne, symboliczne, przedstawione, jak i pojęciowe. To szerokie rozumienie pojęcia obrazu nie musi jednak zmierzać do rozmycia granic między jego różnymi typami czy do utożsamienia owych typów, ma tylko zdawać sprawę z ich cech wspólnych i prowadzić do wykorzystania obrazoznawczych inspiracji płynących z różnych źródeł. Pierwotność *versus* wtórność obrazowego doświadczenia epistemologicznego i kulturowego wobec języka, obraz, który nie sprowadza się do kognitywnego znaku ikonicznego, charakteryzowanie obrazów przez ich wielostronne działanie (epistemiczne, mnemiczne, performatywne, symboliczne, poietyczne *etc.*) – rozważenie co najmniej tych tematów może stanowić wprowadzenie do analizy działania obrazu w kulturze.

Ujęcie kultur obrazowych jako rezerwuarów i sposobów konstruowania kolektywnej sfery wyobraźniowej<sup>8</sup> daje możliwość postawienia zagadnienia obrazu mitycznego jako obrazu kulturowego szczególnego typu. W tym właśnie kierunku zmierzają inspiracje dorobkiem Warburga, zwłaszcza powołanymi przezeń pojęciami *Orientierung* i *Nachleben* oraz atlasem *Mnemosyne*, w którym zrealizował on niedościgły dla dzisiejszego zwrotu ikonicznego wzór wiedzy o obrazach bez słów<sup>9</sup>. Na atlas ten można spojrzeć jak na sposób prezentacji kultury obrazowej, obraz działa tu jednocześnie jako medium (re)konstruowania postaci kultury i medium jej poznania; w arbitralnym do pewnego stopnia geście wyboru tych, a nie innych obrazów tkwi też próba ułożenia jakiegoś kulturowego wzoru. Podobnie Benjaminowskie *Pasaże* wyznaczają pewien *modus* ikonologicznego ujęcia kultury, zaś ikoniczne metafory (aura, konstelacja, rozbłysk, ruina), których wiele w twórczości Benjamina, przyczyniły się do wspomnianej zmiany metaforyzacji kultury<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Podstawowym problemem obrazoznawstwa jest nieukonstytuowane pojęcie obrazu. Jego różne odmiany można odnaleźć w filozofii, historii sztuki, psychoanalizie, antropologii obrazu, kulturoznawstwie, *Visual Culture Studies*, *Bildwissenschaft*, wiedzy o filmie, a nawet archeologii. „Niewyraźny” status pojęcia obrazu sprawia, że za każdym razem trzeba rekonstruować jego sens w odniesieniu do konkretnego użycia. Na temat definicyjnych dylematów obrazoznawstwa zob. H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2000, R. XI, s. 295, E. Lubowicz, *Między picture a image. Obrazy w kulturze współczesnej*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacja. Praktyka” 2006, nr 4, s. 9–25.

<sup>8</sup> Por. H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 95, B. Mersmann, *Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 2004, nr 1, s. 91–109.

<sup>9</sup> Atlas *Mnemosyne* jest prekursorski wobec zwrotu ikonicznego także na płaszczyźnie zastosowanej tam metody przekazu: obrazy są tam zarówno przedmiotami, jak i mediami przekazu; choć atlas miał być uzupełniony tekstami, poza *Wprowadzeniem* powstał jednak tylko jeden taki tekst (A. Warburg, *Śniadanie na trawie Maneta. Wzorotwórcza funkcja pogańskich bóstw elementarnych dla nowoczesnego odczucia natury*, przeł. K. Pijarski, „Konteksty. Antropologia kultury – etnografia – sztuka” 2011, nr 2–3, s. 116–119).

<sup>10</sup> Zob. M. Rampley, *op.cit.*, s. 175–176.

Bliskość, czy raczej paralelność, refleksji Benjamina i Warburga jest częstym przedmiotem rozważań<sup>11</sup>. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że nie tłumaczą jej zadowalająco moment historyczny, w którym tworzyli, zaplecze kulturowe czy formacja intelektualna każdego z nich ani nawet bezpośrednio odwołania Benjamina do badań Warburga<sup>12</sup>. Paralelność ta nie jest jednak podobieństwem w ścisłym znaczeniu. Biorąc pod uwagę podstawowe różnice w pojmowaniu zarówno mitu, jak i obrazu w ich koncepcjach, można wskazać tylko daleko idące analogie między nimi; w tle rozważań nad tymi różnicami i paralelami powinny się zaś pojawić co najmniej oświecenie i romantyzm niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem estetyki Goethego, a ponadto Nietzscheańskie ujęcie mitu i antyku oraz filozofia form symbolicznych Ernsta Cassirera<sup>13</sup>.

Warburgiańska koncepcja obrazu-symbolu oscylującego między „stapiającym”, magiczno-łączącym mytosem a oddzielającym logosem<sup>14</sup> i Benjaminowska koncepcja obrazu dialektycznego „zderzającego w sobie” epoki immanentnie, każda w innym sensie, zawierają przesłanki ukonstytuowania pojęcia obrazu działającego w kulturze. Co znamienne, każda z nich odnosi się także do jakiejś postaci obrazu mitycznego. Samemu zagadnieniu obrazu kulturowego, podobnie jak kilku innym wątkom nowej ikonologii, można zatem przypisać „okołomitoznawcze” korzenie<sup>15</sup>. Powody, dla których to właśnie tak czy inaczej rozumiane obrazy mityczne pojawiają się w centrum uwagi prekursorów ikonicznego ujęcia kultury, mogą się stać ważnymi tropami w rozważaniach nad pojęciem obrazu kulturowego, bez względu na moment krytyczny zawarty w ujęciach mitu obu badaczy<sup>16</sup>. Zagadnienie obrazu mitycznego stanowi w ich refleksjach trawers między zastosowaną metodą, którą dziś nazwalibyśmy ikonyczną, a sformułowaną przez każdego z nich koncepcją kultury.

