

RAFAŁ MICHALSKI  
UMK Toru

## POJĘCIE AURY W PÓLE TWÓRCZOŚCI WALTERA BENJAMINA

**Wprowadzenie.** Pojęcie aury posiada w naszej kulturze do dziś i za-  
wiła historię. Współcześnie nie zarezerwowane głównie dla tradycji ezotery-  
cznej zachowało w sobie jej religijny pierwiastek i pojęcie to stało się efemeryczne.  
W starożytności Grecji i Rzymie aura oznaczała powietrze, oddech, ale również  
blask. W Kabale stała się „otaczającym człowieka eterem, w którym aury do-  
stępu ostatecznego przechowywane są jego uczynki”<sup>1</sup>. W chrześcijaństwie  
ukazywana w postaci nimbu wokół głowy tych stała się motywem wykorzysta-  
ny w sztuce sakralnej. Jako halucynacyjna zapowiedź ataków epilep-  
tycznych i migreny znana była w medycynie od starożytności i w niedo-  
świadczony sposób opisana w *Idiocie* Dostojewskiego. Również romantyzm  
wykorzystywał to pojęcie w swoich mistycyzujących spekulacjach. Sztan-  
dardowym przykładem może być tutaj twórca Franza von Baadera, nie-  
mieckiego filozofa przyrody, który ujmował je jako *divina aura* - boski  
oddech. Na początku dwudziestego wieku pojęcie to było używane między  
innymi przez Rudolfa Steinera i Alfreda Schulera.

Benjamin zdecydowanie odciągał się od wszelkich filiacji z irracjo-  
nalnymi nurtami filozofii. Koniunktura rozmaitych *quasi*-religijnych ugru-  
powań oraz koncepcji filozoficznych, które usiłowały zintegrować w jednym  
systemie teologii, estetyki i antropologii była dla niego wyrazem rozkładu cy-  
wilizacyjnego wywołanego katastrofą pierwszej wojny światowej. W anty-  
racjonalnej postawie licznych intelektualistów Republiki Weimarskiej dopat-  
rywał się „pełnego namaszczenia bełkotu fałszywych proroków”<sup>2</sup>. Ostrej kry-  
tyce poddawał szczególnie koncepcje R. Steinera stanowiące efekt „podziem-  
nego współgrania nowoczesnej techniki reklamowej i wiedzy tajemnej (...),  
które dochodzi do głosu wraz z upadkiem ogólnego wykształcenia”<sup>3</sup>.

Nieostrożność pojęcia aury, jego uwikłanie w pseudomistykę, a przede  
wszystkim wieloznaczność nie zraziły Benjamina do posłużenia się nim  
w teorii kultury i projekcie materialistycznej antropologii. Niniejszy artykuł,  
poza rekonstrukcję kolejnych ujęć zjawiska aury, będzie również próbą wy-

<sup>1</sup> R. Tiedemann: *Aura*, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s. 652.

<sup>2</sup> W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. I-VB, hrsg. von Rolf Tiedemann und Heimann Schwepenhauser. Frankfurt a. Main 1972-1989. Niniejszy tekst znajduje się w trzecim tomie. Dalej w tekście będzie używany skrótów analogicznie do niniejszego przypisu - GS BI, s. 358.

<sup>3</sup> GS BI, s. 360.

kazania wewn trznej spójno ci koncepcji Benjamina. Rozmaite poziomy znaczenia, nawi zania do ró nych tradycji filozoficznych nie prowadz , moim zdaniem, do poj ciowego pomieszania, lecz w bardzo spójny sposób unaoczniaj ruch my li, która usiłuje, jak powiada Adorno, odda sprawiedliwo samym rzeczom.

**Filozof w 'sztucznych rajach'.** Poj cie aury mo na napotka ju we wczesnych pismach Benjamina, jednak jako swoisty *terminus technicus* jego słownika filozoficznego pojawiło si dopiero w protokołach sporz dzonych na podstawie eksperymentów z narkotykami w latach 1927-1934. Nie znajdziemy tutaj wyra nej definicji poj cia, ani nawet spójnego opisu do wiadczenia aury, mimo to niektóre charakterystyki obecne we wspomnianych protokołach powróc w pó niejszych pracach i ju z tego powodu warto si nad nimi zatrzyma . Eksperymenty z haszyszem i meskalin przeprowadzone w asy cie dwóch berli skich lekarzy Fränzla i Joëla<sup>4</sup> miały dostarczyć materiału porównawczego do planowanej przez niego ksi ki o haszyszu, której jednak nigdy nie napisał. Jednym z najwa niejszych w tków, jakie przewijaj si we fragmentarycznych i nie opracowanych raportach jest przekonanie o immanentnym pokrewie stwie narkotykowego transu i spekulatywnego my lenia. Pokrewie stwo przejawia si , według Benjamina, w tendencji do przekraczania społecznych i podmiotowych uwarunkowa . Transgresyjne działanie narkotyków znane było od pocz tków naszej kultury. Chwilowa i iluzoryczna wolno od przymusów społecznych, od fizycznego bólu i cierpienia, jakiej dostarczały człowiekowi narkotyki znajduje swój analogon w filozoficznej idei pojednania człowieka i wiata, podmiotu i przedmiotu, która realizuje si wył cznie w sferze poj ciowej. Takie zestawienie nie dezawuuje bynajmniej warto ci poznawczej spekulacji filozoficznej, poniewa stanowi ona dla Benjamina jedno z ostatnich remediów na jednostronny rozwój instrumentalnej racjonalno ci. Trans sam w sobie nie posiada adnej warto ci, dopiero poddany refleksji staje si impulsem, który mo e zainicjowa proces realnego pojednania człowieka z wewn trzn i zewn trzn natur . Zjawisko aury funkcjonuje w tym kontek cie jako zwiastun mo liwo ci urzeczywistnienia takiego pojednania.

Pod wpływem narkotyku nast puje wygaszenie mechanizmów obronnych Ja, co prowadzi do wyzwolenia spontanicznej komunikacji z otoczeniem. Rzeczy traktowane na co dzie jako martwe obiekty zaczynaj niespodziewanie przemawia . Odzyskuj głos, poniewa pod wpływem narkotyku „zanika wstr t przed tym, co materialne”<sup>5</sup> - zanika gł boko zakodowana niech wobec tego, co uległo stłumieniu w procesie cywilizacji.

<sup>4</sup> H. Schweppenhauser: *Die Vorschule der profanen Erleuchtung, Einleitung*, w: W. Benjamin: *Über Haschisch*. Frankfurt/M. 1972, s. 9.

