

TOMASZ MAJEWSKI
AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

„HERBARIUM CZYSTYCH ZEWNĘTRZNOŚCI”:
SIEGFRIED KRACAUER, BUSBY BERKELEY,
SHERRIE LEVINE

Ornamenty tworzone z ludzkich mas na stadionach i kabaretowej scenie, o których pisał w 1927 roku Siegfried Kracauer, są w jego tekście wieloznaczną metaforą spotkania nowoczesnego życia i technologicznego *Ratio* – miejscem ich wzajemnej próbnej transformacji, która ma zdecydować o tym, czy *modernitas* jako projekt ma przed sobą przyszłość. Choreografia Busby Berkeleya z okresu New Dealu jest intensyfikacją tego fenomenu. Obecna w *Gold Diggers of 1933* i *Footlight Parade* estetyka fordowskiego funkcjonalizmu wyrastająca z praktyki „taśmy produkcyjnej” przemawia do odbiorcy językiem odnowionej pitagorejsko-neoplatonickiej „mistyki kosmosu”, w którym Eros kosmologiczny staje się imieniem społecznej kooperacji. Ta demokratyczna „ekonomia libidinalna”, jako podtekst choreografii Berkeleya, nie uszła uwagi Sherrie Levine, która stosując wobec jego *oeuvre* postmodernistyczną strategię zawłaszczenia, wykorzystwała stworzoną przezeń estetykę do rozwinięcia własnego projektu – zakwestionowania wyobrażonej granicy między twórczą jednostką i zdyscyplinowaną społecznością, modernistyczną sztuką i zestandaryzowaną przemysłową produkcją.

Na początku swojego eseju „Ornament z ludzkiej masy” Siegfried Kracauer wspomina o „mało znaczących fenomenach powierzchniowych”, które „ze względu na swój nieświadomy charakter pozwalają nam na bezpośredni dostęp do podstawowych treści epoki”¹. Ta krótka uwaga wskazuje na realizowaną w jego licznych felietonach i recenzjach strategię, zgodnie z którą obserwacje ulotnych zjawisk nowoczesnego życia:

¹ S. Kracauer „Ornament z ludzkiej masy” C. Jenne (tł.) w: H. Orłowski (wybór i wstęp) *Wobec faszyzmu* Warszawa 1987 s. 11 (przekład zmieniony).

ulic, domów handlowych i pogardzanych popularnych rozrywek takich, jak rewia, kino czy lunapark, mogą stanowić – dzięki ich emblematycznemu odczytaniu – tropy właściwego rozumienia nowoczesności. Theodor Adorno, w poświęconym Kracauerowi eseju „Cudowny realista”, określi później tę postawę jako amatorskie „upodobanie do szczęśliwych spostrzeżeń”². Kracauer – pisał Adorno – „myśli za pomocą oka, które wychodząc od bezradnego zadziwienia, nagle rozjaśnia się w momencie olśnienia”³. Ów „prymat widzenia”, który Adorno kojarzył z wcześniejszą praktyką architektoniczną Kracauera, a także towarzysząca mu niechęć do dyskursywnych wyjaśnień, odzwierciedlały głęboką antypatię jego dawnego mistrza wobec filozoficznego idealizmu i oderwanej teoretycznej spekulacji. O ile ten antyidealistyczny i antysystemowy rys myśli Kracauera Adorno pochwalał i doceniał, to tym, na co nie mógł już przystać, była „predylekcja dla rzeczy niskich”⁴ – podobna jak u Waltera Benjamina skłonność do odczytywania wytworów kultury masowej jako wyrazu kolektywnej nieświadomości, społecznego snu – podejście, które uważał za niebezpieczne ideowo i niedostatecznie krytyczne.

Adorno trafnie spostrzegł, że mimo iż metoda Kracauera wydaje się pokrewna nastawieniu fenomenologicznemu, to nie jest ona tożsama z fenomenologiczną *Wissenschaft*, intuicją istoty: nie opiera się na bezpośredniej naoczności, lecz na refleksji. Zjawisko nie odsłania się tu w swej bezpośredniej prawdzie, ale jako rebus, „hieroglif”. Nieprzypadkowo Kracauer należał do nielicznych komentatorów, którzy ze zrozumieniem i z sympatią odnieśli się do rozprawy Benjamina *Ursprung des deutschen Trauerspiels* z jej rewaloryzacją alegorii i alegorycznego sposobu czytania przeciwstawnego abstrakcyjnemu uogólnieniu⁵. Pojęcie pisma hieroglificznego pojawia się także u Adorna, tyle że, jak pokazuje Miriam Hansen, zyskuje ono u niego odmienne znaczenia w kontekście kultury masowej i sztuki. Dzieło sztuki jest pismem zagadkowym, „hieroglificznym” w tym sensie, że jego treść (*Inhalt*) zawiera się wyłącznie w jego jednostkowej formie – „nie komunikuje ono czegoś zewnętrznego wobec swojej struktury”⁶. Jest „zapisem hieroglificznym, do którego kod został zagubiony i do którego treści przyczynia się niepoślednio to

² Th. Adorno „The Curious Realist: On Siegfried Kracauer” Shierry Weber Nicholsen (tł.) w: *New German Critique* nr 54, 1991 s. 162. Tekst ten napisany został jako przemówienie radiowe w 1964 roku z okazji 75 urodzin Kracauera.

³ Tamże, s. 163.

⁴ Tamże, s. 168.

⁵ S. Kracauer „On the Writings of Walter Benjamin” w: tegoż: *The Mass Ornament. Weimar Essays* Thomas Levin (tł.) Harvard University Press, Cambridge, Mass., London 1995 (tekst pierwotnie opublikowany w: *Frankfurter Zeitung* z 15 lipca 1928).

⁶ Th. Adorno „Sur quelques relations entre la musique et la peinture” M. Jimenez (tł.) w: *Revue d'Esthétique* 1985 s. 185.

właśnie, że go brakuje”⁷; treść ta nie ujawnia się bezpośrednio ani nie podlega eksplikacji, lecz w swoim odczytaniu domaga się wszelkiego rodzaju zapośredniczeń. W przeciwieństwie do dzieł sztuki, „hieroglificzne pismo kultury masowej” to w przekonaniu Adorna jedynie „zasłona ideologii”, a co za tym idzie, jego wytwory dają się przełożyć na jedno, określone, stereotypowe znaczenie⁸.

Odrębność pozycji Kracauera polega na tym, że w latach 20. ubiegłego wieku widział on w popularnych rozrywkach dla mas antidotum na mieszczańską ideologię kultury. Doceniał formę bez głębi, powierchowość nieumotywowanych efektów, ze względu na ich „oczyszczający” charakter.

Ten nacisk na zewnętrżność – pisał w eseju „Kult dystrakcji” – ma tę przewagę, iż jest szczery. To nie zewnętrżność stwarza zagrożenie dla prawdy. Prawda jest zagrożona jedynie przez naiwną afirmację kulturowych wartości, które stały się już całkiem nierzeczywiste, przez lekkomyślne i niewłaściwe użycie pojęć takich, jak: osobowość, skierowanie do wewnątrz, tragedia i tym podobne, które same odnoszą się do podniosłych idei, ale które ze względu na przemiany społeczne utraciły podtrzymujące je podstawy i właściwy zakres⁹.

Pisząc o kinie bądź rewii Kracauer dostrzegał w nich z upływem czasu coraz wyraźniej nowy rodzaj ideologii, lecz wciąż doceniał możliwości kolektywnej ekspresji, zbiorowego doświadczenia, które – jak zobaczymy – nie musiało być pozbawione krytycznego wymiaru. Stąd brak u niego tak silnie akcentowanej przez Adorna opozycji między krytyczną postawą dystansu a czerpaniem z osobistych doświadczeń, gotowością do zanurzenia się w tej nienazwanej i nieco podejrzanej, „tandetnej” rzeczywistości¹⁰.

⁷ Th. Adorno *Teoria estetyczna* K. Krzemień (tł.) Warszawa 1994 s. 229.

⁸ M. Hansen „Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer” w: *New German Critique* nr 56 1992 s. 56–57.

⁹ S. Kracauer „Kult dystrakcji” M. Karkowska (tł.) w: T. Majewski (red.) *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (w druku; tekst pierwotnie opublikowany w: *Frankfurter Zeitung* z 4 marca 1926).