W kontekście koncepcji i zarazem krytyki kultury zarówno Warburga, jak i Benjamina obraz mityczny stanowi medium, wskaźnik, a nawet „petryfikator” (u Benjamina) czy „transformator” (u Warburga) istotnych procesów kulturowych. Wy-

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 174–183, R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987; C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, Berlin 2004. Szczegółowo o paralelach między refleksją Warburga i Benjamina zob. C. Zumbusch, *op.cit.*, s. 2–7.

<sup>12</sup> Zob. A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków 2012, s. 211, por. M. Rampley, *op.cit.*, s. 175.

<sup>13</sup> Na temat źródeł koncepcji mitu Benjamina zob. część *Obraz jako monada-konstelacja* niniejszego tekstu. Na temat źródeł Warburgiańskiej koncepcji kultury zob. B. Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002.

<sup>14</sup> Zob. E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* [w:] *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonografie und Ikonologie. I. Theorien – Entwicklung – Probleme*, E. Kaemmerling (red.), Köln 1996, s. 172–175.

<sup>15</sup> Por. s. 174, przyp. 4.

<sup>16</sup> Oczywiście krytyczne odniesienie do mitu w refleksji Benjamina stanowi jeden z tematów osiowych, ale i Warburg w swoim namyśle nad oscylacją obrazu między aspektem mityczno-magicznym a naukowo-racjonalnym nie wyrzeka się oceny zjawisk kulturowych, dyskutując z wizją „harmonijnego” renesansu. Zob. np. A. Warburg, *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo w tekstach i przedstawieniach obrazowych w czasach Lutra* [w:] *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2010, s. 217–270. Na temat rozłożenia akcentów krytycznych w koncepcji kultury Warburga zob. H. Böhme, *Aby M. Warburg (1866–1929)* [w:] *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schlegelmacher bis Mircea Eliade*, A. Michaels (red.), München 1997, s. 149–151.

różnienie obrazu mitycznego wynika z żywionego przez obu badaczy przekonania o szczególnym znaczeniu regresji do mitu, która burzy liniowe, jednokierunkowe modele procesu historycznego<sup>17</sup>. Inspirujące dla ukształtowania pojęcia obrazu działającego w kulturze są też momenty historyczne, do których odnosiły się badania Warburga i Benjamina, epoki przełomowe albo epoki kryzysu<sup>18</sup>. Na obecność archaicznych, regresywnych w mniemaniu obu badaczy, aspektów kultury odkrywanych na przykład w renesansowym malarstwie czy dziewiętnastowiecznych paryskich pasażach można spojrzeć jak na *signa* z jednej strony zerwania, nieciągłości w kulturze, a z drugiej – uaktywniania się pierwiastka mitycznego w epokach przejściowych czy progowych. Dziś użylibyśmy tu pojęcia liminalności<sup>19</sup>.

W refleksji Benjamina samo ustanowienie opozycji ciągłość–nieciągłość w procesie poznania historycznego jest zakorzenione metodologicznie i teoretycznie; teoretycznie w koncepcji idei, a potem obrazu dialektycznego jako monady<sup>20</sup>, metodologicznie – w zasadzie montażu.

Warburg nieciągłość procesów kulturowych wywodzi ze strukturalnego napięcia między sferą popędowo-afektywną a świadomym wytwarzaniem przez cywilizację dystansu między sobą a światem<sup>21</sup>. Procesy tego napięcia wyrażają pojęcia *Nachleben* i *Orientierung*. *Orientierung* kształtuje się w procesie kulturowym, którego istota według Warburga leży w sporze czy zmaganiu się (*Auseinandersetzung*) pierwiastka mitycznego z naukowym. *Nachleben* obrazu zakorzenione jest w gwałtownych doświadczeniach „orgiastycznych stanów zbiorowego uniesienia”<sup>22</sup>, które tylko pozornie przypominają Durkheimowską *effervescence collective*, nie zmierzają bowiem do konstytuowania wspólnoty ani z niej się nie biorą, wywodząc się, jako aspekt twórczości z „najciemniejszych energii ludzkiego życia”<sup>23</sup>, z momentu dionizyjskiego<sup>24</sup>. Obraz mityczny powracający anachronicznie w kulturze jest jednym z kluczy

<sup>17</sup> Na temat porównania Warburgańskiego i Benjaminowskiego ujęcia procesów regresywnych – M. Rampley, *op.cit.*, s. 178–181.

<sup>18</sup> Wskazuje się, że Warburg przejął zainteresowanie epokami kryzysowymi, a zwłaszcza renesansem (w którym poszukiwał, idąc w ślad za Friedrichem Nietzsche, aspektów dionizyjskich) od Jacoba Burckhardta. Por. R. Kasperowicz, *Wstęp* [w:] A. Warburg, *Narodziny Wenus...*, s. 308, przyp. 10; M. Rampley, *op.cit.*, s. 179.

<sup>19</sup> Zwłaszcza Benjamin *expressis verbis* odwołuje się do zagadnienia progowości w kulturze (*idem*, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 904), co dodatkowo wzmacnia wymowę samej nazwy *Das Passage-Werk*. Odczytanie nie tylko *Pasaży*, lecz całości dzieła Benjamina w perspektywie *rites de passage* zaproponował Winfried Menninghaus (*Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main 1986, *passim*, szczególnie *Einführung*, s. 7–9). Jak wskazuje R. Rózanowski, heurystyka związana z figurą „przejścia” koresponduje z Benjaminowskim sposobem myślenia – R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 237.