<sup>5</sup>Op. cit, s. 14.

Benjamin nie odpowiada na pytanie, czy ów posłyszany przez człowieka język rzeczy jest obiektywny, czy też stanowi jedynie wyraz deformacji aparatu poznawczego. Istotny dla niego jest wyłącznie stosunek człowieka do natury, jaki wyłania się w trakcie eksperymentów. Aura opisywana w protokołach to nic innego jak rodzaj mimetycznego dialogu człowieka z zewnętrznym otoczeniem i własnym ciałem, który staje się zrozumiały dopiero we wspomnieniu, kiedy do głosu dochodzi refleksja.

Aura zjawisk byłaby w tym kontekście równoznaczna z mimowolnym wspomnieniem, stanowiłaby rodzaj zmysłowej anamnezy, która odsłania przed człowiekiem stłumione a zarazem nieureczywistnione obszary doświadczenia. W tym znaczeniu aura zdaje się posiadać wyłącznie subiektywny charakter. Benjamin wykorzystuje jednak to pojęcie, aby zobrazować doświadczenie, które wykracza poza tradycyjny, dualistyczny model poznania. Pojęcie aury w swojej najgłębszej warstwie znaczeniowej (aura definiowana jako rezerwuuar mimesis) odsyła bowiem do kabalistycznej wykładni wiata, zgodnie z którą cały wszechwiat - zarówno materialny jak i duchowy - jest artykulacją boskiego logosu. Interpretując Benjamin w świetle tej tradycji można powiedzieć, że postrzec aurę rzeczy znaczy tyle samo, co usłyszeć 'niemow' natury, o której pisał on już we wczesnej filozofii języka. Podział na podmiot i przedmiot w takim modelu ontologicznym przestaje odgrywać rolę. Rzeczy nie funkcjonują już jako pasywne obiekty poznania, pozbawione wyraźnych konturów stanowi raczej określone fazy strumienia komunikacji, litery bądź wyrazy boskiego logosu.

Pokrewieństwo filozofii Benjamin z tradycją kabali powoduje, że ontologia zawarta *implicite* w koncepcji aury nawiązuje do metaforyki akustycznej: byt jawi się tutaj jako strumień znaczącej ekspresji, którą człowiek może wyartykułować, nie będąc w stanie jednak jej uchwycić. Rozróżnienie przedmiotu i podmiotu odwołuje się do zmysłu wzroku i dotyku nie znajduje w tym przypadku zastosowania. W odniesieniu do Benjamin nie jest to wyłącznie kwestia metaforycznej spójności, lecz jej braku, lecz problem o konsekwencjach sięgających zagadnienia prawdy oraz celu samej filozofii. Prymat dźwięku, swoisty fonocentryzm koncepcji Benjamin wyraża się między innymi w tezie, że prawda nie polega na zgodności rzeczy i intelektu, lecz na artykulacji stłumionego w procesie cywilizacji głosu natury oraz na urzeczywistnieniu mimetycznego potencjału ludzkiej zmysłowości i języka<sup>6</sup>. Tra-

<sup>6</sup> Wprawdzie Benjamin nie podaje nigdzie wprost takiego określenia prawdy, jednak założenia ontologiczne tkwiące u podstaw teorii mimesis prowadzą do wspomnianej definicji. Istnienie władzy mimetycznej zakłada system wzajemnych korespondencji pomiędzy człowiekiem i wiatem. Poznanie zmierzające do prawdy wywodzi się w takim ujęciu z mimetycznej komunikacji pomiędzy zmysłami i naturą. Prawda nie opiera się na relacji odzwierciedlenia (metaforyka wizualna) lecz na swoistym rezonansie (metaforyka akustyczna) - ekspresja ludzkiej zmysłowości stanowi niejako echo ekspresji zewnętrznego wiata (por. przyp. 7).

westuj c Wittgensteina Benjamin mógłby postu y si formu ł , e nale y mówi wył cznie o tym, o czym nie mo na mówi - reszta to tylko komunikacja, która sprowadza j zyk do narz dzia przekazywania informacji.

W przeciwie stwie do my lenia opartego na subiektywnej projekcji autentyczna, zmierzaj ca do prawdy refleksja usiłuje wyzwoli stłumiony w procesie racjonalizacji impuls mimetyczny, który le y u podstaw wszelkich form postrzegania i poznawania rzeczywisto ci<sup>7</sup>. My lenie kierowane tym impulsem rezygnuje z absolutystycznych roszcze intelektu i stara si wyartykułowa 'niem mow ' rzeczy, pozwala im niejako doj do głosu. Efektem takiej refleksji staj si poj cia, których nie mo na traktowa jako narz dzi uprzednio sfinalizowanego poznania, lecz raczej jako bezpo redni wyraz mimetycznego do wiadczenia rzeczywisto ci.

Relacjonuj c swoje eksperymenty z narkotykami Benjamin próbuje za wszelk cen unikn ontologizacji aury tak charakterystycznej dla uj teozoficznych. „Wszystko, co wtedy powiedziałem miało polemiczne ostrze przeciwko teozofom, których brak do wiadczenia i niewiedza były dla mnie czym odpychaj cym. I przeciwstawiam poj cie autentycznej aury - je li nawet nie zbyt schematycznie - konwencjonalnym, banalnym wyobra e niem teozofów. Po pierwsze autentyczna aura pojawia si na wszelkich rzeczach. Nie tylko na okre lonych, jak to sobie wyobra aj ludzie. Po drugie aura danej rzeczy zmienia si całkowicie i gruntownie z ka dym jej ruchem. Po trzecie autentycznej aury nie nale y rozumie jako wymuszanego spirytualnego nimbu promieni, jak go przedstawiaj i opisuj wulgarne mistyczne ksi ki. Charakterystyczny dla niej jest raczej ornament, ornamentalne obramowanie, w którym rzecz lub istota spoczywaj jak w futerale. Nic by mo e nie daje tak trafnego wyobra enia o aurze, jak pó ne obrazy van Gogha, na których (...) wszystkie rzeczy odmalowane s wraz z ich aur ”<sup>8</sup>.

Pierwsza wspomniana przez Benjamina wła ciwo aury -uniwersalno sprzeciwia si ezoteryzmowi teozofii, druga - kalejdoskopowa zmiennie wskazuje natomiast na jej efemeryczny, ulotny charakter. Najbardziej problematyczne zdaje si by trzecie okre lenie autentycznej aury, zgodnie z którym manifestuje si ona jako ornament. O ornamencie wspomina Benjamin w *Crocknotizen* z 1932 roku zapisanych podczas pobytu na Ibizie.