¹⁰ Jak zauważa Miriam Hansen: „Wiele pism Kracauera sprzed 1933 roku zdradza swości surrealistyczne zacięcie: kieruje nimi wielkookie zdumienie nowymi, dziwnymi widokami i zestawieniami, jakie przynosi nowoczesność, niepokromiona ciekawość rzeczy nieznanych i dotychczas nieokreślonych, tego co niespójne i prowizoryczne. Jak Keaton, milczący rycerz, Kracauer błąka się po zaczarowanym lesie nowoczesnego miejskiego krajobrazu, ale podobnie jak Kafka wie, że ta baśń nie może mieć szczęśliwego zakończenia, ponieważ urok rzucony na ten świat jest rzeczywisty” (M. Hansen „Decentric Perspectives: Kracauer’s Early Writings on Film and Mass Culture” w: *New German Critique* nr 54 1991 s. 70). Postawę osobistego uczestnictwa i identyfikacji sygnalizują częste w tekstach Kracauera zmiany podmiotu gramatycznego – posługiwanie się pierwszą osobą liczby mnogiej, całkowicie nie do pomyslenia w przypadku Adorna (por. tamże, s. 72–73).

Fotografia – inwentarz obumarłej rzeczywistości

Ta jednocześnie zdystansowana i afirmatywna postawa, którą sam Kracauer określał jako „aktywne oczekiwanie” oraz „ważną otwartość” (*zögerndes Geöffnetsein*), wyrastała z pesymistycznej diagnozy współczesności, obecnej już w pismach George’a Simmela i dodatkowo wzmocnionej u samego Kracauera przez wpływy tradycji żydowskiego gnostycyzmu¹¹. Świadomość nowoczesności jako kondycji upadku, alienacji, coraz bardziej ewidentnej utraty znaczenia pojawia się wyraźnie w rozprawie poświęconej powieści detektywistycznej (*Der Detektivroman: Ein philosophischer Traktat*) z lat 1922–1925 oraz w pracy *Soziologie als Wissenschaft* z 1922 roku. Życie nowoczesne to „życie pozbawione substancji, puste jak puszka blaszana; zamiast wewnętrznych powiązań zna ono tylko oderwane zdarzenia tworzące coraz to nowe obrazy, niczym w kalejdoskopie”¹².

Uświadomienie sobie powszechnej utraty znaczenia otwierało jednak zdaniem Kracauera nowe możliwości, których uchwycenie stało się dlań teoretycznym wyzwaniem. Tak definiowane zadanie krytyki miało wiele wspólnego ze sposobem, w jaki owe możliwości potrafił wyzyskać film – medium, które z resztek rozbitej rzeczywistości stworzyło nowy język dokonując – jak to określi po latach Kracauer – jej „wybawienia”¹³. „Czysta zewnętrzność” staje się kluczem do rozumienia kondycji metafizycznej epoki. O ile świat nowoczesny jawi się jako niemy, wyobcowany i opróżniony ze znaczenia, to najwłaściwszym odpowiednikiem tego stadium jest fotografia. W przeciwieństwie do obrazów pamięciowych, zapisuje ona jedynie oderwane, fizyczne wyglądy, nie przeniknięte żadną czytelną intencją i znaczeniem. Ten tryb „surowej samoprezentacji przestrzennych i czasowych elementów należy do porządku społecznego, który rządzi się ekonomicznymi prawami natury”¹⁴. Fotografia otwiera zarazem w ramach tego porządku nową drogę krytycznego poznania: o ile sama nowoczesność pozostaje dla Kracauera domeną świadomości „zamkniętej w świecie natury”, która nie potrafi uczynić swojego doświadczenia dla siebie przejrzystym, ani nie umie „dostrzec swojej materialnej podstawy”, to powierzchnia „wyobcowanych ze znaczenia”

¹¹ Tamże, s. 50.

¹² S. Kracauer „Die Strasse” w: *Frankfurter Zeitung* z 3 lutego 1924. Cyt. za: M. Hansen „Decentric Perspectives” wyd. cyt. s. 49.

¹³ S. Kracauer *Theory of Film. Redemption of Physical Reality* Oxford 1960 (w polskim przekładzie: *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości* W. Wertenstein (tł.) Warszawa 1975).

¹⁴ S. Kracauer „Photography” w: tegoż *The Mass Ornament. Weimar Essays* wyd. cyt. s. 61 (pierwotnie opublikowany w: *Frankfurter Zeitung* z 28 października 1927).

rzeczy pozostaje repozytorium prawdy, jedynym miejscem, w jakim bez zniekształceń mogą zostać uchwycone przejawy społecznej rzeczywistości. W eseju „O fotografii” Kracauer pisze, że świadomość dzięki technice fotograficznej „staje przed odbiciem rzeczywistości, która jej umknęła”¹⁵. Dopiero „fotografia wydobywa na światło dzienne cały naturalny kokon; martwy, nieruchomy świat ukazuje się w swojej niezależności od istot ludzkich”¹⁶. Dzięki niej obrazy „przestrzennych konfiguracji” zostają włączone w obręb „centralnego archiwum, w niezwykłych połączeniach, niedostępnych ludzkiej skali”¹⁷. „Ogół wszystkich fotografii – pisze Kracauer – winien być rozumiany jako powszechny inwentarz natury”¹⁸. Tak pojętemu przestrzennemu inwentarzowi odpowiada „czasowy inwentarz historyzmu” gromadzący wielość reliktyw, niepowiązanych fragmentów, odsłoniętych dzięki wyzbyciu się pokusy konstruowania z nich jednej, spójnej i sensownej historii. Świadomość, która odczytuje dzieje z czasowego następstwa zdarzeń, pomija bowiem ikoniczną samoprezentację wyobcowanych, wyzbytych dla świadomości znaczenia elementów – materialnych reliktyw i śladów – które uparcie trwają, bo ich egzystencja opiera się na własnych, obcych dla umysłu prawach.

Zapis owych obrazów nie ma na celu hermeneutycznego „zabezpieczenia sensu”, który zanika, ani tym bardziej jego przywrócenia, re-integracji, będącej zasadniczym efektem wszelkiej pracy interpretacji; przyswojenia (i rozumienia) zmierzającego do przewyciężenia stanu wyobcowania. Krytyk postępujący według wskazań Kracauera musi umieć odsłonić w obrazach właśnie obcość, fragmentaryzację, *quasi*-przedmiotowy sposób bycia, który odnosi się nie tylko do tego, co materialne i naturalne, ale także do opróżnionych ze znaczenia ludzkich praktyk, rytuałów, pojęć oraz wartości. Wszystkie one prezentują się naszym oczom jako zakrzepłe, zamknięte w formie przedmiotów, odcisnięte w materii relikty, pozostałości, osady, które dawno już utraciły wyjaśniający je i motywujący ich istnienie semantyczny kontekst. Dzieje się z nimi to, co z ową „suknią babci”, która, gdy „traci swój związek z teraźniejszością, przestaje być zabawna, staje się niezwykła niczym oceaniczna ośmiornica”¹⁹. Tego procesu utraty znaczenia nie można powstrzymać, jest on rewersem samego upływu czasu i biegu historii. Celem krytycznego opisu

¹⁵ Tamże, s. 62.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ Tamże. W tym kontekście Heide Schlüpmann trafnie podkreśla, że obiektywizm fotografii nie sprowadza się u Kracauera do bezpośredniego zapisu fizycznej rzeczywistości, ale wynika z faktu, że staje się ona negatywem historii (zob. H. Schlüpmann „Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920” w: *New German Critique* nr 40 1987 s. 103.

jest raczej, powtórzmy – przyjęcie niezbywalnego faktu wyobcowania – stworzenie, jak pisze Kracauer, „powszechnego inwentarza natury”, „herbarium czystej zewnętrżności”, a więc zgromadzenie tego, co stało się już świadomości obce, co jest przez nią pomijane i ignorowane. Myślenie uwrażliwione na wskazany aspekt nowoczesnego doświadczenia, świadome efektów potęgującej się efemeryczności świata, siłą rzeczy ciąży ku ikoniczności. Tworzenie inwentarza zewnętrżnych przejawów realności – nieprzypadkowo porównanego przez Kracauera z zielnikiem – będzie bowiem przybierało, w mniejszym lub większym stopniu, przestrzenno-obrazowy charakter.