<sup>20</sup> Zob. *Obraz jako monada-konstelacja*.

<sup>21</sup> Zob. A. Warburg, *Atlas Mnemosyne. Wprowadzenie*, tłum. K. Pijarski, „Konteksty. Antropologia kultury – etnografia – sztuka” 2011, nr 2–3, s. 110.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 110–111.

<sup>23</sup> E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* [w:] *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonografie und Ikonologie. I. Theorien – Entwicklung – Probleme*, E. Kaemmerling (red.), Köln 1996, s. 175.

<sup>24</sup> Na temat związków refleksji Warburga z filozofią Friedricha Nietzschego zob. H. Böhme, *Aby M. Warburg...*, s. 141, Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*,

do odczytania *Nachleben* jako wewnątrzkulturowej siły, której efekty mają charakter naładowanego energią symptomu<sup>25</sup> o antropologicznej, afektywnej proveniencji. Istotą pojęcia *Nachleben* nie jest to, że obrazy powracają, ale że powracają, wyrażając jakieś podstawowe ludzkie doświadczenie, niechronologicznie i dialektycznie. Nieustanne spolaryzowanie człowieka i jego kultury między ekstremum magiczno-mitycznym a racjonalno-naukowym powoduje ciągle zagrożenie utratą równowagi i poddaniem się regresywnym impulsom. Ten pesymistyczny rys Warburgiańskiej koncepcji kultury sprawia, że – jak wskazuje Hartmut Böhme – wydaje się ona bardziej pokrewna refleksjom Friedricha Nietzschego, Georga Simmla i Benjamina właśnie niż Ernsta Cassirera czy Erwina Panofskiego; z tego powodu Böhme nazywa Warburga tragikiem historii<sup>26</sup>.

Warto przytoczyć tu uwagę Giorgia Agambena o tym, iż interpretowanie przez Warburga (za Goethem) konfliktu między irracjonalizmem i racjonalizmem w kategoriach dwubiegunowości, a nie dychotomii, jest istotnym wkładem w rozumienie kultury zachodniej i – w konsekwencji – w rozwój nauk humanistycznych<sup>27</sup>. Można też dodać, że przyczyniło się ono do zanegowania twardej opozycji ustanowionej między *mythos*em a *logos*em dzięki dostrzeżeniu między nimi strefy „zamieszkałej”, jakiegoś *continuum*, w tym wypadku *continuum* obrazu.

Dzisiejsze – zarówno antropologiczno-filozoficzne, jak i antropologiczno-kulturowe – ujęcie mitu akcentuje jego walor usensowniający i nomizujący oraz liczne funkcje pełnione przezeń wobec zbiorowości. Krytyka kultury prowadzona zarówno przez Warburga, jak i zwłaszcza przez Benjamina wyrażała w odniesieniu do mitu, jako nośnika momentu regresywnego czy wręcz opresywnego w kulturze, przekonania przeciwstawne. Bez względu jednak na tę okoliczność, tematykę, jaka wyłania się z refleksji obu badaczy, można postrzegać jako specyficzne pole czy może sieć, której węzłami są różnie powiązane z sobą zagadnienia: nieciągłości w kulturze, epok przejściowych (progowych), liminalnych aspektów mitu, relacji obrazu, mitu oraz pamięci kulturowej czy historycznej i wreszcie nadrzędnej z punktu widzenia niniejszych rozważań kwestii – roli pojęcia obrazu w konceptualizacji kultury. We współczesnej refleksji antropologicznej i kulturoznawczej wektory w tej sieci są częściowo inne (np. przekonanie, że mit stanowi wyraz pierwotnych aspektów kultury, dziś ma walor li tylko historyczny), ale jej zworniki pozostają te same. Okoliczność ta umacnia heurystyczne znaczenie obu przywołanych koncepcji działania obrazu (także mitycznego) w kulturze, tak jak i innych wątków refleksji Warburgiańskiej i Benjaminowskiej, zwłaszcza rozumienia samego pojęcia i kulturowej roli obrazu, przekształcenia dyskursu historycznego, odsłonięcia perspektywy mnemoniczej,

Königstein 1985, B. Pfotenbauer, *Das Nachleben der Antike -Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, „Nietzsche-Studien” 1985, Band 14, B. Villhauer, *op.cit.*, s. 48–51; G. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, aus dem Französischen von M. Bischoff, Berlin 2010, s. 157–171.

<sup>25</sup> G. Didi-Huberman, interpretując *Nachleben* obrazu, odwołuje się do Freudowskiej kategorii symptomu. Zob. G. Didi-Huberman, *op.cit.*, s. 301–313.

<sup>26</sup> H. Böhme, *op.cit.*, s. 141.

<sup>27</sup> G. Agamben, *Aby Warburg i „nauka bezimienna”*, tłum. K. Rutkowski, „Konteksty. Antropologia kultury – etnografia – sztuka” 2007, nr 3–4, s. 284–285.

wskazania możliwości badań ponad czy pomiędzy ukształtowanymi dziś dyscyplinami naukowymi.

Aktualną teoretyczną konkluzją biorącą się z zestawienia ikonologicznych koncepcji Warburga i Benjaminia jest wskazanie aktywności pewnych szczególnych obrazów (obrazu-symbolu, obrazu dialektycznego), które z dzisiejszej perspektywy mogą być rozumiane jako nośniki czy mediatory istotnych procesów kulturowych. Następtwem tej konkluzji może być doprecyzowanie kategorii obrazu kulturowego i przyjęcie, że jego *signum* jest zapośredniczanie czy wręcz konstytuowanie takich procesów. Kolejnym krokiem ku krytycznemu wykorzystaniu przywołanych tradycji jest bardziej szczegółowe rozważenie ich teoretycznych i metodologicznych konsekwencji dla dzisiejszego obrazoznawstwa.