„Nie ma bardziej wi cej legitymizacji narkotyku ani eli wiadomo , dzi ki której, jakby na raz, wnika si w ów najbardziej ukryty i niedost pny

<sup>7</sup> Impuls mimetyczny mo na opisa jako rodzaj projekcji, w wyniku której podmiot nawi zuje zmysłow komunikacj z otoczeniem i upodabnia si do obiektu poznania. Benjamin opiera swoj koncepcj mimesis na ekspresywistycznej teorii j zyka, zgodnie z któr ludzka mowa stanowi aktualizacj i rozwini cie potencjału ekspresji zawartego zarówno w zewn trznej naturze jak i w ludzkiej cielesno ci.

<sup>8</sup> GS VI, s. 588.

wiat powierzchni, jaki przedstawia sob ornament"<sup>9</sup>. Ornament staje si w relacjach Benjamina, jak zaznacza Schweppenhauser. paradygmatem struktur wiadomo ci projektowanych w aktach apercpcji na postrzegan przedmiotowo . Schematy percepcyjne konstytuuj ce wiat rzeczy jawi si w stanie narkotykowego amoku jako rodzaj fantasmagorii, stylizacji wiata, która ro ci pretensje do uniwersalnej wa no ci. Oszołomiona wiadomo uzyskuje perspektyw , dzi ki której odkrywa skostniałe mechanizmy apercpcji konstytuuj ce codzienn rzeczywisto - pole widzenia jawi si jej jako rodzaj ornamentu, który dopuszcza niesko czon ilo interpretacji, a kształt wiata tworzony przez *ratio* okazuje si tylko jednym z wielu mo liwych. Popadaj c w stan paranoi odkrywa ona, e intersubiektywno widzenia okupiona jest ogromnymi pokładami cierpienia i l ku, które zostały wyparte do nie wiadomo ci przez mechanizmy obronne *ego*.

wiat okazuje si w takiej perspektywie rodzajem ekranu projekcyjnego - wszystko widziane jest „jakby przez szyb .” Człowiek nie ma mo liwo ci wydostania si poza granice wyznaczone struktur podmiotu i dlatego skazany jest na jego projekcyjn aktywno . Rzekomo stabilne, to same ze sob Ja ujawnia w stanie oszołomienia własn heterogeniczno . Nieustannie zmieniaj ce si wzorce autoidentyfikacji nie tyle wskazuj na niebezpiecze stwo rozszczepienia *ego* na wiele kalejdoskopowych 'ja', lecz przede wszystkim pokazuj , e to samo podmiotu stanowi rezultat szeregu reakcji obronnych na l k wywołany obecno ci 'innych'. *Ego* wytr cone przez narkotyk ze stanu wzgl dnej stabilno ci zaczyna, z jednej strony, obawia si permanentnego osamotnienia, a z drugiej, 'łapczywie' potrzebuje innych dla potwierdzenia własnej suwerenno ci. Napotkane osoby jawi mu si jako „(...) reliefowe figury przemykaj ce cicho na piedestale jego tronu"<sup>10</sup>. Samozadowolenie i poczucie błogo ci wywołane haszyszem potwierdza bezgraniczny egoizm Ja toleruj cego jedynie tych, którzy milcz lub podzielaj jego zachwyty. Benjamin odrzuca przekonanie o mo liwo ci rozsadzenia 'ekranu podmiotowo ci' i przedostania si na 'drug stron '. Jedyne soteriologicznym postulatem w jego programie materialistycznej antropologii okazuje si by idea „ wieckiego o wiecenia”. wieckim o wieconym staje si mimowolnie ka dy, kto ulega mimetycznej projekcji, innymi słowy ka dy, kto postrzega aur zewn trznych zjawisk b d własných wspomnie . W swojej iluminacji osoba taka nie unosi si w prywatnej wizji ponad porz dkiem codziennie ci, lecz gł boko si w niej zanurza. Zapominaj c o zasadzie rzeczywisto ci wiecki o wiecony nawizuje intymny, mimetyczny kontakt z zapomnianym wiatem rzeczy. Zabawki, stare ksi ki, pogardzane detale

<sup>9</sup> Op. cit., s. 604.

<sup>10</sup> Op. cit., s. 562.

codziennie ci, ale równie starzejce się w przyspieszonym tempie niegdy modne gadety, motywy architektoniczne, jak chociażby kluczowe dla Benjaminapasa e odsłaniają przed o wieconym 'nagromadzone' w nich pokłady cierpienia, a przede wszystkim niezrealizowany potencjał nie wiadomych potrzeb i marzeń. Powierzchnia przedmiotów zamienia się w rodzaj fizjonomii, która daje się odczytać w aktach *mimesis*. Aura jako najbardziej zewnętrzna powierzchnia, zapomniana fasada rzeczy okazuje się w ten sposób najgłębszym ich jądrem. Myliciel, melancholik, flaneur, prostytutka, pałacopium etc.- nie wiadome swojego o wiecenia postaci tworzą w oczach Benjaminakorowód tragicomicznych figur, które wypadły poza iluzję porzdku stworzonego przez mechanizmy zinstrumentalizowanej racjonalności. Chociaż ich o wiecenie nie może się zrealizować i ostatecznie przynosi im klęskę, to jednak już sama ich obecność przypomina pozostałym o konieczności dokonania radykalnej antropologicznej przemiany.

Prowokacyjny ton Benjaminaniez oznacza ustąpienia na rzecz irracjonalizmu, ponieważ w istocie poszukuje on „(...) antropologicznej inspiracji, wobec której haszysz, opium i wszystko inne może być jedynie przedszkolem”<sup>11</sup>.

**Aura fotografii.** W kontekście rozwoju aury nad kulturę pojawia się po raz pierwszy w rozprawce zatytułowanej *Mała historia fotografii* z 1931 roku, która miała stanowić swoiste prolegomena do *Passagenwerk* - niedokończonego *opus magnum* Benjamin<sup>12</sup>. Najistotniejsze ustalenia *Małej historii fotografii* wbrew tytułowi mają charakter prognostyczny. Fotografia stanowi dla Benjaminaprzełom, a zarazem prototyp dla nowoczesnych form dzieła sztuki. Jej powstanie było zapowiedzią, a zarazem symptomem radykalnych przeobrażeń - nie tylko estetycznych czy społecznych, ale również zmian zachodzących w ludzkiej percepcji. Ewolucja fotografii ukazuje nie tylko możliwości kierunku przeobrażeń samej sztuki, lecz sygnalizuje ponadto 'najważniejsze tendencje rozwojowe', jakimś podlegała współczesna kultura i społeczeństwo. Pojawienie aury w tym kontekście służy Benjaminowi do wyartykułowania kwintesencji tradycyjnych wartości estetycznych, te z kolei interesują go jedynie w sensie negatywnym - jako wartości w 'fazie zaniku'.