Eschatologiczne znaczenie takiego inwentarza „resztek i osadów” pojawia się *explicite* w poczynionym przez Kracauera porównaniu efektu fotografii do obrazu „oswobodzonej świadomości”, nakreślonego w pismach Franza Kafki. Oswobodzona świadomość „uwalnia się od odpowiedzialności poprzez zniszczenie naturalnej rzeczywistości i zmieszanie jej fragmentów”²⁰. Innym kontekstem porównania mogłaby tu być Freudowska koncepcja „przedświadomości”. W przeciwieństwie do nieświadomości dostępu do niej broni nam nie opór, lecz przemilczenie i pominięcie wspierające selektywny charakter świadomości. Przedświadomość gromadzi to, co nie jest zaktualizowane, to, co wypadło z obszaru bieżących zainteresowań i nie należy do motywowanych określonym interesem, pilnych zatrudnień. Z perspektywy świadomości owe treści są nicością, dopóki gwałtowniejsze zdarzenie, zakłócające codzienną rutynę, nie wzbije pyłu i kurzu tych resztek stawiając nam przed oczy coś z rejestru rzeczy pominiętych, co ukazuje się teraz w nieoczekiwanym oświeceniu. Przejścia od przedświadomości do świadomości dokonuje się na zasadzie selekcji: to co się gromadzi w pierwszej, to odpryski rzeczywistego dla nas niegdyś sensu, które wypadły ze strumienia czasu. Ich przedostanie się w obszar drugiej instancji przerzuca nas w doświadczeniu z porządku następstwa, relacji przyczyny i skutku – właściwej myśleniu instrumentalnemu, nakierowanemu na doraźne cele – w porządek symultaniczności. Ten tranzyt, zarysowujące się przejście, unaocznia także różnicę między dwoma modelami historii rozważanymi przez Kracauera w jego ostatniej książce *History: The Last Things before the Last*. Pierwszy typ historiografii oparty jest na linearnej narracji postępu pozostawiającego za sobą minione fazy rozwojowe. Drugi model odwołuje się do zasady kumulacji, nieprzewycięzalnego wieloczasu, równoczesności współwystępowania w jednej przestrzeni kulturowej reliktywów różnych faz. Koincydencje i analogie zdarzeń minionych oraz bieżących przybliżają nam w tym drugim przypadku coś z apokaliptycznej – a zarazem zbawczej – perspektywy terażniejszości wielu czasów. Dlatego

²⁰ S. Kracauer „Photography” wyd. cyt. s. 62.

resztki i osady mają, według Kracauera, istotne znaczenie epistemiczne (oraz eschatologiczne), sytuując się na przedprożu Rzeczy Ostatecznych. Gruzowisko i nieład pozostałości gromadzony dzięki fotografii umożliwia nam na zbliżonej zasadzie „zawieszenie zwyczajowych stosunków między elementami natury” i stworzenie kolażu, nieoczekiwanej konfiguracji, której najpełniejszym „tekstualnie” urzeczywistnieniem będzie film „gromadzący” zanikające przejawy świata, a następnie zderzający je z sobą w nowy, nieoczekiwany sposób²¹. Dzięki „zbawczemu wymiarowi” owego medium same obrazy, poza kontrolą świadomości zawężającej spektrum dostrzegalnych rzeczy, stają się tworzywem odnowionego doświadczenia oraz medium krytycznej refleksji. Kracauer wychodząc z tych przesłanek i pisząc o kinie, będzie do końca bronił estetyki niekongruencji, obfitości obrazów materialnej powierzchni, epizodów i autonomii „wątków znalezionych” – słowem tego wszystkiego, co rozluźnia spójną, narracyjną strukturę, podporządkowującą fragmenty „świata fizycznego” systemowi fabularnych znaczeń²².

Obrazy przestrzeni – społeczne sny na jawie

Przedmiotem zainteresowania Kracauera są więc, jak zostało powiedziane, wytwory społecznej nieświadomości, powłoka zjawisk, która ze względu na swój nie-intencjonalny charakter wydaje się bardziej wiarygodna poznawczo. Diagnoza społecznej rzeczywistości osiągnana jest na drodze, którą Kracauer określa w jednym z tekstów jako wielowymiarową interpretację „obrazów przestrzeni” (*Raumbilder*). Ich konstelacje można identyfikować z umykającymi świadomości elit odpryskami „społecznego snu”, bądź też – jak w opisywanym poniżej przypadku urzędów dla bezrobotnych – przebłyskami społecznego koszmaru:

Każdy typ przestrzeni wytworzony jest przez pewien rodzaj społecznych relacji, które wyrażają się w niej bez zniekształcającej interwencji świadomości. Wszystko czemu świadomość zaprzecza, wszystko, co z całą starannością ignoruje, uczestniczy w jej konstrukcji. Obrazy przestrzeni są snami społecznymi. Dopiero kiedy zaczniemy rozszyfrowywać te hieroglificzne wizerunki, odnajdziemy podstawy rzeczywistego społeczeństwa²³.

²¹ Tamże, s. 62–63.

²² Zob. S. Kracauer *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości* W. Wertenstein (tł.) Warszawa 1975 s. 60–96 i 318–329.

²³ S. Kracauer „Über Arbeitsnachweise: Konstruktion eines Raumes” w: *Frankfurter Zeitung* z 17 czerwca 1930, podaje za: M. Hansen „Mass Culture as Hieroglyphic Writing” wyd. cyt. s. 66. Na temat „obrazów przestrzennych” i „scenograficznej formy krytyki kulturowej” u Kracauera, zob. też M. Katz „The Hotel Kracauer” w: *Differences: A Journal of*

Podobnie jest w przypadku kina popularnego: „idiotyczne i nierzeczywiste fantazje filmowe to sny, które społeczeństwo śni na jawie, w których ujawnia się jego prawdziwa rzeczywistość, a stłumione pragnienia nabierają kształtu”²⁴. Ich odczytanie – jakkolwiek wydaje się być pokrewne praktyce freudowskiej analizy – nie polega na chwytaniu zakamuflowanego znaczenia, lecz dokonuje się w samym opisie, w próbie „wmyślenia” się w zjawisko, bez jego ujednoznaczniającej deszyfracji. Chociaż przywoływane wcześniej określenie zjawiska „powierzchniowe” (*Oberfläche*) zdaje się odsyłać do tradycyjnej opozycji powierzchni i głębi, u Kracauera ów zjawiskowy poziom nabiera autonomicznego znaczenia – składają się nań konfiguracje, które same w sobie domagają się interpretacji i pozwalają na wgląd w historyczną dynamikę współczesności²⁵. Możliwość krytycznej refleksji jest tu immanentnie zawarta w samych zjawiskach, nie będąc czymś zastrzeżonym jedynie dla intelektualnych elit. Fabuły filmowych melodramatów mogą przekazywać sumę społecznych ideologii, ale sama ich interpretacja wystarczy, by wyrwać się spod ich uroku²⁶. Popularne rozrywki to fantazje, w których społeczeństwo przygląda się samo sobie; nie są one jedynie – jak twierdził Adorno – odzwierciedleniem fałszu tego, co masowe, lecz formą przeżycia kolektywnych pragnień – reakcją na rzeczywiste doświadczenie.

Realność społeczna, która dochodzi do głosu w berlińskich kinoteatrach, w pogardzanych rozrywkach dla mas, to nowoczesny świat fragmentacji, oderwanych, intensywnych bodźców, w którym masy pogrążone są na co dzień. Te formy rozrywkowej dystrykcji nie są zatem wyrazem eskapizmu; są one estetyczną kulminacją nowoczesnego doświadczenia, zawiera się w nich prawdziwie krytyczny i burzycielski potencjał.

To tutaj, w czystej zewnątrzności, publiczność napotyka samą siebie; swoją własną rzeczywistość objawioną w rozczłonkowanej sekwencji niezwykłych wrażeń zmysłowych. Gdyby rzeczywistość ta pozostała ukryta przed publicznością, nie mogłaby ona nigdy ani jej zaatakować, ani zmienić; jej ujawnienie posiada przez ten fakt wagę moralną. (...) owe *shows*, których celem jest dystrykcja, są złożone z tej samej mikstury rzeczy zewnętrznych, z której składa się świat mas miejskich, (...) takie *shows* nie posiadają autentycznej

Feminist Cultural Studies nr 11, 1999. Odnośnie charakterystyki przestrzeni w studium Kracauera o powieści detektywistycznej zob. M. Pabiś „Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer a nowoczesna powieść detektywistyczna” w: T. Majewski (red.) *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (w druku).

²⁴ S. Kracauer „The Little Shopgirls Go to the Movies” w: tenże *The Mass Ornament. Weimar Essays* wyd. cyt. s. 292 (pierwotnie opublikowany we fragmentach w: *Frankfurter Zeitung* z 11–19 marca 1927).

²⁵ M. Hansen „Decentric Perspectives” wyd. cyt. s. 51.

²⁶ S. Kracauer „The Little Shopgirls” wyd. cyt. s. 294.



i materialnie umotywowanej koherencji, poza, być może klejem sentymentalności, który pokryć ma ów brak, a czyni go jedynie bardziej widocznym. Fakt, że owe *shows* przekazują w dokładny i niezamaskowany sposób tysiącom oczu i uszu nieporządek społeczeństwa – to właśnie dokładnie to, co umożliwi im ewokowanie i podtrzymywanie napięcia, które musi poprzedzać nieuchronną i radykalną przemianę. Na ulicach Berlina nierzadko ktoś może zostać dotknięty chwilowym objawieniem, że pewnego dnia wszystko to nagle rozleci się z hukiem. Rozrywka, do której ciągną ludzkie rzesze, winna wytwarzać taki właśnie efekt²⁷.