## Obraz jako monada-konstelacja

Nowa *Bildwissenschaft* idzie co prawda raczej śladem Warburga, ale Benjaminowska koncepcja obrazu, bez względu na to, jaką przyjmujemy jej interpretację, jest równie ważną jak Warburgiański obraz-symbol inspiracją do ukonstytuowania pojęcia obrazu działającego w kulturze.

Dostrzeganie w Benjaminie prekursora zagadnień wyeksplikowanych później w obrębie zwrotu ikonicznego może zostać krytycznie skonfrontowane z narzucającym się odczytaniem jego refleksji w perspektywie zwrotu językowego. Lektury takiej można dokonać w następstwie uznania rozważań o języku za centrum Benjaminowskiej filozofii zakorzenionej między innymi w mistycznej teorii języka<sup>28</sup> czy przyjęcia za najistotniejsze Benjaminowskiego przekonania o językowej mediatyzacji całości ludzkiego doświadczenia<sup>29</sup>. Aporetyczny charakter wielu stwierdzeń tego myśliciela i „palimpsestowy” charakter jego dzieła otwiera jednak możliwość różnych interpretacji; raczej heurystyczne konsekwencje Benjaminowskiej koncepcji niż ona sama, literalnie czytana, mogą służyć obrazoznawstwu, na przykład rozróżnieniu obrazów poznawczych i obrazów imaginatywnych. Wahanie znaczenia pojęcia obrazu dialektycznego między różnymi typami obrazu inspiruje też do rozważenia relacji między obrazem a językiem. Jak bowiem konstatuje Amadeus Kramer, Benjamin przenosi moment obrazowy do języka, rozumie obrazy dialektyczne jako fenomeny językowe, które pociągają za sobą wizualnie ukształtowane wyobrażenia<sup>30</sup>.

Wskazywanie na możliwość obrazoznawczych inspiracji refleksją Benjaminia odnosi się w największej mierze do *Pasaży*, choć należy je czytać w kontekście wcześniejszych jego pism, zwłaszcza ważkiego metodologicznego wstępu do *Ursprung*

<sup>28</sup> Zob. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main 1980; R. Rózanowski, *op.cit.*, rozdział *Pasaż magii: świat jako język*, s. 48–76.

<sup>29</sup> Zob. A. Lipszyc, *op.cit.*, s. 8.

<sup>30</sup> A. Kramer, *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg 2003, s. 121; *idem*, *Stillstellung oder Verflüssigung? Schrift-Bild-Konstellationen bei Walter Benjamin und Peter Weiss*, „Zeitschrift für kritische Theorie” 2004, heft 18–19, s. 99–115, cyt. za: G. Schweppenhäuser, *op.cit.*, s. 327.

*des deutschen Trauerspiels* (1925)<sup>31</sup>. Same *Pasaże implicite* zawierają silny impuls wiążący wątek specyficznego ujęcia mitu z ujęciem *sensu largo* ikonicznym dzięki koncepcji obrazu dialektycznego.

Benjaminowskie rozumienie mitu, zwłaszcza rozważane w kontekście swego rozwoju, należy być może do najbardziej skomplikowanych ujęć tego pojęcia w refleksji humanistycznej. Kształtowało się ono przede wszystkim we wczesnych pismach myśliciela<sup>32</sup>, częściowo w ambiwalentnym związku z tradycją romantyczną, polemice z poglądami estetycznymi Goethego. Zapleczem jego ukształtowania była refleksja filozoficzna, teologiczna i *Geisteswissenschaften*; w późnych pismach Benjamina dominują już wątki związane z teorią społeczeństwa<sup>33</sup>. To ujęcie uformowało się w separacji od tradycji francuskiej szkoły socjologicznej, etnologicznej koncepcji mitu<sup>34</sup>, warto też odnotować jego dystans do Jungowskiej psychologii analitycznej<sup>35</sup> i związek (ambiwalentny) z surrealistyczną koncepcją snu i mitu<sup>36</sup>.

Pojęcie mitu Benjamina należy też do „opalizujących” czy „migotliwych”; w różnych pismach na plan pierwszy wysuwają się to te, to inne akcenty, za każdym razem trzeba rekonstruować znaczenie tego pojęcia w odniesieniu do danego użycia<sup>37</sup>. W literaturze przedmiotu wskazuje się zatem nie tyle na jednoznacznie skonkretyzowane Benjaminowskie pojęcie mitu, ile na wiązkę pojęć i zagadnień z nim związanych<sup>38</sup> (totalność, dwuznaczność, antynomiczność, powtarzalność, [„wieczny powrót”], „jedno-i-to-samo”, demoniczność, przemoc, los, prawo, wina, kara<sup>39</sup>) oraz na rozwi-

<sup>31</sup> Wstęp ten został opublikowany w „Literaturze na Świecie” (2011, nr 5–6, s. 97–123) pod tytułem *O krytyce poznania*, tłum. A. Kopacki.

<sup>32</sup> Zob. W. Benjamin, *Los i charakter*, tłum. A. Lipszyc [w:] *idem, Konstelacje. Wybór tekstów*, Kraków 2012, s. 61–68; *idem, Przyczynek do krytyki przemocy*, przeł. A. Lipszyc [w:] *idem, Konstelacje...*, s. 69–94; *idem, Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, tłum. A. Wołkowicz [w:] *idem, Konstelacje...*, s. 97–174.

