

Odejście pierrotów. Siegfried Kracauer i moc przypadku

1.

Noël Carroll w swojej niedawno wydanej po polsku, choć liczącej już 13 lat *Filozofii sztuki masowej* stwierdza: „Zaletą filozoficznej obrony sztuki masowej jest to, że może się ona obejść bez konkretnych przypadków”¹. Być może tym należałoby tłumaczyć brak głębszego zainteresowania pracami Siegfrieda Kracauera, który trzymając się blisko tkanki badanych zjawisk, nie garnął się pod skrzydła systemowej myśli (choć podobnie jak Walter Benjamin sytuował się w horyzoncie wpływów szkoły frankfurckiej). W całej pracy Carrolla nazwisko autora *Teorii filmu* nie pojawia się jednak ani razu, co może już mocno zaskakiwać, gdyż zawarte w niej rozważania za i przeciw kulturowemu przemysłowi i popularnym rozrywkom opierają się w dużej mierze właśnie na argumentach oraz wzajemnych polemikach przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Jako adwersarzy z tego kręgu Carroll przywołuje oczywiście duet Theodora Adorna oraz Maksa Horkheimera, reprezentujący stanowisko krytyczno-polemiczne, uprawiający „filozofię oporu” wymierzoną przeciwko sztuce masowej, oraz Waltera Benjamina, jako wprowadzającego jej poplecznika i obrońcę zarazem, jednak – jak zaznacza – wykazującego się w swoich argumentacjach poważnymi niedostatkami i sprzecznościami, wynikającymi przede wszystkim z osadzenia swojej refleksji w ramach materializmu historycznego². Pozostawiając na uboczu wnikliwość (lektur) i moc argumentów samego Carrolla, warto przytoczyć tu jedną z konsekwencji, jaka wynika z jego sposobu zapatrywania się na teorię sztuki masowej³. Ilustruje ona

¹ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 118.

² Zob. *ibidem*, s. 120–148.

³ Zdaniem Carrolla pojęcie „sztuki popularnej” (i w konsekwencji kultury popularnej) jest ahistoryczne i nie pozwala uchwycić najistotniejszych cech nowoczesnej sztuki. Sztukę masową definiuje więc, odwołując się do dwóch podstawowych wyznaczników: technologicznego (nie można mówić o sztuce masowej, jeśli ta nie wykorzystuje masowych technologii produkcji i rozpowszechniania) oraz formalnego (dzieło reprezentujące sztukę masową musi być przyswajalne „od razu”, bez konieczności odwoływania się do bagażu specjalistycznej wiedzy). Kultura masowa jest przy tym kategorią nadrzędną, w ramach której mieści się kategoria sztuki masowej. Ten porządek, tak ważny w klasyfikacyjnym projekcie Carrolla, nie wyklucza jednak szeregu niekonsekwencji podważających tytułowe pojęcie (jak stosowanie miejscami zamiennie kategorii sztuki masowej i kultury popularnej, przypisywanie analizowanym teoretykom posługiwania się pojęciem sztuki masowej w rozumieniu Carrolla czy wymienianie jako przykładów sztuki masowej cyrku, rzeźby i literatury, niespełniających wyznaczników proponowanej kategorii). Ponadto założenie gatunkowej i formalnej „czystości” kulturowych wytworów, stwierdzenie, że „dzieła sztuki masowej nie należą [nigdy]

pewną ogólną, mocno wyeksploatowaną już tendencję, której autor *Filozofii horroru* próbuje nadać rumieńców dzięki pewnej odkrywczej teoretycznej roszadzie. *Filozofia sztuki masowej* opiera się bowiem na wyjściowym założeniu, które streścić można, przywołując tytuły dwóch początkowych jej rozdziałów i przyporządkowując im odpowiednio stanowiska Adorna–Horkheimera oraz Benjamina: „Filozoficzny opór przed sztuką masową: tradycja większości” i „Filozoficzna akceptacja sztuki masowej: tradycja mniejszości”. Wobec tak zarysowanej linii frontu, okrzepłej już historycznie w teoretycznym dyskursie, Carroll napotyka jednak problem: skąd tyle wzajemnych odwołań w refleksjach nad sztuką masową (kulturą popularną) i awangardą (przywoływaną jako najjaskrawszy, rozwijający się równoległe do sztuki masowej przykład sztuki ezoterycznej i kojarzoną przez Carrolla raz z historyczną awangardą i neoawangardą, raz z współczesną „sztuką wysoką” w ogóle)? Odpowiedź na tak postawione pytanie Carroll odnajduje, formułując następujący logiczny wniosek:

Sztuka masowa i awangardowa są antytezami pojęciowymi, powiązаны w taki sposób, że tożsamość jednej z nich wyłania się przez skonstrastowanie z drugą. Jeśli wspomni się jedną, to trzeba wspomnieć drugą, podobnie jak wspomnienie o jednostce każe wspomnieć o zbiorowości, wspomnienie o duchu każe myśleć o materii, wspomnienie o panach każe mówić o niewolnikach, lub przynajmniej służących. Innymi słowy, połowa pary sztuka masowa i sztuka awangardowa, szczególnie od strony awangardy, zależy dialektycznie od drugiej połowy – sztuki masowej – poprzez kontrast. Co więcej, opozycja logiczna nabiera historycznej doniosłości – znowu szczególnie od strony awangardy – ponieważ te dwa skonstrastowane pojęciowo rodzaje sztuki rywalizują o publiczność i prestiż. (...) Innymi słowy, pod względem pojęciowym i historycznym te dwie formy sztuki są na siebie skazane⁴.

Carroll sprowadza powiązania awangardy i sztuki masowej (a w konsekwencji kultury egzo- i ezoterycznej, by posłużyć się terminami, które sam przywołuje) do koniecznej implikacji wzajemnie (negatywnie) warunkujących się pojęć. Posunięcie to, jakkolwiek zgodne z wyjściowymi założeniami pozostawania na filozoficznym, gardzącym „konkretnym przypadkiem” gruncie, nie jest niczym innym niż ponowną artykulacją utrwalonego już dobrze podziału na kulturę elitarną i popularną, „wysoką” i „niską”. Carroll nie jest zainteresowany ani „konkretnym przypadkiem”, ani krytyczną analizą tego, czym sztuka masowa/kultura masowa była/może być dla jej odbiorców, jak kształtuje ich praktyki i co o nich mówi, może poza tym, że są częścią masy o podstawowych kompetencjach odbiorczych, posiadających dostęp do masowych środków przekazu. Ruch awangardowy (wczesna awangarda początku XX wieku), jeśli ustawić perspektywę inaczej, niż chciałby tego Carroll, postrzegany być może jako rozsadzający binarną opozycję, którą posługiwali się frankfurtczycy, reprezentujący jądro krytycznej teorii. Tak też interpretowany jest przez wielu badaczy, reprezentujących między innymi późniejsze *cultural studies*, szczególnie zainteresowanych

do awangardy”, oraz uzasadnianie, że sztuka masowa jest sztuką, bo „jest i już” oraz dlatego że jej dzieła „nawiązują do tradycyjnych, uznanych form artystycznych” i dlatego mają prawo do statusu sztuki, pokazuje, że wspomniana zaleta (obchodzenie się bez konkretnych przypadków) źle robi badawczemu przedmiotowi Carrolla. Każe również przypuszczać, że mimo wszystko zajmuje się on szczególnie pojmovaną kulturą popularną.

⁴ *Ibidem*, s. 241.

kulturą popularną oraz płynną, niejednoznaczną linią frontu, wytyczanego pomiędzy tym, co elitarne i egalitarne⁵. By nie powtarzać raz jeszcze argumentów, które wybrzmiały już wielokrotnie w teoretycznych debatach, wróćmy do zapomnianego przez Carrolla Siegfrieda Kracauera. Zarówno on, jak i Walter Benjamin reprezentują teoretyczny margines frankfurckiej szkoły, podejmując analizę kultury popularnej spoza dogmatycznego stanowiska jej głównych przedstawicieli⁶. Kracauer w swoich szkicach weimarskich z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku dał wyraz żywemu zainteresowaniu i błyskotliwym analizom popularnych praktyk i rozrywek, jako dziennikarz „Frankfurter Zeitung” dostarczając komentarzy współczesnych wydarzeń z codziennego życia Berlina. Jego krótkie krytyczne teksty opatrzone są zawsze szczególnego rodzaju puentą, umieszczającą przedstawiane zjawisko w szerszym, społeczno-kulturowym kontekście, a formułowaną najczęściej tak lakonicznie, celnie i ostro zarazem, jakby krótkim sprawnym ruchem przyszpilał do tablicy barwnego motyla, obserwowanego wcześniej z pełną zachwyty uwagą. Dynamiczne obrazy, które tworzy, dają jednocześnie wyraz percepcyjnym zmianom, zachodzącym w sensorycznym środowisku wielkomięskiej nowoczesności, o czym będzie tu jeszcze mowa. „Przypadki”, brane na warsztat przez Kracauera, są fragmentami mozaikowego obrazu nowoczesnego życia, którego przemiany mówią wiele o demarkacyjnej linii pomiędzy „sztuką” a „kulturą”. Zrozumienie więc i opisanie, czym jest kultura popularna bądź czym jest sztuka masowa spoza ich różnorodnej materii, wydaje się, jak pokazuje Kracauer, niemożliwością.