Na podobny aspekt kultury masowej Kracauer zwracał uwagę w tekście „Berg- und Talbahn”, opisując berliński lunapark, w którym wielką popularnością cieszyła się górską kolejką z namalowaną panoramą nowojorskiego Manhattanu. „Robotnicy, niepozorni ludzie, pracownicy przez cały tydzień przytłoczeni przez miasto – teraz triumfują wzlatając nad ultraberlińskim Nowym Jorkiem”. Wirując i śmiejąc się ludzie muszą czuć się wtedy tak, jak gdyby „przedzierali się przez Nowy Jork, którego egzystencja została teraz zwieszona i przestała być odczuwana jako zagrożenie”²⁸. Kracauer wskazuje na emancypacyjny charakter tej lunaparkowej atrakcji pozwalającej zwyczajnym ludziom przezwyciężyć lęk przed nowoczesnym, „ulicznym rauszem”. Dwa lata później, w „Organisiertes Glück”, Kracauer rejestruje jednak zmianę w świecie wielkomiejskich rozrywek. Lunapark został otwarty po dłuższej przerwie związanej z przebudową. W miejscu panoramy Manhattanu rozpościerał się teraz śnieżnobiałe „alpejski pejzaż, którego szczyty zaprzeczały możliwości depresji”²⁹. Naprzeciwko berlińskiej „miejskiej natury” (*Stadtnatur*) z jej niebezpieczeństwami, „uliczną dżunglą, masywami fabryk i labiryntem dachów”, wyrosła alpejska panorama reprezentująca „autentyczną, niezapośredniczoną naturę”³⁰, jako antidotum na bólczki tej pierwszej. Oferowane przez lunapark rozrywki były teraz bardziej stateczne, dobrze zorganizowane, a zachowanie zwiedzających stało się przewidywalne. Kolejka górską ukazaną w obu odsłonach to obraz efemerycznego fenomenu „czystej zewnętrżności”. Odejście od ekstatycznych wizji niebezpieczeństw wielkomiejskiego życia w stronę wyobrażenia pozahistorycznej idylli dokonuje się „w wirtualnej podróży” oferowanej przez obraz, który trawersują wzlatający w wagonikach kolejki berlińczycy. Kiedy wi-

²⁷ S. Kracauer „Kult dystrykcji” wyd. cyt.

²⁸ S. Kracauer „Berg- und Talbahn” *Frankfurter Zeitung* z 14 lipca 1928. Cyt. za: M. Hansen „America, Paris, and the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity” w: L. Charney and V. Schwartz (red.) *Cinema and the Invention of Modern Life* University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1995 s. 387.

²⁹ S. Kracauer „Organisiertes Glück” w: *Frankfurter Zeitung* z 8 maja 1930; cyt. za: j.w.

³⁰ Tamże, s. 388.

zerunek metropolii zastępuje atrapa natury, staje się oczywiste, że „magia postępu została już doszczętnie zniszczona, a elementy jej rozpadu stały się dostępne w formie kolektywnej recepcji pozostawiającej miejsce zarówno dla zapomnienia o sobie, jak i dla krytycznej refleksji”³¹. Powrót do regresywnej symboliki „Alp, Renu, starego Wiednia, Prus, poruczników, stowarzyszeń i monarchii” to epifenomen przemian temporalnych samej nowoczesności. Nie kreuje już ona „burzycielskiej” formy życia, ale poddaje się przyspieszonej domestykacji i „unarodowieniu”, tracąc zdolność wzbudzania „wyzwolicielskich, egalitarnych efektów” na szerszą skalę³².

Ornament z masy albo estetyka fordyzmu

Uprzywilejowanym fenomenem świata rozrywki, do którego Kracauer parokrotnie powracał, były choreograficzne układy określone w tekście z 1927 roku mianem „ornamentu z masy”. Zanim jeszcze określenie to nabrało swego złowrogiego znaczenia w odniesieniu do nazistowskich spektakli jedności *Volks*, Kracauer postrzegał ornament przede wszystkim jako odzwierciedlenie nowoczesnej techniki, perfekcyjnej przemysłowej organizacji rodem z *Modern Times* Charlie Chaplina. Cieszące się powodzeniem rewie *choir girls* i stadionowe pokazy rytmicznej gimnastyki, owe

wytwory amerykańskich „fabryk rozrywki”³³ to nie pojedyncze dziewczęta, lecz niepodzielne dziewczęce zespoły, których ruchy są matematyczną demonstracją. Gdy w berlińskiej rewii krystalizują się one we wzory, przedstawienia o takiej samej geometrycznej dokładności odbywają się równocześnie na szelnie wypełnionych stadionach w Australii, Indiach, nie wspominając o Ameryce³⁴.

Spojrzeniu widza ukazują się „ornamenty, które składają się z tysięcy ciał w kostiumach kąpielowych, ciał pozbawionych płci. Perfekcja tworzonych przez nie wzorów witana jest owacjami mas ustawionych w regularnych rzędach, jeden za drugim”³⁵. Jednorodność obrazu jest za-

³¹ Tamże, s. 388.

³² Tamże, s. 389.

³³ Kracauer używa terminu *Zerstreuungsfabrik*, który w większym stopniu wskazuje na wytwarzany efekt odbiorczy – dystrakcję, a nie na organizację przemysłu rozrywkowego. Termin ten pozwala na skojarzenie „Ornamentu z masy” z innym tekstem Kracauera: „Die Kult des Zerstreuung” (1926), gdzie wątek ten został szerzej podjęty (zob. „Kult dystrakcji” wyd. cyt.).

³⁴ S. Kracauer „Ornament z ludzkiej masy” wyd. cyt. s. 11–12, przekład zmieniony.

³⁵ Tamże.

sadą zespalającą przestrzenie audytorium i spektaklu, bowiem regularna forma jest tu nie tylko kontemplowana, lecz i odwzorowywana w reakcji publiczności. Ornament istnieje niejako niezależnie od swoich nosicieli, konkretnych ludzkich ciał. Osoby są tu „elementami figury”, podlegającymi parametrom ilości i wymiaru³⁶. Geometria układu jest tym samym „estetycznym odbiciem racjonalizmu, do którego dąży panujący system gospodarczy”³⁷.

Dla Kracauera ornament stanowi ucieleśnienie zasad abstrakcyjnego myślenia, które rządzą kapitalistycznym procesem produkcji – nowoczesnej formy racjonalności, która dąży do podporządkowania sobie natury. Abstrakcyjne, kapitalistyczne *ratio* – jak zauważa Kracauer na długo przed *Dialektyką oświecenia* Maksa Horkheimera i Adorno – stanowi tu cel sam w sobie, oderwany od ludzkich potrzeb i uwarunkowań. Ów rozum instrumentalny jest w rzeczy samej ucieczką od Rozumu. Jest nową, odnajdującą w ornamencie swą figuratywną ekspresję, formą mitologii. Ornamenty stanowią jednak dla Kracauera nie tylko oznakę postępującej dehumanizacji, ale i prawomocne źródło przyjemności mas – nowoczesną formą rozkoszy estetycznej, bardziej adekwatną niż dawniejsze wzorce piękna. W ornamentalnych układach publiczność kontempluje siebie samą, rozpoznając w nich te same zasady organizacji, które rządzą jej pracą oraz czasem wolnym. Przez moment ich wzór staje się „inteligibilnie pojmowalny”, figuratywnie uchwytny z zewnątrz, w całej swej niepokojącej regularności.

W masowym ornamencie „poruszanie się dziewcząt zawisa... w swojej próżni” stając się abstrakcyjnym, kaligraficznie czystym „systemem linii, nie wyrażającym już niczego ponętnego, wyznaczającym, co powyżej miejsce erotyki”. Zgeometryzowany ruch ukazanych w panoramicznym ujęciu ciał *bathing-girls* – ciał, jak pisał Kracauer, bez reszty zdeseksualizowanych – wskazywać ma na *locus* erotyki, na jej społeczne usytuowanie. Ta dezindywidualizacja i deseksualizacja widoczna w ornamencie nie była wszakże dla Kracauera czymś, czego należałby żałować. Podobnie jak wielu niemieckich intelektualistów tamtych czasów spoglądających z nadzieją na nową falę amerykańskiej, oczekiwanej, wyłaniającej się na jego oczach model nowoczesnej, pragmatyczno-technicznej cywilizacji otwiera masom emancypacyjne możliwości. Odrzucając elitarny dyskurs krytyki społeczeństwa masowego, tak dobrze znany z prac Gustave’a Le Bona i Oswalda Spenglera, wołał także pozostawić za sobą humanistyczny patos romantycznej koncepcji podmiotowości.