<sup>33</sup> Na temat Benjaminowskiego pojęcia mitu zob. W. Menninghaus, *Schwellenkunde...*; R.-P. Janz, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin* [w:] *Mythos und Moderne*, K.-H. Bohrer (red.), Frankfurt am Main 1983, s. 363–381, A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...* Interesujące i warte szczegółowej analizy są relacje Benjaminowskiej koncepcji mitu i filozofii form symbolicznych Cassirera, zwłaszcza w kwestii połączenia teorii mitu z teorią obrazu; wstępne uwagi na ten temat czyni W. Menninghaus (*Schwellenkunde...*, s. 12–13). Na temat związków refleksji Benjamina z tradycją mistyczną i teologiczną zob. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie...*, III. *Sprachmystik und Philosophie der gewöhnlichen Sprache*, s. 188–226.

<sup>34</sup> W. Menninghaus szczegółowo wskazuje szereg różnic i zbieżności między Benjaminowskim pojęciem mitu a koncepcjami mitu ukształtowanymi w refleksji oświeceniowej, a później romantycznej, w filozofii, zwłaszcza filozofii religii, psychoanalizie, surrealizmie i antropologii strukturalnej (*Schwellenkunde...*, s. 10–25). Na temat związków myśli Benjamina z niemieckim romantyzmem zob. też A. Lipszyc, *Trzeźwe światło krytyki: Benjamin o romantykach*, „Kronos” 2009, nr 4, s. 57.

<sup>35</sup> Na wyraźne życzenie T.W. Adorna Benjamin ustosunkował się do koncepcji Jungowskiej (zob. W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 519). Interesujące samo w sobie byłoby skonfrontowanie zaplecza koncepcji Junga, zwłaszcza jego związków z romantyzmem, *Naturphilosophie*, koncepcją F.W.J. Schellinga z Benjaminowskim stosunkiem do tradycji romantycznej.

<sup>36</sup> Zob. W. Menninghaus, *Schwellenkunde...*, s. 16; R. Tiedemann, *Wprowadzenie* [w:] W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 11–12; R. Różanowski, *op.cit.*, s. 187.

<sup>37</sup> Por. W. Menninghaus, *Schwellenkunde...*, s. 109.

<sup>38</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 38.

<sup>39</sup> Zob. R.-P. Janz, *Mythos und Moderne...*; W. Menninghaus, *Schwellenkunde...*, s. 19; A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 38–39.



jającą się w pismach Benjamina grę uzasadnień krytycznego stosunku do mitu różnej proveniencji, zarówno racjonalistyczno-oświeceniowych, jak i teologicznych<sup>40</sup>. Tak ukształtowana koncepcja działa potem na różnych poziomach w *Pasażach* poświęconych procesowi regresji do archaicznego mitu ukrytemu w nowoczesności<sup>41</sup>, w których zostaje sformułowane niejednoznaczne, i między innymi dzięki temu interesujące heurystycznie, pojęcie obrazu dialektycznego. Bez względu na niespójność terminologiczną tego pojęcia rozpoznajemy w nim aktywną konstelację sprzecznych elementów, wytwarzającą czy relacjonującą poznawcze i kulturowe napięcia.

We wstępie do *Ursprung des deutschen Trauerspiels* pojawia się koncepcja idei jako monady<sup>42</sup>; w późniejszych *Pasażach* monadyczność przeniesiona na obraz zdaje sprawę z jego całościowości i niepodzielności, „zamkniętości” i nieciągłości<sup>43</sup>. Mimo że w pierwszej wersji przedmowy do *Ursprung des deutschen Trauerspiels* Benjamin pisze, że idee nie są obrazami<sup>44</sup>, to jednak rozwój jego koncepcji prowadzi do „zastąpienia” idei przez obraz dialektyczny w triadzie: zjawisko (fenomen)-pojęcie-idea<sup>45</sup>. Odrzucenie przez Benjamina obrazowego charakteru idei w duchu żydowskiego ikonoklazmu i utożsamienie ich z imionami Lipszyc uważa za *signum* zdecydowanego anty wizualnego zwrotu językowego w obrębie platonizmu. Jego konsekwencją jest zerwanie z możliwością bezpośredniego oglądu intelektualnego idei<sup>46</sup>.

Moment kluczowy (i krytyczny) dla określenia stosunku myśli Benjamina do zwrotu lingwistycznego leży zatem w relacjach: idea–pojęcie i idea–obraz<sup>47</sup>, najpierw jako następstwo odrzucenia obrazowego charakteru idei, później jako skutek skonstruowania kategorii obrazu dialektycznego. Adam Lipszyc tak ujmuje obecną tu relację obrazu do języka: „Benjamin nie pozwala, by porządek językowy przeszedł w całości w porządek optyczny, lecz raczej w sam środek porządku językowego wprowadza heterogeniczny motyw obrazu. Obraz nie jest tu czymś pierwotnym, wcześniejszym od języka, ale czymś późniejszym”<sup>48</sup>. Równie istotne dla zaliczenia tej koncepcji do zwrotu lingwistycznego może być uznanie języka za medium krytyki, zatem – konsekwentnie – jedyne uwalniające z mitu; Lipszyc wywodzi nawet, odwołując się do Benjaminowskich esejów o mimetyzmie i wykraczając już poza eksplikacje samego Benjamina, ale za to w duchu tradycji wiążącej mit z obrazowością, że „przestrzeń wzroku, domena podobieństw zmysłowych, magii i *sacrum*

<sup>40</sup> Bardziej szczegółowo na temat oświeceniowych i teologicznych uzasadnień Benjaminowskiej krytyki mitu zob. W. Menninghaus, *Schwellenkunde...*, s. 19–21, A. Bielik-Robson, *Skok przez śmierć. Walter Benjamin jako krytyk i apologeta witalizmu*, „Kronos” 2009, nr 4, s. 75–76.