2.

„Jego dzieło zabarwione jest rodzajem amatorskiej improwizacji, dokładnie takiej, jak pewnego rodzaju niedbalstwo stłumione samokrytycyzmem na korzyść figlarnej przyjemności szczęśliwych spostrzeżeń” – pisał Adorno o pracach Kracauera⁷. Twórca teorii krytycznej wytykał antysystemową tendencję Kracauerowskich analiz, brak zainteresowania Hegłowską dialektyką i filozoficznym ugruntowaniem, przypominając, że również Benjamin ochrzczył go mianem „wroga filozofii”. Adorno dostrzega jednak, że właśnie ta beztrocka ignorancja teoretycznych ram oraz niezabieganie o poprawność metody sprawiły, że Kracauer pozostał wolny od metodologicznej rutyny i ograniczeń dyscyplinarnych przyporządkowań, „nigdy nie był [też więc] onieśmielony demarkacyjną linią pomiędzy filozofią i socjologią”⁸. Niezależność, podążanie w poprzek poznawczych schematów, traktowanie badawczego namysłu jako indywidualnego „intelektualnego doświadczenia”, bazującego

⁵ O niejednoznacznych losach definicji nowoczesności i podziałów na jej popularne oraz elitarne kulturowe reprezentacje zob. *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

⁶ O nowym odczytaniu tekstów przedstawicieli szkoły frankfurckiej oraz analizach kultury popularnej lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku przez Benjaminą i Kracauera zob. niezwykle interesującą pozycję T. Majewskiego, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Oficyna, Łódź 2011.

⁷ T.W. Adorno, *The Curious Realist: On Siegfried Kracauer*, przeł. S.W. Nicholson, w: *idem, Notes on Literature*, vol. 2, Columbia University Press, New York 1992, s. 161–162.

⁸ *Ibidem*, s. 162.