³⁶ „Každy wykonuje swoje zadanie przy taśmie produkcyjnej, swoją funkcję cząstkową, nie znając całości” (tamże, s. 14).

³⁷ Tamże.



Stosunek Kracauera do „ornamentu z masy” jest ambiwalentny: w nadchodzącej epoce anonimowości dostrzega wyzwolicielskie, zbawcze aspekty, ale niepokoją go jednocześnie siły społeczne, które działają poza sferą rozumu, znajdując w ornamentalnej ekspresji swoje *quasi*-magiczne ucieleśnienie. Ornament z masy jest zagadkową, „racjonalną, pustą formą kultu”. Ma on z istoty charakter rytualny, podobnie jak dawniejsze, starożytne ornamenty, które nie pełniły jedynie funkcji dekoratywnej, ale praktyczną: służyły jako narzędzie magii. W przeciwieństwie jednak do uświęconych przez tradycję ornamentów, ornament z masy nie posiada symbolicznego znaczenia, stanowi „cel sam w sobie”³⁸. W tym sensie jest także przeciwieństwem wszelkich form artystycznych, opartych na subiektywnej ekspresji. Różni się od tradycyjnych spektakli baletowych, będących plastycznym „wyobrażeniem życia erotycznego”. Regularnie powtarzane ruchy dziewcząt „to system [geometrycznych] linii nie wyrażający już niczego erotycznego”³⁹. Jednostkowe ciało nie ukazuje się tu jako organiczna jedność, wydaje się raczej nieskończenie powtarzalne i podzielne, gdy jego anatomia podporządkowuje się geometrii wzoru. W tym „taylorzynie rąk i nóg”⁴⁰ Kracauer odnajduje „mechaniczny urok” bardziej go pociągający niż tradycyjne obrazy seksualnego powabu. Rewia *Tiller Girls* uderzyła uwodzicielskim wdziękiem, który jest całkowicie „bezpłciowy, ponieważ polega [jedynie] na rozkoszy precyzji”⁴¹. Fascynacja automatyką ruchu wte i wewte wypływa z idealnej zgodności ruchów, wolnej od poczucia narzuconego z zewnątrz przymusu – oto obraz pełnej społecznej (i technicznej) harmonii oraz koordynacji.

Kracauer nie był jedynym autorem zafascynowanym fenomenem amerykańskich chórów tanecznych. W Niemczech lat 20. i początku lat 30. XX wieku nowy styl widowisk, które pojawiły się wraz z amerykańskimi zespołami tanecznymi wydawał się symbolizować zachwycające i przerażające aspekty nowoczesności. Pokazy te odbierano na zasadzie *pars pro toto*, jako obraz nowych czasów. W głośnej książce *Girllkultur* Fritz Giese, niemiecki neuropsycholog i filozof, opisywał pokaz *Tiller Girls* w berlińskim Grosses Schauspielhaus jako „wyćwiczone według określonych prostych technik, wyuczone, tańczące ciała, poruszające się maszyny”⁴². Stanowiły one wytwór „spontanicznej eugeniki skupionej na fizycznej sprawności”, ale i obraz emancypacji, seksualnej równości oraz

³⁸ Tamże, s. 12.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ S. Kracauer „Die Revue im Schumann-Theater” w: *Frankfurter Zeitung* z 19 maja 1925, cyt. za: M. Hansen „America, Paris, the Alps” wyd. cyt. s. 371.

⁴¹ Tamże.

⁴² F. Giese *Girllkultur. Vergleich zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl* 1925, s. 164 cyt. za: D.J.K. Peukert *Republika Weimarska. Lata kryzysu klasycznego modernizmu* B. Ostrowska (tł.) Warszawa 2005 s. 186.



wzór demokratycznego kolektywu, który w powojennych Niemczech miał wskazywać czym będzie nadchodząca przyszłość⁴³. Publiczność masowa kładzie w tych spektaklach podwaliny nowego ładu społecznego, dzięki „estetyce fordyzmu” prezentując się samej sobie w rozkoszonym doświadczeniu wydajności i egalitaryzmu. Auditorium wpatrujące się w obraz własnej kolektywnej organizacji, ma jednak także inny, ukryty wzorzec, na który wskazywał Alfred Polgar:

Jeszcze inny czar niż tylko erotyczny roztaczają girlsy swoim wyglądem i zachowaniem: czar militarystyki. To wyćwiczenie, ta paralelność, rytmiczność... to posłuszeństwo niewidocznej komendzie, od której uciec nie sposób, to piękne „wytresowanie”, wtapienie się jednostki w mnogość, to scalanie ciał w jedno „ciało”⁴⁴.

Dziwne wrażenie, jakie wywoływały girlsy, polegało w znacznej mierze na łatwości przekształcania się w identyczne części zbiorowego mechanizmu oraz na stopniu ich podporządkowywania abstrakcyjnej dyscyplinie. Występy te, w oczach weimarskich krytyków, stanowiły znak ery automatyzacji, której oczekiwali tyleż z obawą, co z entuzjazmem. Zamiast obrazu alienacji, reifikacji jednostki, odnajdowali tu wizję spętanej witalności, rozkoszy rozpuszczenia się w masie, całkowitego „zgrania się” z całością. Idealne dopasowanie ruchów, energia przepelniająca „kolektywne ciało” były czymś niepojętym i pociągającym.

Podobne uczucie fascynacji i przerażenia można znaleźć dużo wcześniej w opisie z *Kapitału* Marksa ukazującym redukcję ciała robotnika do elementu mechanizmu odruchowego pobudzanego przez produkcyjną maszynierię⁴⁵. Robotnicy w fabryce „służą maszynie”, są wcieleni do jej „martwego mechanizmu” jako „żywe akcesoria”. „Doprowadzająca system nerwowy do najwyższego napięcia praca przy maszynie” hamuje u nich wolną i „wszechstronną grę mięśni”⁴⁶. W tej fantazmatycznej fabryce zadaniem nadzorców jest wprowadzenie „niezbędnej dyscypliny, aby ludzie wyrzekli się przy pracy swoich nieregularnych nawyków i utożsamili się z niezmienną regularnością automatu”⁴⁷. Jednostka, w takiej oto prototypowej scenie industrialnej automatyki tanecznej zostaje wpisana:

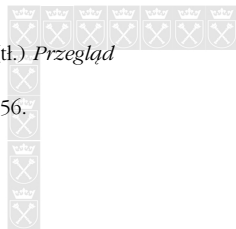
⁴³ Zob. B.S. Tower *Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and His Contemporaries 1915–1933* Busch-Reisinger Museum Harvard University 1990 s. 97.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ W. Benjamin „O kilku motywach u Baudelaire’a (cz. II)” B. Surowska (tł.) *Przegląd Humanistyczny* nr 6 1970 s. 83.

⁴⁶ K. Marks *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej* Warszawa 1950 t. I s. 456.

⁴⁷ H. Ure *Philosophy of Manufactures* s. 15, za: tamże, s. 457.



w rozczłonkowany zespół maszyn roboczych otrzymujących napęd z centralnego automatu – za pośrednictwem mechanizmu transmisyjnego. Zamiast pojedynczej maszyny występuje tu potwór mechaniczny, którego cielsko wypełnia całe budynki fabryczne, a jego demoniczna siła, zrazu utajona w miarowych, uroczystych ruchach potężnych członów, wreszcie wybuchu w gorączkowym, wściekłym tańcu jego niezliczonych właściwych organów pracy⁴⁸.

Pomimo ich podobieństwa do ruchomych części maszyn, chóry „girlsów” przekraczają heglowską-marksowską dialektykę panowania i podporządkowania. Regularność i dyscyplina ucieleśnione zostają bez reszty w samych dziewczętach, w doskonałej precyzji ich ruchów. Ukazują one witalność „mechanicznego potwora”, właściwą mu koordynację i kontrolę, ale ani odrobiny związanego z tym poczucia zniewolenia, i przymusu. Także Kracauer porównywał „girls” do cudownie precyzyjnego mechanizmu silnika z jego „regularną grą tłoków”.

Wciska się przycisk i urządzenie z dziewcząt wprawione zostaje w ruch ukazując oszołamiającą moc 32 koni mechanicznych. Wszystkie jej części zaczynają się kołysać i obracać, wyrzucając z siebie fale. Gdy jednak maszyna tłoczy, wstrząsa i posapuje jak lokomotywa czy tartak, uśmiechy kropla po kropli naoliwiają łącza tak, że zębate koła tego mechanizmu bezustannie się kręcą⁴⁹.