Definicja aury, jak znajdujemy w analizowanej rozprawce nie odnosi się jednak wprost do dziedziny sztuki: „Czym właściwie jest aura? Osobliwa jakość przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była jak najbliższa. Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po grzbiecie wrzyna się w horyzont górskiego łańcucha,

<sup>11</sup> W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 263.

<sup>12</sup> W. Benjamin: *Briefe*. Frankfurt/Main 1966, s. 541.

czy po gał z rzucającej na nas swój cień, a chwila lub godzina bieżąca miała swój udział w tym zjawisku to oddycha aurą tych gór, aurą tej gałki”<sup>13</sup>.

Zacytowana powyżej definicja ma charakter deiktyczny, nie precyzuje pojęcia, lecz wskazuje jedynie na pewien rodzaj doświadczenia, których sens wypełnia się w konkretnej sytuacji. O jakiego doświadczenia właściwie tutaj chodzi? Zgodnie z ilustracją Benjamina, człowiek nie tyle postrzega aurę wzgórz, co pozwala jej przeniknąć wraz z oddechem do własnego ciała. Aura nie jest wyprojektowanym na zewnętrzny przyrządek nastrojem, lecz stanowi ogarniając człowieka zmysłów obecność rzeczy.

Ta dość enigmatyczna charakterystyka stanie się nieco bardziej zrozumiała, kiedy przyjrzymy się bliżej opisom aury pierwszych fotografii, przede wszystkim dagerotypii. Początki fotografii przypadają na lata czterdzieste dziewiętnastego wieku stanowi dla Benjamina ostatni okres względnie stabilności społecznej, okres, w którym człowiek bez trudu potrafił określić swoją przynależność do grup. „Na owych dawnych zdjęciach wszystko było nastawione na trwanie, nie tylko te niezrównane grupy, w jakie się czyli się ludzie (...) na tamtych zdjęciach nawet fałdy układające się na ubraniu były trwalsze. Wystarczy przyjrzeć się surdutowi Schellinga; może on z powodzeniem przeżyje do nieśmiertelności”<sup>14</sup>. Aura pierwszych zdjęć była w dużej mierze efektem wspomnianej stabilności życia społecznego. Osadzenie człowieka w swojej, kultywowanej tradycji, w określonym etosie zachowania powodowało, że reprezentantów danej grupy społecznej „otaczała jakaś aura, jakieś medium, które ich spojrzeniu, w momencie gdy je przenika, daje głębię i pewność”<sup>15</sup>.

Benjamin wskazuje również na techniczne uwarunkowanie aury pierwszych zdjęć. Przede wszystkim wymienia długi czas ekspozycji (niekiedy dochodził do ośmiu godzin) nadający zdjęciom niezwykle wyraz. „Sama technologia fotografii wymagała od modela, aby nie wyrwał się z chwili, lecz by do niej przenikał: w trakcie długo trwającej ekspozycji niejako wrażał w obraz i tym samym popadał w zdecydowany kontrast wobec zjawisk utrwalonych na zdjęciu migawkowym”<sup>16</sup>. Zewnętrznym wyrazem długiego czasu naświetlania była charakterystyczna dla tych zdjęć ciemność wiatłocienia od najjaśniejszego tonu do najciemniejszego cienia odzwierciedlająca, zdaniem Benjamina, ciemność i trwałość porządku społecznego. Techniczne udoskonalenie aparatów fotograficznych, skrócenie czasu naświetlania, a także umasowienie i komercjalizacja fotografii przyczyniły się do zaniku jej aury. Przedmiotem zdjęcia migawkowego jest ulot-

<sup>13</sup> W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca*, wyd. cyt., s. 37.

<sup>14</sup> Op. cit., s. 32.

<sup>15</sup> Op. cit., s. 34.

<sup>16</sup> Op. cit., s. 32.

na, nieustannie zmieniająca się rzeczywistość. Zmianie ulega również pozycja człowieka w społeczeństwie. Brak poczucia bezpieczeństwa, zdomowienia w tradycji pozbawiają go aury tak charakterystycznej dla ludzi przedstawianych na pierwszych fotografiach. Proces zaniku aury jest dla Benjamina czymś nieuchronnym, wyczuwali to również artyści w ostatnich dziesięcioleciach dziewiętnastego wieku, próbując za pomocą rozmaitych zabiegów uzyskać na fotografiach 'pseudo aurę' (techniki retuszu, fleksografii, stosowanie rekwizytów, imitacja obrazów etc.). Zarówno sentymentalne jak i wyrafinowane (w przypadku sztuki secesyjnej) próby uratowania auratycznego charakteru fotografii operowały, zdaniem Benjamina, przestarzałym przeciwstawieniem sztuki i techniki. „I tak zwłaszcza w Jugendstil, mroczny ton, przerywany sztucznymi odblaskami, urósł do rangi mody: lecz na przekór mrokowi coraz wyraźniej rysowała się poza, której skostnienie zdradzało niemoc owego pokolenia w obliczu postępu technicznego”<sup>17</sup>. Proces zaniku aury otwiera przed sztuką nowe możliwości, zapowiada zmiany zachodzące nie tylko w warstwie technicznej, lecz również w jej 'substancji'.