zawsze na konkretnej substancji, na konkretnych przykładach ludzi i rzeczy, pozwoliły mu więc zachować niezwykłą wrażliwość na zmieniające się kształty współczesnych mu zjawisk. Uważne obserwacje żywej tkanki wielkomiejskiego środowiska, zainteresowanie codziennością, śledzenie rytmu „miejskich konstelacji” uczyniły z Kracauera wnikliwego analityka nowoczesnych przemian. Właśnie ta zarzucana mu przez Adorna „predylekcja do rzeczy niskich” sprawiła, że w opisywanych wydarzeniach i miejscach mógł dostrzec zjawiska i tendencje, które pozostawały niewidoczne dla badaczy gardzących kulturą zamieszkałą w ulicznych szynkach, miejskich cyrkach czy lunaparkach. Kracauer twierdził, że „[p]ierwsze lepsze pojedyncze zjawisko może stać się punktem natarcia filozoficznych badań, można przez nie równie dobrze, jak przez każde inne, wczuć się w powiązania całości życia, które obejmują wszystko”⁹. Adorno Kracauerowską skłonność do nieuprzedzonych, analitycznych obserwacji codziennych zjawisk („jakby były świeżo odkryte”) łączył z architektonicznym wykształceniem autora *Teorii filmu* – z architektonicznym „prymatem optyczności”. Kracauer „myśli za pomocą oka”, pisze Adorno, to „myślenie z ołówkiem w ręce”¹⁰, staranne, uważne, ostrożnie wprowadzające kolejne kreski powstającego szkicu. Świat jest według niego konstrukcją, której rozszyfrowanie powieść się może jedynie za pomocą innej konstrukcji – sekwencji obrazów, jak w przypadku filmu lub innego kompozycyjnego przedstawienia, tworzonego na przykład w eseju. „Obu [tym] sposobom przedstawienia może powieść się uchylenie z twarzy nowoczesności welonu z nadmiaru bodźców”, dzięki mozaikowemu zestawieniu „pozornie drugorzędnych odprysków rzeczywistości”¹¹. Wśród tych odprysków, opisywanych przez Kracauera w krótkich esejach, znalazły się między innymi komedie slapstickowe Charliego Chaplina oraz wydarzenia rozgrywające się pod dachem cyrku i Varietés, których Kracauerowskie analizy zamieszczono w tym numerze. Konstrukcja tych tekstów odbiega od tradycyjnego dziennikarskiego piarstwa. *Akrobata – ślicznie! czy Wędrujący trzej pierroci* wydają się być zmontowane, klatka po klatce, z szeregu dynamicznych obrazów, łączonych na wzór filmowego montażu, zyskując dzięki temu szczególną wewnętrzną dramaturgię¹². Obraz, jaki tworzą, nie jest statyczny. Nie mógłby taki być – nie są to bowiem zamrożone w czasie chwile, zakrzeplone w czytelny wzór obrazowej reprezentacji, który można by było poddać systematycznemu opisowi, interpretacji i ocenie. Rezultat, jaki uzyskuje Kracauer, odpowiada nie tyle dynamice filmowej narracji, ile – swoją drogą – ilustruje w pewien sposób wpływ nowego medium na tradycyjne formuły wypowiedzi, dając wyraz współczesnym intermedialnym powiązaniom. Jego eseje nie są po prostu opisami lub recenzjami treści kryjących się pod tytułami z miejskich pla-

⁹ S. Kracauer, *Georg Simmel*, w: *idem, Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, s. 240.

¹⁰ T.W. Adorno, *The Curious...*, *op. cit.*, s. 4 i 5.

¹¹ K. Koziol, *Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. Zur Methodologie Siegfried Kracauers*, w: *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, red. M. Kessler, T.Y. Levin, Stauffenburg, Tübingen 1990, s. 156.

¹² Podobnie jak wydana w 1930 roku książka *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, której sceny „przypominają mozaikę, czyli jeden z prawzorów filmowego montażu”, za: A. Zeidler-Janiszewska, *Obrazy i szyfry miasta. O Siegfrieda Kracauera strategiach percepcji i lektury przestrzeni miejskich w kontekście „zwrotu przestrzennego” współczesnej humanistyki*, w: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 349.

katów, o których może donosić czytelnikom, dzieląc się wrażeniami z wydarzeń, w których sami już uczestniczyli lub dopiero będą mogli uczestniczyć, zachęceni prasową notatką. Czy może raczej: są nimi tylko przy okazji (jeśli w takim celu były pisane). Obrazy, jakie wychodzą spod jego ręki, odrywają się bowiem od wydarzeń, o których mówią; są żywe, dzieją się dalej, gdyż dotykają zjawisk wpisanych w miejską tkankę, w codzienność każdego z ich obserwatorów, który jest zarazem świadkiem i częścią nowoczesnych przemian.

3.