<sup>41</sup> C. Zumbusch, *Wissenschaft...*, s. 51–52.

<sup>42</sup> Zob. W. Benjamin, *O krytyce poznania...*, s. 121.

<sup>43</sup> Konsekwencją zastosowania pojęcia monady jako pojęcia najpierw teoriopoznawczego, a potem historiozoficznego jest Benjaminowskie synchroniczne ujęcie historii, zob. też przyp. 56, por. R. Różański, *op.cit.*, s. 175–176.

<sup>44</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 522.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 517. Na temat zjawiska, pojęcia i idei w *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zob. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973, s. 34–39.

<sup>46</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 157, 522.

<sup>47</sup> Zob. W. Benjamin, *O krytyce poznania...*, s. 105–108.

<sup>48</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 523, „obraz dialektyczny nie jest obrazem po prostu, lecz wyrwą w języku” (*ibidem*, s. 524), por. ujęcie A. Kramera przywołane na s. 179 niniejszego tekstu.

immanentnego byłaby zatem [w kontekście Benjaminowskiej refleksji – E.K.] przeszczerzeniem mitu<sup>49</sup>.

Nie podważając dobrych racji umieszczenia koncepcji Benjaminina w obrębie zwrotu lingwistycznego, można wskazać (na przykład korzystając z uwag Rampleya<sup>50</sup>) na istotne inspiracje płynące z niej dla zwrotu ikonicznego. Ujęcie idei jako monady, która kryje w sobie obraz świata<sup>51</sup>, w skrócie<sup>51</sup> można uznać za jednoczesne podważenie ikonoklazmu<sup>52</sup> i otwarcie drogi do skonstruowania projektu ikonologicznego. Jedną z konsekwencji jego recepcji stała się zmiana metaforyzacji i (re) prezentacji kultury. Co więcej, przyjmując za Doris Bachmann-Medick, że zwrot ikoniczny rozwija swój metodyczny potencjał, kiedy obrazy jako przedmioty poznania stają się narzędziami poznawczymi lub kategoriami analizy<sup>53</sup>, można uznać Benjaminowską koncepcję obrazu dialektycznego za spełniającą ten wymóg *avant la lettre*. Także wskazanie na analogie między obrazem a monadą pełniącą w *Ursprung des deutschen Trauerspiels* funkcję pojęcia teoriopoznawczego<sup>54</sup> to jeden z bardziej interesujących Benjaminowskich wątków wartych wykorzystania we współczesnym obrazoznawstwie. Całościowość, nieciągłość i niepodzielność jako cechy obrazu nie tylko są głównymi argumentami przeciw jego konsekwentnemu semiologicznemu ujęciu jako znaku ikonicznego, lecz także mogą zostać wykorzystane na przykład w dookreśleniu koncepcji ikonicznych epistemów Gottfrieda Boehma<sup>55</sup>. Ikonologiczny potencjał myśli Benjaminina, mimo wielkiej jej popularności, był jednak dotąd słabo wykorzystywany w nowej nauce o obrazie albo nie był wykorzystywany *explicitie*<sup>56</sup>. Przyczyną jest być może fakt, że koncept obrazu dialektycznego miał charakter „jednokrotny”, unikalny, ściśle związany ze szczególną proveniencją i celami Benjaminowskiej refleksji.

Jak wskazał Rolf Tiedemann, monada w *Ursprung des deutschen Trauerspiels* jawiąca się jako pojęcie teoriopoznawcze w późnych pismach Benjaminina przybiera oblicze pojęcia historiozoficznego. W monadologicznej koncepcji leży też porzucenie już intencji bezpośrednio teologicznej, obecnej we wczesnych Benjaminowskich tekstach<sup>57</sup>. W *Pasażach* obraz dialektyczny o cechach monady przybiera oblicze narzędzia rozpoznania społecznych i kulturowych napięć epoki. Dla koncepcji obrazu aktywnego w kulturze istotne jest ujęcie zarówno idei, jak i przejmującego jej cechę

<sup>49</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 378.

<sup>50</sup> Zob. M. Rampley, *op.cit.*

<sup>51</sup> W. Benjamin, *O krytyce...*, s. 122. O obrazie dialektycznym jako syntezie – *idem*, *Pasaże...*, s. 522.

<sup>52</sup> Por. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie...*, s. 60–63. Odrębną interpretację przedstawia A. Lipszyc (*Sprawiedliwość...*, s. 521–523).

<sup>53</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns...*, s. 421.

<sup>54</sup> R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie...*, s. 62.

<sup>55</sup> Zob. G. Boehm, *Das Paradigma „Bild“*. *Die Tragweite der ikonischen Episteme* [w:] *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, H. Belting (red.), München 2007, s. 77–82.

<sup>56</sup> Por. G. Schweppenhäuser, *op.cit.*, s. 320.

<sup>57</sup> R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie...*, s. 62. Na temat teoriopoznawczych i mesjanistycznych zagadnień związanych z Benjaminowską koncepcją idei jako monady w powiązaniu z obrazowością zob. *ibidem*, s. 59–65; na temat pochodzenia leibnizowskich inspiracji Benjaminina w kontekście jego filozofii języka zob. W. Menninghaus, *Walter Benjamins...*, s. 203–204.

– monadyczność – obrazu dialektycznego jako konstelacji krystalizujących się z napięć między przeciwieństwami<sup>58</sup>.