Według Kracauera, „girls” są nie tylko

produktem amerykańskim, ale i demonstracją bezmiaru amerykańskiej produkcji. (...) Kiedy układały się one w falujące węże przynoszące promienne ilustracje taśmy montażowej – gdy stepowały do szybkiego rytmu, brzmiało to jak *business, business* – a gdy podnosiły nogi z matematyczną precyzją ponad swoimi głowami, radośnie afirmowały postępy racjonalizacji. Kiedy ustawnie, w nieskończoność powtarzały ten sam ruch, nigdy nie łamiąc przy tym szeregów, miało się wizję sznura samochodów sunącego nieprzerwanie z fabryki w świat oraz poczucie, że prosperity nie ma końca⁵⁰.

Tak było w latach 20. XX wieku w „sezonie ich największej sławy”, jednak kiedy Kracauer oglądał je ponownie w 1931 roku w rewii *Alfred Jackson Girls*, w dwa lata po krachu na giełdzie nowojorskiej, uznał ten pokaz witalności za niestosowną pozostałość przeszłości:

⁴⁸ Tamże, s. 458.

⁴⁹ S. Kracauer „Girls und Crisis” (pierwodruk w: *Frankfurter Zeitung* z 26 maja 1931) w: A. Kaes, M. Jay, E. Dimendberg (red.) *The Weimar Republic Sourcebook* University of California Press Berkeley–Los Angeles–London 1994 s. 565.

⁵⁰ Tamże.



dzisiaj (...) nikt nie wierzy różowym *Jackson's Girls*. Wciąż uprawiają one z precyzją swój abstrakcyjny fach, ale szczęśliwe sny, jakie miały budzić, okazały się złudzeniami. Kiedy wymachują swoimi nogami równie energicznie jak niegdyś, przychodzą jak duchy martwej przeszłości. Ich uśmiech jest uśmiechem masek, pewność siebie pozostałością lepszych dni, a perfekcyjna precyzja żartem z trudności, w jakich znalazły się ekonomiczne siły, jakie przywodzą nam na myśl. Choć nadal mogą ustawiać się wężykiem i falować jak gdyby nigdy nic, kryzys – którego tak wiele fabryk stało się ofiarą – milcząco zdemontował ową maszynę złożoną z dziewcząt⁵¹.

Z nadejściem faszyzmu ornament z masy stracił do reszty frywolność, jaką posiadał w muzycznych rewiach i występach „girlsów”. W zamian zyskał dodatkowe, magiczne i polityczne znaczenie, stając się naocznym dowodem ucieleśnionej jedności *ein Volk*.

Niezmierzone szeregi członków rozmaitych formacji partyjnych ustawiono w „żywe obrazy” na olbrzymich terenach festiwalowych. Żywe ornamenty tego rodzaju nie tylko utrwały metamorfozę chwili, ale ponadto symbolicznie przedstawiały masy jako gigantyczne zespoły instrumentalne⁵².

Kompozycje tłumów z norymberskiego *Parteitagu* sfilmowanego przez Leni Riefenstahl miały wzbudzać wiarę w „solidność świata swastyki” i ukazywać gotowość mas do bycia uległymi wobec przywódców⁵³. Dawniejsze wyzwolicielskie impulsy, jakie Kracauer dostrzegał jeszcze w rozrywkach, ustąpiły miejsca uczuciu ekstatycznego samo-przekroczenia, w utożsamieniu się mas z wzniosłym obrazem własnego posłuszeństwa.

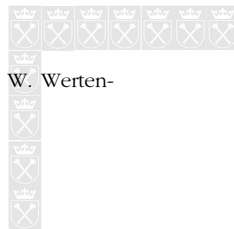
Busby Berkeley: ornament jako obraz nowego ładu społecznego

Kracauer nie pozostawił komentarza na temat ornamentów choreograficznych Busby Berkeleya, mimo że ich złożoność i precyzja daleko wykracza poza to, co na berlińskich scenach prezentowały goszczące tam amerykańskie zespoły. Przy filmowych numerach Berkeleya występy *Tiller Girls* – utrwalone w krótkich ujęciach w *Variété Duponta* (1925) – mogą wydawać się jedynie wprawkami. Możliwe, że Kracauer w filmach Berkeleya, tak bliskich ideologii New Dealu, widziałby prze-

⁵¹ Tamże, s. 565–566.

⁵² Kracauer *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* W. Wertenstein (tł.) Warszawa 1958 s. 256.

⁵³ Tamże, s. 257.



jaw analogicznych tendencji, jakie rozpoznał wówczas w faszystowskich spektaklach, w czasach, gdy emancypacyjne obietnice nowoczesności zawiodły. Wydaje się jednak, że jego wcześniejsze uwagi na temat rewio- wych pokazów jako paradoksalnej syntezy dyscypliny i erotyki, dostarc- zają tutaj trafniejszych wzorów interpretacji. O ile obietnica szczęścia, wypływającego z demokracji i dobrobytu, zawarta w regularnej, pełnej witalizmu grze tancerek, w początkach lat 30. straciła dla Kracauera wi- arygodność, to w Ameryce mogła w tym samym czasie być nadal aktu- alna. Powracając w nowej, technicznie udoskonalonej przez Berkeleyya formie, łączyła hollywoodzki *glamour* lat 30. z ideałami społecznej ko- operacji i harmonii charakterystycznymi dla New Dealu.

Mówiąc o potrzebie społecznej mobilizacji i stworzenia nowego ładu, Franklin Delano Roosevelt odwoływał się w 1933 roku do wzorców stworzonych przez amerykański „socjalizm wojenny” okresu I wojny światowej. Sięgał przy tym *explicite* – jak choćby w przemówieniu inau- guracyjnym – do wojennej retoryki:

Jesteśmy dzisiaj świadomi, bardziej niż kiedykolwiek, naszej wzajemnej za- leżności... kiedy maszerujemy do przodu musimy kroczyć jako wyćwiczona i lojalna armia zdolna do poświęceń w imię utrzymania wspólnej dyscypliny, bez której nie dokona się żaden postęp, ani żadne przywództwo nie będzie skuteczne. Wiem, że jesteśmy gotowi i chętni, żeby poddać się tej dyscypli- nie, ponieważ ona umożliwi kierownictwo, które dąży do powszechnego dobra⁵⁴.

Owa dyscyplina oraz wiarygodne „kierownictwo” (*leadership*) w sy- tuacji kryzysu miały pozostawać jedyną obroną przed potęgą wielkich korporacji i trustów, gdyż to one – a nie silna władza państwa – stano- wiły, zdaniem amerykańskiego prezydenta, bezpośrednie zagrożenie dla swobód jednostek i ich godnego bytu. Rooseveltowski populizm demo- kratyczny i model gospodarki sterowanej miały być lekarstwem na spo- łeczne choroby gospodarczego liberalizmu.

Wczesne filmy Busby Berkleya są wyrazem tego samego ducha, co wystąpienie Roosevelta; Berkeley czynił w nich aluzje do haseł kam- panii prezydenckiej 1932 roku. Sekwencja wokalno-taneczna *Remem- ber My Forgotten Man (Gold Diggers of 1933)* już w tytule przywołuje frazę z przemówienia Roosevelta o konieczności przywrócenia wiary w „zapomnianego człowieka” zepchniętego na sam dół piramidy spo- łecznej. Sekwencja ta przypominała o wciąż świeżych wydarzeniach z okresu prezydentury Hoovera – tzw. „Bonus March” z 1932 roku, kie- dy 15 tysięcy bezrobotnych weteranów wojennych gromadzących się

⁵⁴ Cytat za: M. Roth „Some Warners Musicals and the Spirit of the New Deal” w: R. Alt- man (red.) *Genre: The Musical. A Reader* Routledge, London and New York 1986 s. 48.

w Waszyngtonie zostało rozpedzonych przez policję konną przy użyciu gazów łzawiących. Berkeley stworzył szokująco subwersywny, musicalowy obraz nędzy amerykańskich chłopców i ich rodzin – wizję nieskrywającą politycznego zaangażowania zarówno samego choreografa, jak i filmowej wytwórni. W obrazie tym – jednej z bardziej złożonych i wystawnych choreograficznie sekwencji filmu – oglądamy dziesiątki maszerujących rytmicznie tancerek z karabinami, tworzących w dalekim planie półsferyczny, killcupasmowy pomost – łuk „tęczy pojednania” – ponad głowami rzeszy bezrobotnych, klęczących mężczyzn – wszystko przy wtórze hymnicznej frazy tytułowej piosenki. Poza tak ewidentnymi odniesieniami do New Dealu przekaz Berkeleya można także czytać na poziomie formalnym, studiując warstwę układów choreograficznych, które stały się jego znakiem markowym. Kalejdoskopowo zmieniające się kompozycje ornamentalne, w których ciała tancerek tworzą regularne wzory, wyrażają tu nowego ducha kooperacji, niosąc obietnicę harmonii osiąganą na drodze wspólnego wysiłku i dobrego kierownictwa. Mark Roth wskazując tę analogię pisze:

Roosevelt był swego rodzaju politycznym Busby Berkeleyem, albo Busby Berkeley był metamorfozą Roosevelta dokonującą się pod znakiem Terpsychoy. „Mały człowiek” mógł zawierzyć Rooseveltowi, podobnie jak dziewczęta mogły zaufać Berkeleyowi i zobaczyć, że ich trud nie idzie na marne, a każda z nich ma do odegrania swoją rolę⁵⁵.