Benjamin okazuje się paradoksalnie entuzjastą, a zarazem nieustępliwym krytykiem wspomnianych przeobrażeń. Fotografia może służyć, z jednej strony, jako medium demaskowania cierpienia kryjącego się za fasadą 'rozkwitającego' kapitalizmu - jednak nie tyle w formie wiernego, dokumentalnego oddania rzeczywistości, co w postaci montażu, wiadomej interwencji artysty w przedstawienie. Z drugiej strony, fotografia skupiona wyłącznie na estetycznym wymiarze przedstawienia może przyczynić się do utrwalania iluzji podtrzymującej istniejący porządek społeczny. Tradycyjny moment artystycznej kreacji generujący obszar pięknego pozorów powinien zostać wyparty zasadą konstrukcji, która może odsłonić realne cierpienie człowieka. Benjamin rozwija powyższe rozważania w późniejszej pracy, jednak, zanim przejdziemy do kolejnych analiz, warto podsumować dotychczasowe ustalenia. Z lektury *Małej historii fotografii* dowiadujemy się, że zjawisko aury ma charakter uniwersalny, dotyczy zarówno dziedziny sztuki jak i przyrody, stanowi właściwość ludzi oraz przedmiotów martwych. W czasoprzestrzennych kategoriach można ją opisać jako doświadczenie dali, czyli tego, czego nie da się przybliżyć oraz jednorazowość - w sensie niepowtarzalnego zwiastunku tu i teraz. Wynalazek fotografii stanowił moment przełomowy dla doświadczenia aury. Z powodu korzystnego zbiegu czynników technicznych: prymitywne aparaty wymagające długiego czasu ekspozycji oraz społecznych: istnienie reprezentujących określone tradycje grup społecznych - pierwsze fotografie otaczała charakterystyczna aura. W miarę rozwoju techniki auratyczne właściwości zdjęć zaczęły zanikać. Próby sztucznego odzys-

<sup>17</sup> Op. cit., s. 35.



kania aury okazały się artystycznym porażką. Na tym etapie rozważa pojęcie aury określa Benjamin wyłącznie negatywnie. Opisuje ono kwintesencję dotychczasowej estetyki jak i pewien istotny rys do wiadczenia rzeczywistości, który w warunkach rozwiniętego kapitalizmu ulega procesowi zaniku.

**Dzieło sztuki w dobie zaniku aury.** Po raz kolejny pojęcie aury pojawia się w słynnym artykule *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*<sup>18</sup> - opublikowanym po raz pierwszy w wersji francuskiej w 1935 r. W *Dziele* pojęcie aury pojawia się w podobnej konfiguracji jak w *Małej historii fotografii*, Benjamin cytuje nawet tę samą definicję, nie wspominając jednak o aurze wczesnej fotografii. Auratycznie dzieła sztuki opisuje tutaj za pomocą konstelacji następujących pojęć: 'wartość kultowa', 'tu i teraz oryginału', 'autentyczność', 'jednorazowo i wiadectwo wystawiane historii' (*geschichtliche Zeugenschaft*). Wszystkie wymienione określenia zostały pomylane w opozycji do procesu reprodukcji, który powoduje, że dzieło sztuki traci związek z 'tu i teraz', to znaczy z materialną podstawą oryginału oraz niepowtarzalnym kontekstem, w jakim powstało i w efekcie zostaje wyrwane z określonego kontinuum tradycji. „Okoliczności w jakich może się znaleźć produkt reprodukcji technicznej, mogą zresztą nie naruszać egzystencji dzieła sztuki, niemniej jednak pozbawiają pierwotnego znaczenia nierozzerwalny związek z miejscem i czasem jego istnienia”<sup>19</sup>. Autentyczność funkcjonuje u Benjamina jako najważniejszy wyznacznik aury dzieła sztuki. Szczególnie istotny jest jej niematerialny aspekt, wyrażający się w przynależności danego dzieła do określonego ciągu tradycji. Benjamin pisze również o 'autorytecie' oraz 'niezblędności' (*die Unnahbarkeit*) dzieła sztuki. Obraz, rzeźba poza warstwami czysto przedstawieniowymi reprezentują pewien mimowolnie projektowany na niego system wartości, zawierają w sobie coś, przed czym 'uginają się kolana odbiorców' - i nie chodzi tu tylko o wartość artystyczną, lecz, jak podkreśla Benjamin, o wspomnianą projekcję 'autorytetu', owa 'dalej, niezależnie od tego, jak blisko by ona była'. Ta właściwość dzieła sztuki ma swoje źródło w rytuale, najpierw magicznym, potem religijnym - Benjamin określa je mianem wartości kultowej. W procesie sekularyzacji sztuki wartość kultowa przeistacza się w autentyczność dzieła - związany z osobą twórcy wiecki przejaw aury. „Pierwotne zaszerogowanie dzieła w kontekst tradycji znajdowało swój wyraz w kulcie. Najstarsze dzieła sztuki, jak wiemy, powstały w słuźbie rytuału; najpierw magicznego, potem religijnego. Jest więc rzecz pierwszorzędnej wagi, że dzieło sztuki - z racji aury, stanowi cechę nieodłączny atrybut jego istnienia - nigdy nie uwalnia się całkowicie od swej funkcji rytualnej”.

<sup>18</sup> Dalej będzie używał skrótów "Dzieło".

<sup>19</sup> Op. cit., s. 70.

Związek estetycznej aury ze sferą religijną ma, zdaniem Benjamina, charakter genetyczny i przejawia się we wspomnianej już dialektyce dala i bliskości, ta z kolei w odniesieniu do piękna powraca w metaforze łupiny i ziarna. Łupina w tym kontekście oznacza namacalną 'bliskość' dzieła sztuki - materialny substrat decydujący o jego autentyczności, a zarazem coś, co poprzedza percepcję odbiorcy. Natomiast nasienie - ukryta 'dalekość' dzieła to sens konstytuujący się w procesie recepcji, sens, dzięki któremu odbiorca może mieć udział w utwierdzonych tradycyjnie reakcjach poprzednich widzów. „Znaczenie piękna pozoru znajduje swój podstaw w dobie auratycznej percepcji, która dobiega końca. Najbardziej adekwatną dla niej teorię estetyczną pozostawił Hegel. (...) Naturalnie jego ujęcie nosi już cechy epigońskie. {...}. Piękny pozór jako auratyczna rzeczywistość najpełniej wyraża się natomiast w twórczości Goethego. W rzeczywistości tej uczestniczą Mignon, Otylia i Helena. «O pięknie nie decyduje ani łupina ani ukryty przedmiot, lecz przedmiot w swojej łupinie» - to jest kwintesencja zarówno goethejskiej jak i antycznej koncepcji sztuki"<sup>21</sup>.

Pojęcie aury zestawia tutaj Benjamin z estetyczną kategorią pozoru. Pozór i aura stanowią niejako dwie strony tego samego zjawiska, przy czym pozór odnosi się w większym stopniu do sfery kreacji, natomiast aura do sfery odbioru. Spowodowany rozwojem nowych technik reprodukcji zanik aury oznacza zarówno zanikanie form percepcji konstytuujących to zjawisko: religijnego skupienia, kontemplacji, estetycznego zachwyty, iluzjonistycznego współodczuwania, jak i koniec estetyki piękna pozoru.