Pisma Benjamina dają podstawy do różnych interpretacji pojęcia obrazu dialektycznego. Tiedemann, podkreślając niedookreśloność i płynność jego koncepcji, wyróżnia co najmniej dwa znaczenia tegoż pojęcia: *Traumbild* (czy *Wunschbild*) i przedmiot historyczny o monadycznej strukturze odgrywający rolę heurystyczną<sup>59</sup>. Z punktu widzenia zagadnienia obrazu kulturowego: pierwsze odnosi się do kolektywnego kulturowego obrazu aktywnego w (nie)świadomości zbiorowej, drugie do obrazu aktywnego poznawczo, choć i tu są podstawy do określenia go jako obrazu kulturowego, w innym jednak sensie niż w pierwszym wypadku. Obraz dialektyczny można interpretować w tym drugim rozumieniu jako (skonstruowane) narzędzie epistemologiczne do pokazania, prezentacji jednej epoki w innej, zawsze określonej epoce, czyli prezentacji dziejów kultury.

Można wytworzyć pomost między tymi dwoma niespójnymi znaczeniami, wiążąc wymiary epistemologiczny i kulturowo-historyczny koncepcji obrazu dialektycznego i odkrywając jej heurystyczny potencjał polegający na wskazaniu możliwych rodzajów aktywności tego szczególnie rozumianego obrazu. W różnicy między obrazem dialektycznym pojmowanym jako *Wunschbild*, który przez powinowactwo z wyobrażeniem przybiera raczej postać obrazu imaginatywnego, a rozumianym jako narzędzie epistemologiczne, czyli obrazu pojęciowego czy poznawczego, wyraźnie uzewnętrznia się też różnica między potencjałami kulturowymi, jakie mogą mieć te dwa różne typy obrazu. Wskazanie różnic i relacji między nimi jest obrazoznawczym zagadnieniem *sui generis*.

Podobnie zagadnienie samo w sobie stanowi relacja między obrazem mitycznym a obrazem dialektycznym. Można wskazywać na konstytutywną sprzeczność obecną w koncepcji obrazu *nomen omen* dialektycznego dotyczącą właśnie stosunku do mitu; obraz dialektyczny zawierający w sobie ambiwalencję między nieświadomym archaicznym, „byłością-od-zawsze” i świadomym dialektycznym lokuje się między momentem mitycznym a antymitycznym<sup>60</sup>; może rozwiązaniem tej jednej z wielu Benjaminowskich aporii jest ujęcie Menninghausa: dwuznaczność mitu zostaje w re-

<sup>58</sup> Zob. W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 508–509, por. list Benjamina do Gretel Adorno (*ibidem*, s. 1060) oraz *idem*, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *idem*, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 424. Z punktu widzenia koncepcji aktywnego obrazu interesujące są też wskazywane przez Lipszyca nie do końca konsekwentne, aktywistyczne wątki w Benjaminowskiej teorii poznania (A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 156).

<sup>59</sup> Obraz dialektyczny jako obraz wyrażający nieświadome zbiorowe pragnienia pojawia się w pierwszym *exposé Paryż, stolica XIX wieku* (1935), zob. W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 34. Wskutek krytyki T.W. Adorna w drugim *exposé passus* tak definiujący obraz dialektyczny został usunięty. W tezach *O pojęciu historii* „dialektyka zatrzymana” występuje jako zasada heurystyczna, metoda podejścia materialisty historycznego do swego przedmiotu (R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie...*, s. 155–156, *idem*, *Wprowadzenie...*, s. 24–26). Adorno *implicite* zadawał w liście do Benjamina pytanie o miejsce obrazu dialektycznego, proponując interpretować obrazy dialektyczne nie jako „psychiczne” i nie jako wytwory społeczne, a jako obiektywne konfiguracje odzwierciedlające stan społeczeństwa, w tej obiektywności upatrując różnicę między obrazami archaicznymi (jak nazywał obrazy w koncepcji Junga) i dialektycznymi – zob. listy Adorna do Benjamina [w:] W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 1014–1015, 1032, 1046–1051.

<sup>60</sup> Por. H. Weidmann, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhundert bei Walter Benjamin*, München 1992, s. 47, za: C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, s. 57.

fleksji Benjaminina „rozsadzona” przez twórczą (*produktive*) dwuznaczność obrazu dialektycznego<sup>61</sup>.

Cornelia Zumbusch wskazuje, że pojęcie obrazu dialektycznego można uznać obecnie albo za aporetyczne właśnie (jak Heiner Weidmann), za element sieci innych pojęć (jak Susan Buck-Morss) lub za pojęcie rozwijające się w czasie (jak Ansgar Hillach)<sup>62</sup>. Uwagę Lipszyca o niepewności Benjaminowskiej pojęciowości, migotaniu między figurami mitycznymi a już niemitycznymi, spod władzy mitu uwolnionymi<sup>63</sup> można odnieść do pojęcia obrazu dialektycznego, w którym zderzają się dwa aspekty: mityczny i uwalniający („budzący”) z mitu. W tym sensie (i w duchu odczytania przez Menninghause całego dzieła Benjaminina jako „nauki o progę”<sup>64</sup>) obraz dialektyczny w dzisiejszym języku można nazwać liminalnym w dwojakim sensie: przekracza on próg między epokami oraz między tym, co mityczne i co już niemityczne. W świetle Benjaminowskiej refleksji liminalne znaczenie ma nie sam mit (jak w antropologii kultury), ale uwolnienie się od niego.