Trzej pierroci w postarzałych kostiumach, „wyjęci z minionego stulecia”, powracają na chwilę, by pojawić się na cyrkowej arenie d’Hiver, nakreślić w powietrzu monogram w niezrozumiałym języku, ślad przeszłości, i powrócić do swojego czasu. W XIX wieku, z którego pochodzą, figura pierrota, ewoluująca nieustannie od czasu komedii dell’arte, przeszła najbardziej znaczące przemiany. Dziewiętnastowieczny pierrot niewiele ma już wspólnego z figlarnym towarzyszem przygód Pantalone i Pucinelli, znanym jeszcze w XVII wieku pod imieniem *zanni*. Biała maska, czernione brwi i czerwone usta, dodające niemej grze wyjątkowej ekspresji, to wizualne znaki, jakie na figurze pierrota odcisnął Jean Gaspard Debureau¹³. Słynny odtwórca roli pierrota nadał mu szczególnych cech: z jednej strony ulicznego kłowna związanego z ludem, naiwnego i impulsywnego zarazem, cechującego się niezaspokojonym głodem życia; z drugiej kreującego najnowsze trendy, powściągliwego, ironicznie wycofanego dandysa, o zimnej, obojętnej twarzy kryjącej zagadkę – dzięki tym rysom pierrot staje się *alter ego* artystów tego czasu, symbolem niezrozumianej indywidualności, która przez swą odmienność zostaje wyrzucona poza społeczny margines¹⁴. Trop ten rozwijany jest szczególnie w powstających później literackich obrazach tej postaci, występującej w dynamicznie zmieniającym się sztafażu epoki, która powoli wygrywa na figurze bladego mima nowe cechy. Pierrot połowy XIX wieku łączy w sobie rysy nadane mu przez Debureau oraz fizjonomię Gilles’a z obrazów odkrytego w tym czasie na nowo Jeana-Antoine’a Watteau. Efemeryczną postać przepęłnia niewinność i marzycielskie oderwanie od otaczającego go świata; figura pierrota staje się postacią wyalienowaną, peryferyjną, odczytywaną jako maska, za którą kryje się artysta – „umęczona, melancholijna dusza, złapana w pułapkę świata ekonomicznej zachłanności”¹⁵. Utrata niewinności jest ceną, którą pierrot płaci za wkroczenie w okres intensywnej industrializacji i urbanizacji drugiej połowy XIX wieku.

¹³ Również Debureau zadecydował o usunięciu białej kryzy – nieodłącznego znaku kostiumu pierrota poprzednich stuleci – oraz wprowadzeniu w miejsce białego czepca przylegającej do czaszki czarnej mycki. Dziewiętnastowieczny pierrot ubrany był też w luźniejszy niż poprzednio, obszerny biały żakiet z dużymi, białymi guzikami.

¹⁴ A.D. Kreuter, *Morphing Moonlight: Gender, Masks and Carnival Mayhem. The Figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley*, University of the Free State, 2007, s. 55 i nast., za: <http://etd.uovs.ac.za/ETD-db/theses/available/etd-08222008-101643/unrestricted/KreuterAD.pdf> (data dostępu: 1.07.2011). Opisując przemiany pierrota, korzystam głównie z pracy Kreuter.

¹⁵ *Ibidem*, s. 60. Taką postacią, jak zaznacza Kreuter, wykreowali sami artyści, czujący się społecznymi wyrzutkami i zarazem identyfikujący się z francuską tradycją ulicznego kłowna, popieranego przez „lud”. Autorka

Maska pozostaje, twarz nadal zastyga w mimicznych obrazach, skrywają one jednak nowe emocje. W 1882 roku Paul Margueritte w swojej sztuce *Pierrot assassin de sa femme* wprowadza po raz pierwszy postać pierrota-lajdaka o sadystycznych skłonnościach, nerwowego i gwałtownego, „stworzenie księżycowego światła i ciemności”. Postać pierrota z grafik tego czasu przedstawiana jest często w czarnym garniturze lub fraku, z białą, transparentną twarzą-maską. Charakterystyczna ambiwalencja tej figury, do pewnego stopnia cechująca już pierrota Deburau, rozpięta jest teraz pomiędzy różnymi, płynnie przechodzącymi w siebie cechami. Razem tworzą one obraz postaci wewnętrznie sprzecznej, płciowo niezdeteminowanej, uchylającej się przyjętym normom i podkopującej społeczną moralność, „co ostatecznie skutkuje popadnięciem w fantasmagoryczny świat szaleństwa”¹⁶. „Pierrot *fin de siècle*’u staje się zarówno katalizatorem, jak i akompaniatorem transformacji i subwersji kultury artystycznej pomiędzy 1880 a 1900 rokiem. (...) Ze swym nieuchwytnie zmiennym i elastycznym charakterem, cechami wahającymi się od pijaństwa do sadyzmu, wydawał się być perfekcyjną reprezentacją dekadentkich obaw, perwersyjnych żądz i obsesji”¹⁷. Pierrot schyłku wieku odzwierciedla pragnienia i lęki swojej epoki. Jest figurą ogniskującą w sobie transgresyjne tendencje, świadomie lekceważącą kulturowe, społeczne i polityczne normy.