Kontrast między chaotycznym światem „nieokiełznanego indywidualizmu” a podnoszonymi w New Dealu ideałami społecznej równowagi znakomicie unaocznia sekwencja *Shanghai Lil* z *Footlight Parade* (1933). Rozpoczyna się ona od obrazu azjatyckiego baru opiumowego pełnego ekscentrycznych postaci – zadziwiającej galerii typów, ras i narodowości, stanowiącej fascynujące przedstawienie dekadencji. W tym tyglu ras odnajdujemy amerykańskiego marynarza imieniem Bill (James Cagney), który poszukuje swojej dawnej miłości – tytułowej Shanghai Lil. Dochodzi do bójki. Na dźwięk gwizdka tłum rozpierzcha się, walczący mężczyźni pojawiają się w okamgnieniu ponownie, ubrani już w marynarskie mundury, wraz z odnalezioną Lil (Ruby Keeler w orientalnym makijażu). Lil zaczyna stepować na barowym stole, w czym sekunduje jej Bill. Po tym solowym występie, na kolejny gwizdek, wszyscy dołączają do paradujących żołnierzy. Oficerskie komendy wygłaszane są do kamery tak, iż widz zostaje percepcyjnie „włączony” w maszerujący oddział reagujący na komendy. Scena kulminacyjna to układ w postaci tzw. *patriotic extravaganza* znanej z inscenizacji wodewilowych okresu I wojny światowej. W ujęciu z góry ukazane zostają setki chłopców

⁵⁵ Tamże, s. 55.

w mundurach amerykańskich marynarzy i tancerzek w strojach „Chinek”, którzy – jako „kamyczki mozaiki” – wspólnie tworzą wzór flagi amerykańskiej, portret Roosevelta, a na koniec pamiętny emblemat New Dealu – orła NRA (National Recovery Administration). Sekwencja rozwija się jako spójny komunikat ideowy – od obrazu społecznej dezintegracji, przez stepowanie heteroseksualnej pary, do ornamentu z masy tancerzy ukształtowanego w narodowe symbole amerykańskie. Bill i Lil jako jednostki nie zostają zdominowani ani zastąpieni przez homogeniczną masę tancerzy. „Ideologiczna przestrzeń wojskowych manewrów i ikon New Dealu wkracza w osobistą przestrzeń Billa i Lil tak, jak Lil poniekąd magicznie wkracza w ideologiczną przestrzeń prezentującego się wojska”⁵⁶. Na poziomie zmysłowym zostaje zakodowana ważna teza programowa Roosevelta – postulat utrzymania równowagi między ideałami kolektywizmu i indywidualizmu. Idea *checks and balance* w sekwencji Berkeleya zaprezentowana zostaje jako gra między tym, co osobiste i tym, co spektakularne, między jednostką i masą.

Bohaterowie sekwencji tanecznych Berkeleya nie są z reguły charyzmatycznymi osobowościami. Ruby Keeler i Dick Powell – jego ulubieni aktorzy – to osoby o przeciętnej powierzchowności, drugorzędni tancerze i wokaliści (na tle na przykład J. Cagneya). Wygląd nie wyróżnia ich z tłumu, wywołują u publiczności raczej sympatię niż uwielbienie. W musicalach Warnerowskich z lat 30. każda postać prezentowana jest jako część większego ansamblu, a przesadny indywidualizm prowadzi do katastrofy (na przykład sekwencja *Lulaby of Broadway* w *Gold Diggers of 1935*). Wtopienie jednostki w grupę odbywa się o tyle bez przeszkód, że zatracenie się w masie jawi się jako doświadczenie prawdziwie ekstazy – odczucie to potęgowane jest wizualnie przez efekty specjalne: błyskawiczne zmiany perspektyw, częste montażowe zmiany miejsc i skali, prowadzące do efektu „zawrotu głowy”, przestrzennej dezorientacji, w której granica między „ja” tancerza i światem zewnętrznym całkowicie się zaciera. Największym osiągnięciem Berkeleya, który pierwsze doświadczenie zawodowe zdobył jako „mistrz musztry” w armii amerykańskiej⁵⁷, było zrozumienie potencjału filmu, umożliwiającego efekty niedostępne w porządku teatralnej choreografii. Kamera w jego filmach, zmieniając nieustannie punkt widzenia, całkowicie przekształca przestrzeń, kreując świat czystego spektaklu. Berkeley zawsze posługiwał się jedną kamerą, by utrzymać pełną kontrolę nad całością układu kompozycyjnego. W ujęciach z góry, ciała tancerzek ułożone w regularne

⁵⁶ M. Rubin „The Crowd, the Collective, and the Chorus: Busby Berkeley and the New Deal” w: J. Bolton (red.) *Movies and Mass Culture* New Brunswick–New York 1996 s. 77.

⁵⁷ B. Pike, D. Martin (red.) *The Genius of Busby Berkeley* Creative Film Society, Reseda 1973 s. 132.

kompozycje sprowadzone są do komórek większej całości, niczym kamiki mozaiki. Ich tożsamość zatracą się w totalnym wzorze. Wielość ciał zharmonizowana zostaje w układ podporządkowany imperatywowi „radiacji jedności”.

Jednym z najbardziej widowiskowych przykładów takiego rozwiązania może być sekwencja *By a Waterfall* – 11-minutowa *extravaganza z Footlight Parade* (1933). Mamy tu do czynienia z monstualnym spektaklem akwaticznym, wodospadami, wodnymi zjeżdżalniami, z tłumem igrających „nimf wodnych” formujących z własnych ciał fontannę w kształcie piramidy. Całość, za sprawą ramy narracyjnej, zdefiniowana jest jako sen młodej pary (Powell i Keeler) podczas ich miodowego miesiąca nad Niagarą. Oniryczny charakter sekwencji jest pretekstem dla stworzenia wystawnej oprawy scenograficznej ramującej zmieniające się układy z pływających *chorus girls*. Dziewczęta ubrane w białe i czarne kostiumy pływają w określonym porządku, tworząc na powierzchni basenu pasy, węże i kregi. Woda zasłaniająca wszystko z wyjątkiem ich ramion i głów pozwala na przekształcenie ich anatomii w „piksele” czystej geometrii. W tych kalejdoskopowych układach poczucie oglądania kompozycji abstrakcyjnej jest szczególnie silne. Wirujące sferyczne układy przypominają tyleż mikroskopowe układy planktonu, co i mistyczno-magiczne ornamenty. Układy te można porównać z pitagorejską lub neoplatońską wizją uporządkowanego sferycznie kosmosu i scalającej go siły – Erosa.

Berkeleyowski erotyzm nie jest, mimo swoiście voyerystycznych pozorów, erotyzmem pięknych ciał, lecz Erosem kosmologicznym, nieseksualnym, podtrzymującym cyrkulację i harmonizującym obroty sfer. Jest Erosem nadającym ciału społecznemu sprawność (*virtus operandi*), wirtuozerię oraz szlachetność (*virtu*) właściwą jedynie życiu zbiorowemu. Choreografia Berkeleya, wyrastająca z fordowskiego funkcjonalizmu, zaczyna tu przemawiać do odbiorcy językiem doskonałych form wywodzących się z pitagorejskiej mistyki kosmosu. Obecny tutaj Eros obok funkcji integracyjnej pełnić może także i funkcję anagogiczną, sublimacyjną. Sokrates w *Uccie* mówił:

Już za młodu człowiek chodzi za ładnymi ciałami i, jeśli go tylko dobrze przewodnik prowadzi, kocha jedno z tych ciał (...), niedługo jednak spostrzega, że piękność jednego ciała i piękność innych ciał, to niby siostry rodzone, i jeśli ma gonić za istotą piękną, to musi oczy dobrze otworzyć i widzieć, że we wszystkich ciałach jedna i ta sama piękność tkwi. A kiedy to zobaczy, zaczyna wszystkie te piękne ciała kochać [na raz]; a tamten gwałtowny żar ku jednemu ciału przyciągać w nim zaczyna.