Punktem wyjścia, a zarazem celem refleksji Benjamina nie są jednak kwestie estetyczne, lecz fundamentalny proces przeobrażenia sposobu postrzegania świata oraz ludzkiej samoświadomości. Aura, jak pamiętamy, posiada u Benjamina charakter medialny - porównywalny pomiędzy podmiotem a sferą obiektywną. Zmienione pod wpływem rozwoju techniki warunki życia człowieka narzucają mu nowy sposób postrzegania rzeczywistości. "Ani materia, ani przestrzeń, ani czas już od dwudziestu lat nie są tym, czym były kiedyś"<sup>22</sup>. Funkcją kształtowania nowej percepcji przejmują, zdaniem Benjamina, sztuka posługująca się nowymi technikami reprodukcji, a w szczególności film. "Recepcja w stanie rozproszonej uwagi, która coraz dobitniej zarysowuje się we wszystkich dziedzinach sztuki, stanowić przejaw głębokich przemian zachodzących w percepcji, w filmie znajduje najwłaściwszy wiczebny poligon"<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Op. cit., s. 74.

<sup>21</sup> GS VII, s. 368.

<sup>22</sup> W. Benjamin: *Twórca jako wytwórca...*, wyd. cyt., s. 66.

<sup>23</sup> Op. cit., s. 93.

Na skutek wprowadzenia na masową skalę technik reprodukcji technicznej następuje gwałtowne przerwanie ciągłości przekazu tradycji: reproduktoryczne dzieło funkcjonuje poza jednorazowym tu i teraz, poza niepowtarzalnym kontekstem oraz stoi do nieograniczonej dyspozycji odbiorcy. Upadek aury uwarunkowany modernizacją życia społecznego odpowiada przeobrażeniom, które zachodzą w ludzkiej percepcji. Zmiany te Benjamin charakteryzuje poprzez porównanie auratycznej kontemplacji z odbiorem filmu.

Podmiot kontemplujący dzieło sztuki otoczone aurą koncentruje się na niepowtarzalnym przeżyciu. Na moment zawiesza swoją tożsamość i czuwa się w kontemplowanym obiekcie, potwierdzając tym samym jego suwerenność. Natomiast odbiorca filmu znajduje się w stanie rozkojarzenia, nie może wytworzyć dystansowanej postawy wobec sekwencji szybko zmieniających się obrazów i, jak powiada Benjamin, 'pogrąbia w siebie' obiekt percepcji. Odbiór tradycyjnego dzieła sztuki - rzec by bodźca obrazu zdominowany jest przez zmysł wzroku, który staje się swoistym narządem władzy sądzącej. Z kolei film, podobnie jak każde inne 'odauratyzowane' dzieło sztuki, nie inspiruje już do kontemplacji, lecz działa jak pocisk, który rozbiłaby łachuchę konstytuując to samo podmiotu - dosłownie wprowadza go w stan rozkojarzenia. Tak właśnie posiada w filmie czynniki odwracające uwagę: nagłe zmiany akcji, ujęcia, przerwy etc.. Rozkojarzony podmiot nie może już w skupieniu pogryźć się w obserwowanym obiekcie ani uczynić go przedmiotem sensu lub interpretacji. Widz poddany serii szoków zdany jest na komentarz, który z góry narzuca określony kierunek percepcji. Do wiadczenia estetycznego zamienia się w ten sposób w pojedynkę, i aby go wygrać, człowiek sięga po język.

Podstawowe formy recepcji dzieł nieauratycznych okazuje się zatem szok oraz mechanizmy służące do jego opanowania. Przeżycie szoku mobilizuje wzmocnioną przytomność umysłu i uruchamia reakcje obronne, które pozwalają zachować integralność aparatu psychicznego. Oswajanie z Szokiem, z percepcyjnym wstrząsem ułatwia widzowi funkcjonowanie w warunkach wysoko rozwiniętej cywilizacji. "Wobec niepomiarnej wielkości niebezpieczeństwa, jakie na każdym kroku zazięra nam w oczy, film stanowi najbardziej adekwatną formę sztuki. Potrzeba poddania się działaniu szoku idzie w parze z potrzebą dostosowania się człowieka do groźnych mu niebezpieczeństw. Film odpowiada głębiem przemianom aparatu percepcyjnego, przemianom, jakie w skali prywatnej egzystencji przeżywa każde miasto" (s. 104).

Dzieło auratyczne skierowane było do jednostki, która mogła w skupieniu oddawać się estetycznej kontemplacji. Odbiorca filmu jest natomiast widz zbiorowy, a właśnie to 'kolektywne ciało' pomyślane przez Benjami-

na na wzór jungowskiej 'kolektywnej nie wiadomo ci'. W trakcie seansu filmowego wszyscy widzowie równocześnie nie poddawani są traumatyzującemu oddziaływaniu obrazów. W symultanicznej recepcji 'zbiorowe ciało' widowni przejawia tendencję do samoorganizacji i kontroli, która uwidacznia się w reakcjach zbiorowego miechu. Przepływ nieustannie zmieniających się obrazów paraliżuje zdolność do refleksji, która stanowi dla Benjamina swoiste *principium individuationis*. Wyłączenie instancji kontrolnej, cenzurującej przepływ obrazów prowadzi do ujednoczenia reakcji widowni, a w konsekwencji do powstania intersubiektywnej 'cielesnej komunikacji'. Poza kinem 'kolektywne ciało' manifestuje się w postaci ujednoczonych reakcji tłumu na ulicach wielkich miast lub w fabrykach, innymi słowami wszędzie tam, gdzie technika zdobywa przewagę nad ludzkim zmysłowością.

Zniesienie estetycznego dystansu między dziełem a publicznością może, zdaniem Benjamina, wyzwolić zablokowane w kolektywnej nie wiadomo ci energie. Szok pozwala człowiekowi odkryć wyparte obszary do wiadomości, a przede wszystkim aktywizuje jego zdolności mimetyczne. Stanowisko Benjamina w tej kwestii stało się przedmiotem ostrej krytyki ze strony Adorna, który utrzymywał, że sztuka pozbawiona aury niczego nie wyzwala, lecz staje się jedynie narzędziem politycznej i ekonomicznej manipulacji. Jednakże wobec Adornowi oraz licznym interpretacjom stosunek Benjamina do procesu deauryzacji sztuki nie był wcale jednoznaczny.