Występ trzech Fratellinich, opisany przez Kracauera, przywołuje efemeryczne postaci romantycznych pierrotów Deburau–Watteau, których „już więcej nie ma”. Ich wędrówka jest jak somnambuliczny marsz przez nieznaną, wrogą im rzeczywistość. Niespieszna muzyka, w rytm której wałęsają się bez celu, jest echem przeszłości, melodią minionego czasu. Kreślą chaotyczną trasę upadków i powstań, przecinając sobie drogę i wpadając na siebie. Uparcie, „do zwichnięcia stawów”, wykonują wyuczone gesty, teraz pozbawione już znaczenia; naiwnie wpółotwarte usta przemawiają tylko uśmiechem. Zmęczeni czekają na impuls, który pozwoliłby im przestać istnieć, jednak nagła mobilizacja do wspólnej budowy powietrznego ornamentu wydaje się ostatnią szansą, by przemówić językiem, który mógłby wybrzmieć w czasie, w jaki zostali wrzuceni. Rozkładają więc na części swe ciała, rozsypują się w linie i punkty, by powstać przed publicznością jako uroczysty hieroglif. Ten pozostaje jednak nieczytelny i rozpada się, a każdy z pierrotów powraca sam w poprzednie stulecie. Pierroci są

figurami wyjścia, wyjścia z kondycji ciała. (...) Uniknięciu go, pominięciu, służą ustawiczne starania. Nic nie zostaje z obietnicy, która u Gilles’a i Watteau znajduje się w [niewinnym jeszcze] ciele, jedynie historie powstania i upadku, genialności i heroicznej śmierci. Są to manewry, by przechytrzyć własne ciało, wygnać z niego naturę¹⁸.

przywołuje tu literacką postać pierrota, jaką spotkać można m.in. u Théophile’a Gautiera, Gérarda de Nerval, Théodore’a de Banville’a czy Charles’a Baudelaire’a.

¹⁶ *Ibidem*, s. 41. Ambiwalentne cechy pierrota, pełnego naiwnej dobroci i zarazem sadystycznych skłonności, przejmie potem filmowa postać Charliego Chaplina. Zob. T. Majewski, *Dialektyczne feerie...*, *op. cit.*, s. 91–149.

¹⁷ *Ibidem*, s. 41 i 45.

¹⁸ G. Bose, E. Brinkmann, *Cave carnem*, w: *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*, Wagenbach, Berlin 1978, s. 10–11.

W tej perspektywie ornament sam w sobie jest figurą wieloznaczną; to „monogram nieznanego pisma przeszłości”, narzędzie podporządkowania sobie natury, zaprzeczenie jej organicznych form, rozbięcie ciała na geometryczne „linie, punkty i powierzchnie układu”, w którym zatracą się to, co ludzkie¹⁹. Jest też losem pierrot-artysty minionego stulecia, którego tak podkreślana niezależność i romantyczno-tragiczna ekspresja odpowiada już raczej dziecięcej naturze wyrażania spraw i który sam wypada z pospiesznego rytmu nowoczesności. By zaistnieć, skazany jest na fragmentaryczny byt, los dodatku, element zdobiący „stolową zastawę”. I w tej roli jednak anachroniczne pismo przeszłości pozostaje nieczytelne, rozsypuje się, a pojedyncze kreski wracają do przeszłości. Na cyrkowej arenie pozostają formy, którym udało się wpisać w takty szybkiego metrum.

Zachodzące zmiany ilustruje dobrze analizowany przez Kracauera program berlińskiej *Scali (Varieté – program dzisiejszy)*, w którym obok cyrkowców występują nazwiska zawodowych artystów, dotychczas doświadczonych w występach przed wytrawną publicznością sal koncertowych i teatrów. „Przeniesienie sztuki do Varieté nie jest izolowanym zjawiskiem – pisze Kracauer – ale następstwem radykalnego procesu”²⁰. *Gesamtkunstwerk* odchodzi do przeszłości, rozpada się „w drodze z podium sali koncertowej do Varieté” na pojedyncze numery, wpasowujące się w ruchome konstelacje, jak kolorowe szkiełka kalejdoskopowej figury. W świetle reflektorów odgrywane są tylko „ulubione, brawurowe kawałki”, wplatanie w ciąg innych popisów. Gospodarczy kryzys i powstanie spragnionej atrakcji masowej publiczności sprawiają, że „w pogodni za chlebem” zmienia się również sama sztuka. Kracauer nie ubolewa jednak nad tą przemianą artystycznego świata i urynkowania jego dzieł: „Oplakiwanie takiego sposobu ich wyprzedaży byłoby jednak próżne, gdyż odpowiada on dokładnie naszej sytuacji, faktycznie nie obowiązuje już żadna całość”²¹. Cyrk staje się więc miejscem ocalenia, w którym pośród innych popularnych „numerów” artystyczne osiągnięcia mogą zostać zachowane jako sensacyjne fragmenty innego świata. Powtarzane w swojej nowej, okrojonej formie, stopniowo wpisują się w alfabet hieroglificznego pisma nowoczesności, czytelne również dla masowego odbiorcy.