*Nota bene* sformułowania użyte w odniesieniu do obrazu dialektycznego (na przykład określenie go jako zbiorowej, nieświadomej reprezentacji kolektywnych pragnień) musiały rodzić skojarzenia z Jungowskim archetypem. Benjaminowski koncept obrazu dialektycznego w zamyśle Theodora W. Adorna mógłby odegrać rolę narzędzia polemicznego wobec Jungowskiej koncepcji obrazów archetypowych<sup>65</sup>. Warto podkreślić, że wpisywałyby się ona w główny nurt opozycyjny wobec koncepcji obrazów aktywnych kulturowo, a w możliwym dyskursie między nimi zagadnienie obrazów mitycznych byłoby jedną z głównych płaszczyzn, a może nawet osią sporu. Potwierdzałyby to pewną ciągłość dialogujących tradycji: tej opartej na kulturowo-historycznym ujęciu obrazu (nawet w tak szczególnym kształcie jak Benjaminowskie) i tej odwołującej się do jakiejś jego niezmiennej podstawy, zwłaszcza ujętej w kategoriach koncepcji psychoanalitycznych<sup>66</sup>.

Mimo uzasadnionych odczytań dzieła Benjaminina w kontekście zwrotu lingwistycznego trzeba podkreślić, że obrazowość działa w późnej fazie jego twórczości jako zasada opisu kultury, zasada poznawcza dyskursu historycznego, zasada działania pamięci historycznej. Bez względu na przyjęte stanowisko w kwestii rozumienia obrazu dialektycznego kilka wymiarów jego aktywności wydaje się bezspornych:

<sup>61</sup> W. Menninghaus, *Schwelkenkunde...*, s. 19.

<sup>62</sup> C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, s. 57–58.

<sup>63</sup> A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 289.

<sup>64</sup> Zob. W. Menninghaus, *Schwelkenkunde...*

<sup>65</sup> Zob. przyp. 59. Adorna niepokoiła możliwość utożsamienia świadomości zbiorowej z nieświadomością w rozumieniu Jungowskim i hipostazowania obrazów archaicznych, co wiązało z niebezpieczeństwem myśli mitycznej. Nalegał, by Benjamin napisał polemiczny esej o Jungu, który dookreśliłby metodologicznie *Pasaże*. Zob. listy Adorna do Benjaminina i Horkheimera [w:] W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 1046–1051, 1082–1083.

<sup>66</sup> Głównym zarzutem wobec mitoznawczych konsekwencji koncepcji psychoanalizy, zwłaszcza jungizmu, jest fakt, że w zależności od przyjętej interpretacji nieświadomości może ona grozić różnymi wersjami esencjalizmu; z kulturoznawczego punktu widzenia perspektywa ta nie daje poza tym narzędzi do uchwylenia kulturowego źródła *mythopoiesis*.

- poznawczy (obraz dialektyczny jako skonstruowane narzędzie poznania, biorące się z napięcia, ze zderzenia różnych elementów tworzących ten obraz<sup>67</sup>);
- mnemoniczny (byłość konfrontuje się z teraz w obrazie<sup>68</sup>, pamięć historyczna jako zderzenie obrazów ma charakter obrazowy);
- liminalny (obraz dialektyczny wyznacza próg między momentem mitycznym i niemitycznym)<sup>69</sup>.

Oczywiście tak specyficzna i unikalna koncepcja obrazu jak Benjaminowska może tylko wskazywać możliwe kierunki obrazoznawczych poszukiwań, nie zaś stać się dziś stosowanym narzędziem ikonologicznym. Jej znaczenie jest stąd głównie heurystyczne. Rozwijająca się w czasie koncepcja obrazu dialektycznego (od *Wunschbild* do narzędzia poznania) zdaje sprawę z możliwych potencjałów pojęcia obrazu. Korzystając z niej, można – przez wzgląd na wyłonione za jej pośrednictwem obszary aktywności obrazu – nie tylko dookreślić pojęcie obrazu działającego kulturowo czy aktywnego w kulturze, lecz także dzięki podwójnemu, zarówno lingwistycznemu, jak i ikonicznemu obliczu Benjaminowskiej refleksji, rozważać fundamentalne zagadnienie relacji obrazu do języka oraz postawić zagadnienie obrazów poznawczych i imaginatywnych. Wyróżnienie i zdefiniowanie tych typów obrazów może się odbywać nie apriorycznie czy dzięki kryterium podmiotowemu, a za pośrednictwem kryterium kulturowego, czyli za pośrednictwem procesów kulturowych, w których obrazy te uczestniczą.

W następstwie założenia takiego sposobu wyodrębniania obrazów obraz mityczny jako rodzaj obrazu kulturowego w kontekście tradycji warburgiańskiej i benjaminowskiej można rozpoznawać, nie tylko i nie przede wszystkim uwzględniając jego znaczenie (jak w świetle koncepcji semiotycznych, w których obraz sprowadza się do kognitywnie rozumianego znaku ikonicznego), a dzięki jego szczególnemu działaniu w kulturze przenoszącemu walory charakterystyczne dla ekspresji mitycznych (symboliczne, imaginatywne, mnemiczne, poietyczne, retoryczne *etc.*) i pełniącemu także funkcje wobec zbiorowości (nomizującą, sensotwórczą, liminalną, transformacyjną, komunikacyjną, socjalizacyjną, kultywacyjną, sakralną *etc.*) Konsekwencją przyjęcia takiego kryterium wyodrębnienia obrazów mitycznych jest możliwość ikonicznego badania kulturowej *mythopoiesis*.

<sup>67</sup> Zob. W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 524.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 509.

<sup>69</sup> Aspekt mesjański, ocalający obrazu dialektycznego pomijam jako niemieszczący się w przyjętej tu perspektywie; na temat tego aspektu obrazu zob. R. Tiedemann, *Wprowadzenie*, s. 27–28; A. Lipszyc, *Sprawiedliwość...*, s. 495–550 (rozdz. X. *Obrazy przeszłości (zadanie historyka)*).