Pozytywna ocena zjawiska zaniku aury była prawdopodobnie odpowiedzią na niezwykłą auryzację Hitlera w Trzeciej Rzeszy, jednak głównego powodu takiej postawy należy szukać w kwestiach metodologicznych. W *Dziele* Benjamin analizował przede wszystkim spowodowane wprowadzeniem nowych technik reprodukcji zmian paradygmatu sztuki, a nie zagadnienie do wiadomości, z którym nierozzerwalnie łączy się pojęcie aury.

**Aura pamięci mimowolnej.** W eseju zatytułowanym *O kilku motywach u Baudelaire'a* pojęcie aury pojawia się w kontekście teorii pamięci mimowolnej. Baudelaire odrzucający klasyczny estetyk okazuje się w interpretacji Benjamina wiadkiem historycznego przełomu, który prowadzi do przekształcenia osadzonego w tradycji do wiadomości w punktowe, momentalne przeżycie. Powstanie ogromnych metropolii, uprzemysłowienie, szybki wzrost populacji, nowe rodzaje transportu etc. stworzyły sytuację, w której, jak powiada Benjamin, 'przeżycie szoku stało się normą'. Statyczne, zakorzenione w jednolitym obrazie rzeczywistości postrzeganie zaczęło ustępować percepcji charakteryzującej się brakiem ciągłości. Migawkowe przeżycie, które wyrывa pojedyncze wydarzenia z kontinuum czasu chronologicznego nie tylko niszczy jedno do wiadomości, ale również wymaga permanentnej czujności umysłu (*Geistesgenwart*) jako najwyższej in-

stancji pozwalającej przetrwać w nieustannie zmieniających się warunkach. Prototypem tego przeżycia jest, dla Benjamina, znane z gry hazardowej '*sensation des coup*'\ przymus powtarzania, który utrzymuje w pogotowiu wszystkie energie psychiczne człowieka. Gracz podobnie jak robotnik w fabryce, czy przechodzień na ulicach wielkich miast przeżywa czas jako 'złoty nieskończoność' - wszelkie treści i jakości do wiadczenia są mu obojętne, liczy się tylko aktualny moment, w którym 'wszystko ci się zaczyna się od nowa'. Takie zamknięcie w kręgu wiecznie powtarzającej się teraźniejszości ukazuje opisywane przez Baudelaire'a przeżycie spleenu. "Ten, który poddaje się spleenowi, ten, który nie uwalnia się od fascynacji oddając się pustemu upływowi czasu jest bliźniaczym bratem gracza"<sup>24</sup>. Baudelaire był dla Benjamina jednym z pierwszych, którzy wyrażnie uświadomili sobie charakterystyczny dla moderny struktur ludzkiego doświadczenia. "Taki charakter ma przeżycie, któremu nadał rangę doświadczenia. Określił cenę, za jaką nabył moją odczucie nowoczesności: zniszczenie aury w przeżyciu szoku. Drogo opłacił zgodę na jej zniszczenie"<sup>25</sup>.

Proces zaniku aury i jego konsekwencje przedstawia wyraźnie wiersz zatytułowany *Perte d'aureole*. Utrata aureoli staje się tutaj emblematem upadku autonomicznej sztuki i literatury, gestem porzucenia romantycznej ideologii sztuki. Poeta, gubiąc na ulicy swój aureol, rezygnuje równocześnie z pięknego pozoru i społecznego statusu i w konsekwencji miesza się z miejskim tłumem. Baudelaire akceptuje te zmiany, ale podejmuje również wyzwanie poety - postanawia w dobie zaniku aury zdobywać doświadczenie i tworzyć poezję.

Opozycję auratycznego doświadczenia i momentalnego przeżycia opisuje Benjamin odwołując się do Proustowskiego rozróżnienia dwóch rodzajów pamięci: dyskursywnej *memoire volontaire* oraz mimowolnej *memoire involontaire*. Wspomnienie mimowolne nie zależy od aktów wolicjonalnych, lecz pojawia się spontanicznie w postaci wewnętrznego szoku. Benjamin umieszcza je za Freudem w sferze nie wiadomego *id*. Mimowolne reminiscencje wyzwolone przez zmysłowe doznania stanowią rodzaj ładów pamięciowych, które nie stały się nigdy obiektem wiadomości. 'Przytomność umysłu'<sup>26</sup> usytuowana na granicy pomiędzy *id* i *ego* ma przede wszystkim na celu stworzenie ochrony przeciwbodowości dla zabezpieczenia integralności aparatu psychicznego. Dostępuje dla niej w aktach przypomnienia pokłady pamięci znajdujące się w systemie przedświadomości, w którym

<sup>24</sup> GS I, s. 118.

<sup>25</sup> W. Benjamin: *O kilku motywach u Baudelaire'a*. "Przebieg Humanistyczny" 1970, nr 6, s. 117.

<sup>26</sup> 'Przytomność umysłu' (*Geistesgegenwart*) wieszko interpretatorów był dnie 1 czy z pamięci dyskursywnej. Zgodnie z ustaleniami Benjamina znajduje się ona na pograniczu obydwu rodzajów pamięci.

obowi zuje czas chronologiczny odpowiadaj cy mechanizmom wiadomej apercpej.

W przeciwie stwie do tego nie wiadome pokłady pami ci nie stanowi obiektu wewn trznego zmysłu i nie mog zosta uporz dkowane wedlug nast pstwa czasowego. W tym sensie nale y te rozumie tez Benjamina, e aura wspomnie nie podlega procesowi dziejowemu, lecz nosi w sobie pi tno prehistorii. Aura jako 'niezbli alna dal' stanowi spoczywaj cy w nie-wiadomo ci element wyobra eniowy, który dzi ki pracy mimowolnej pami ci ukazuje si w polu wiadomo ci. Wyłaniaj c si niezale nie od woli działa on na zasadzie szoku i w momencie u wiadomienia natychmiast znika lub zubo ony trafia do rejestru dyskursywnej pami ci. Aur mo na postrzec jedynie w okamgnieniu, jedynie w chwili, kiedy ona zanika. Aby unikn traumatyzuj cego efektu szoku wiadomo musi przej swoisty trening, który polega na aktywizowaniu 'pogotowia l kowego'. Stan l ku powoduje jednak, e wzmo ona przytomno umysłu absorbuje psychiczn energi z innych systemów, co ostatecznie prowadzi do ich zubo enia. Inn form opanowania szoku jest wiadome dopuszczenie bod ca do pokładów pami -ci mimowolnej. Przytomno umysłu staje si wówczas scen ryzykownego pojedynku, w którym decyduj si losy całego aparatu psychicznego. Wy-ł czenie mechanizmów obronnych - 'bezbronne' wystawienie si na działanie szoku mo e doprowadzi do dezintegracji psychiki albo do powstania nowego do wiadczenia. Do wiadczenie powstaje bowiem "nie tyle z poszczególnych, w pami ci ci le odnotowanych faktów, ile z nagromadzonych, cz sto nieu wiadomionych danych, które otrzymuje pami <sup>27</sup>. Szok przeciwstawiany we wcze niejszych pracach do wiadczeniu auratycznemu nie musi przybiera z konieczno ci formy punktowego prze ycia, lecz mo e równie funkcjonowa jako czynnik konstytuuj cy do wiadczenie. Baudelaire był, zdaniem Benjamina, wiadomy obydwu mo liwo ci przekształcenia szoku. Dowodzi tego mi dzy innymi kluczowa dla *Kwiatów Żła* opozycja ideału - bezczasowego, otoczonego aur wyobra enia oraz spleenu, który ukazuje 'prze ycie w jego nago ci'<sup>28</sup>.