Wspomniano już, że Kracauerowskie odszyfrowywanie hieroglifów wiązało się z uważną lekturą obrazów codzienności, w tym przede wszystkim obrazów, jakimi żywiła się kultura popularna. Strategia Kracauera, by docierać do rzeczywistości społecznej poprzez analizę popularnych rozrywek, wynikała z przekonania frankfurczyk o krytycznym wymiarze i emancypacyjnej sile obrazów zbiorowej świadomości. Interesują go więc zjawiska, które Tomasz Majewski określa mianem „fantasmagorii krytycznej”:

[i]ch cechą charakterystyczną jest włączanie deziluzji w porządek iluzji; mamy do czynienia z paradoksalnymi przejawami ducha krytycznego, który zdaje sprawozdanie z tego, że sam iluzji również ulega i nie może sobie usurpować prawa do zajmowania pozycji zewnętrznej w stosunku do przedmiotu krytyki²².

¹⁹ Na temat figury ornamentu i hieroglify u Siegfrieda Kracauera zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Obrazy i szyfry...*, *op. cit.*

²⁰ S. Kracauer, *Varieté – program dzisiejszy*, przeł. K. Charewicz-Jakubowska, w niniejszym numerze, s. 53.

²¹ *Ibidem.*

²² T. Majewski, *Dialektyczne feerie...*, *op. cit.*, s. 74.

Fantasmagoryczny sposób objawiania się zjawisk popularnej kultury, utopijność i iluzoryczność jej fantomów wprowadza krytyczny potencjał, który wyraża się w demaskacyjnej sile ujawniania wszelkich pozorów.

[N]ie ulega się tu podszeptom sztuki, a raczej sztuka zostaje jawnie wykorzystana do zademonstrowania, na czym polega charakter każdego pozoru. Obnażony charakter pozoru w sztuce katalizuje analogiczny proces w rzeczywistości społecznej: prześwietla ją i ujawnia jako iluzoryczną²³.

Kracauerowska praca na rzecz sojuszu nowoczesnej sztuki i masowych rozrywek, zebranych pod szyldem kultury popularnej, polegała więc nie tylko na wykazaniu konieczności znalezienia przez sztukę wysoką azylu w popularnych formach. Pozwalała też ujawnić powszechność i zwykłość idei, kryjących się za zjawiskami podnoszonymi do rangi wartości „wyższych” i „ważniejszych”, wymagających szczególnych kompetencji i duchowego przygotowania do pełnego ich doświadczenia. W ten sposób, wykazując emancypacyjny potencjał kultury popularnej oraz jej wzajemne powiązania z elitarną sztuką swojego czasu, Kracauer podważał ten binarny podział, antycypując późniejszy o kilka dekad trop w badaniach kulturowych praktyk.

Karolina Charewicz-Jakubowska

The departure of pierrots. Siegfried Kracauer and the power of coincidence

The text is a short commentary to the Polish translations of selected Weimar essays written by Siegfried Kracauer in the 1920s and 1930s. The analysis of popular culture undertaken by the Frankfurter is based on particular examples – ‘cases’ picked out from the life of the urban tissue – and at the same time it represents a bright assessment of the present social and cultural changes. An example of such careful observations with a punch line aimed at different current conditions are among others the texts commenting on circus events – including performances of the famous Fratellini group. In his analysis and commentaries Kracauer shows the emancipatory nature of the popular culture and at the same time determines the direction for further research carried out against a clear division between elite and egalitarian content and groups of recipients.

²³ *Ibidem.*