"Ideał obdarza sił wspomnie ; *spleen* przeciwstawia si jej zast pami sekund. Dowodzi nimi jak Szatan chmar robactwa"<sup>29</sup>. Człowiek zdany wy-ł czenie na prze ycie zamyka si w kr gu pustego homogenicznego czasu, w którym poszczególne momenty nie tworzą adnej organicznej cało ci - 'minuty okrywaj człowieka jak płatki niegu'<sup>30</sup>. Natomiast ideał zwi zany z 'prehistori ' pami ci mo e wyzwołi w człowieku do wiadczenie, którego

<sup>27</sup> W. Benjamin: *O kilku motywach ...* wyd. cyt., s. 70.

<sup>28</sup> Tam e, s. 112..

<sup>29</sup> Tam e, s. 110.

<sup>30</sup> Tam e, s. 111.

przedmiotem będzie natura jako rezerwuariat obiektywnego sensu. Aura wspomnienia wyłaniającego się z głębokich pokładów pamięci odsłania przed nim suwerenny, nasycony ekspresyjnie świat. "Do wiadczy aury danego zjawiska znaczy tyle, co obdarzyć je zdolnością widzenia (...). Do wiadczenia aury to zatem przenoszenie pewnej utartej w społeczeństwie ludzkim formy reakcji na stosunek natury martwej lub żywej do człowieka"<sup>31</sup>.

Prezentacja aury przy użyciu takich określeń jak obdarowanie czy przenoszenie sugeruje wyrażenie, które można zinterpretować jako rodzaj projekcji, a nie tylko projekcji mimetycznej, dzięki której człowiek zaczyna traktować zewnętrzny świat przyrody jako równorzędnego partnera swego dialogu. Aura w swojej najgłębszej warstwie znaczeniowej odsyła zatem do koncepcji *mimesis*. Dopiero w tym kontekście możemy w pełni zrozumieć pierwszą definicję aury jako niepowtarzalnej dalekości. Rozbłyśnięcie w przytomnej wiadomości mimowolne wspomnienia nie dają się w żaden sposób uchwycić, są nieosiągalne, 'niezależnie od tego jak blisko by nie były'. Ostatecznie okazuje się, że przez użycie szoku przeciwstawiane we wcześniejszych pracach do wiadczenia aury samo może być auratyczne.

**Zakończenie.** Czy jest to ostatnie słowo Benjamin na temat aury? Z pewnością nie. Sprowadzenie tego zjawiska do sfery subiektywnej pamięci sprzeciwiałoby się jego programowym intencjom. Aura jako rezerwuariat mimetycznych zdolności nie tylko odsłania ukryte pokłady osobniczej pamięci, lecz również wyzwala wyparte w procesie cywilizacji sposoby reagowania na rzeczywistość. W mimowolnym wspomnieniu aktualizuje się stłumiony potencjał zarówno ontologiczny jak i filogenetyczny przeszłości człowieka. Pamięć indywidualna powiązana ze 'zbiorem pamięci' całej ludzkości może stać się na moment miejscem swobodnej 'wieckiej *apokatastasis*'. Benjamin nie wyjaśnia jednak, na czym dokładnie miałyby polegać związki obydwu rodzajów pamięci. Pewne tropy interpretacyjne możemy znaleźć w jego koncepcji historii, w której nie posługuje się on już jednak pojęciem aury. Próba analizy tego zagadnienia rozsądziłaby z pewnością ramy niniejszego artykułu, dlatego też na zakończenie spróbujmy jedynie podsumować dotychczasowe ustalenia.

Pojęcie aury funkcjonuje u Benjamin w odległych od siebie kontekstach teoretycznych, co na pierwszy rzut oka wywołuje wrażenie braku spójności. W rozmaitych odsłonach tego pojęcia można jednak wskazać na jednolite osnowy, która *implicite* przewija się we wszystkich omawianych tekstach, a mianowicie na koncepcję *mimesis*. W *Drogenprotokolle* pojęcie aury odsyła do obszaru do wiadczenia wypartego przez proces racjonalizacji. Aura jawi się tutaj jako rezerwuariat impulsów mimetycznych, które przodują do urze-

<sup>31</sup> Tamże, s. 113.

czywistnienia w ludzkiej *praxis*. W kontekście teorii kultury aura wyraża natomiast kwintesencję tradycyjnej estetyki jak i pewien istotny rys doświadczenia rzeczywistości, który w warunkach rozwiniętego kapitalizmu ulega zanikowi. Również w tej perspektywie pojęcie aury ma ściśle związek z mimetyczną zdolnością człowieka, dla której sztuka stanowi jeden z ostatnich azylów dających schronienie przed ekspansją jednostronnej *ratio*. Z koncepcją *mimesis* i czy się wreszcie ostatni tekst akcentuje związek aury z pamięcią mimowolną. Jaka jest zatem ostateczna definicja tego zjawiska? Odpowiedzi na to pytanie nie znajdziemy u Benjamina. Jego idiosynkratyczna niechęć wobec myślenia, które operuje gotowymi konstrukcjami pojęciowymi, z pewnością nie ułatwi nam zadania. Był może w tym względzie Adorno pisząc w jednym z ostatnich listów do Benjamina: "Jestem przekonany, że naszymi najlepszymi myślicielami są ci, których nie możemy całkiem pomyśleć. W tym sensie pojęcie aury wydaje mi się jeszcze nie do końca 'wymyślone'. Można by się spierać, czy w ogóle powinno zostać wymyślone".

<sup>32</sup> T. W. Adorno: *Über Benjamin*. Frankfurt/Main 1970, s. 160.