W szkole Erosa, kto kolejne stopnie piękna ogląda, wznosi się „od jednego od dwóch, a od dwóch do wszystkich pięknych ciał” i tak wstę-

puje do „piękna samego” (*Uczta* 210 B). W tym właśnie duchu można zinterpretować wypowiedź Berkeleya, z pewnością nieświadomego jej potencjalnie anagogenicznego znaczenia: „Nigdy nie było moim celem tworzenie erotyki czy pornografii. Kocham jedynie piękne dziewczęta i uwielbiam zbierać razem możliwie wiele pięknych dziewcząt o regularnych rysach i zgrabnych ciałach”⁵⁸; zbierać je, dodajmy, by tworzyć z nich regularnie sferyczny lub oktagonalny ornament – niegdyś symbol doskonałości uniwersum – będący tu symptom projekcji wyobrażenia kosmosu na porządek społeczny.

Sherrie Levine: transkrypcja ornamentu Busby Berkeleya

Nie jest rzeczą zaskakującą, że widowiskowe numery taneczne Busby Berkeleya znalazły echo w pracach współczesnych artystów, takich jak Sherrie Levine i Matthew Barney. Obecne w nich „oszałamiające połączenie zmysłowości i abstrakcji”⁵⁹: stylistyczny nadmiar, eksces kalejdoskopowych układów chórów tanecznych, wydają się być szczególnie pociągające dla postmodernistycznej wrażliwości. W *Cremaster I* Barneya Berkeleyowskie ornamenty z „girlsów” tworzą organiczno-abstrakcyjne wzory, celebrując misterium seksualnej reprodukcji. Biologiczny proces produkcyjny gonad przekształcony zostaje w czysty obraz sublimacji i kontroli⁶⁰. Dla Sherrie Levine abstrakcyjny, a jednocześnie pełen przepychu styl Berkeleya stanowi szyderczy odpowiednik modernistycznej sztuki abstrakcyjnej. Zbliżając do siebie oba bieguny Levine przedstawia inną wizję historii sztuki nowoczesnej, daleką od jej kanonicznych wykładni⁶¹.

Począwszy od późnych lat 70. ubiegłego wieku prace Sherrie Levine: obrazy, rysunki i fotografie znalazły się w centrum dyskusji na temat strategii postmodernistycznego zawłaszczania. Przez swoje trawestacje znanych dzieł celowo sytuowała się w relacji do artystów-bohaterów

⁵⁸ B. Berkeley „Rencontre avec le grand «Architecte du Musical»” w: *Cinéma* nr 103 (Feb. 1966) s. 44. Cyt. za: L. Fischer „The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames” w: R. Altman (red.) *Genre: The Musical* wyd. cyt. s. 71.

⁵⁹ C. Starr „Busby Berkeley an America’s Pioneer Abstract Filmmakers” w: B. Posner (red.) *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893–1941* Anthology Film Archives, New York 2005 s. 77.

⁶⁰ Zob. N. Bryson „Matthew Barney’s *Gonadotropic Cavalcade*” *Parkett* nr 45 1995.

⁶¹ Obszerne studium na temat twórczości Sherrie Levine jako wywrotowej formy historii sztuki stanowi artykuł H. Singerman „Sherrie Levine’s Art History” w: *October* sierpień 2002.

XX-wiecznego modernizmu. Kiedy reprodukowałam prace słynnych fotografów takich, jak Walker Evans czy Edward Weston, jedyna widoczna zmiana polegała na zmianie tytułu, na przykład: *After Walker Evans* tak, żeby oglądający je natychmiast rozumiał, iż dany obraz nie jest oryginałem, ale powtórzeniem. Stwarzało to nieoczekiwany dylemat odbiorczy, ponieważ sama negatywowa technika fotograficzna także opiera się na procesie reprodukcji – a więc problem oryginalności od początku nie przedstawia się w niej tak samo, jak w malarstwie. Stąd te wczesne prace Sherrie Levine odczytywane były w kategoriach poststrukturalistycznej krytyki autorstwa, jako praktyczne podważenie modernistycznego pojęcia oryginalności⁶². W tekście z 1981 roku Sherrie Levine komentowała swoją pracę posługując się subtelnie zmodyfikowanym kryptocytatem z tekstu Rolanda Barthesa: „Narodziny widza trzeba przypłacić śmiercią autora”⁶³. Gest ten był jawnym wyszydzeniem romantycznego mitu artysty i jego dzieła jako wyrazu osobowości. Podważał także założenie, że autorska intencja wyznaczać powinna właściwe znaczenie dzieła sztuki, które interpretator może jedynie odsłonić. Interpretacja bowiem, w przekonaniu Sherrie Levine, oznacza każdorazowo produkcję znaczenia. Na ten fenomen w sposób szczególny zwraca ona uwagę w swojej „historii sztuki” – w pracach polegających na transkrypcji, krzyżówkach i przeszczepach istniejących dzieł należących do artystycznego kanonu.

W instalacji z 1993 w Philadelphia Museum of Art Levine ułożyła na sześciu czarnych fortepianach szklane odlewy rzeźby Constantina Brancusiego *Nowonarodzony* (1915) należącej do kolekcji muzeum. Szczególny efekt całości polegał na tym, iż idealne kształty i elegancja zwielokrotnionych rzeźb Brancusiego oraz fortepianów stanowiących ich podstawę, stwarzały wrażenie serii przed chwilą wyprodukowanych identycznych elementów, zawieszonych w przestrzennej próżni, pozbawionych motywującego je kontekstu. W komentarzu zamieszczonym w katalogu wystawy Sherrie Levine wskazała na źródła i możliwe odniesienia pracy, określiła też ideę całości, mówiąc: „chciałabym, aby sztuka wysoka uściśniła dłoń swej cynicznej *mimesis* zwanej kiczem”⁶⁴. Formalna koncepcja instalacji, nie była, jak się okazuje, dziełem Sherrie Levine,

⁶² Zob. m.in. R. Krauss „Originalność awangardy” M. Sugiera (tł.) w: R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów* Kraków 1997 s. 399–420.

⁶³ Sh. Levine „Five Comments” w: B. Wallis (red.) *Blasted Allegories, An Anthology of Writings by Contemporary Artists* Cambridge Mass., New York 1987 s. 92. R. Barthes „Śmierć autora” M.P. Markowski (tł.) w: A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.) *Teorie literatury XX wieku. Antologia* Kraków 2006 s. 359. Szerzej na ten temat: A. Rejniak-Majewska „Tekstualizm i alegoria przeciw modernistycznym koncepcjom bezpośredniej komunikacji” w: *Folia Philosophica. Acta Universitatis Lodzianensis* vol. 18 2006.

⁶⁴ Sherrie Levine „After Brancusi” w: A. Temkin *Sherrie Levine: Newborn* The Philadelphia Museum of Art 1993 s. 7.

ani tym bardziej projektem Bracusiego – wywodzi się ona z historyczno-kolekcyjnego kontekstu. Pomysł zaprezentowania rzeźby Bracusiego jako obiektu dekoracyjnego zaadaptowany został z fotografii zamieszczonej w *Artnews*, ukazującej *Prometeusza* Bracusiego, umieszczonego na pokrywie fortepianu w mieszkaniu kolekcjonera sztuki H.S. Ede w Cambridge⁶⁵.

Zaskakujący obraz rzędów fortepianów ustawionych niczym frezarki w hali fabrycznej, to jednoznaczna reminiscencja sceny z *Gold Diggers of 1935* autorstwa Busby Berkeleya. Układ ze zmnożonymi fortepianami w doskonałych geometrycznie szeregach był jednym z popisowych numerów, utrzymanym w typowym dla niego stylu połyskującej sztuczności. Berkeley wypełnił przestrzeń ekranu 56 fortepianami odbijającymi się w lśniącej posadzce. Identyczne pianistki wykonujące te same ruchy były nieświadomą parodią romantycznej wizji artysty oraz estetyczną transpozycją przemysłowej produkcji – ekstazą „numerycznej wielości” przeradzającej się w nową zmysłową jakość. Ciężkie kadłuby fortepianów formowały równe szeregi, obracały się wokół swej osi niczym łyżwiarze w tańcu na lodzie, w sposób przeczący prawu ciężenia. Przez wykorzystanie tego obrazu Levine uzyskała napięcie między zmiennym dla Bracusiego poszukiwaniem czystej, idealnej formy a strategią z niskogatunkowej, musicalowej realizacji Berkeleya. Mistyka formy tego pierwszego nabiera rysów niepokojąco ambiwalentnych, gdy zobaczy się ją w zwierciadle „kiczu” tego drugiego. Celem Levine była – jak sama pisała – „maksymalizacja historycznych odniesień i metaforycznych możliwości”, wywołanie skojarzeń z idealną harmonią i pitagorejską muzyką sfer, „ciszą Johna Cage’a”, „ikonoklazmem Marcela Duchampa” oraz „idealizmem Constantina Bracusiego”, a także z „industrialnym koszmarem *Dzisiejszych czasów* Chaplina, połyskliwością i blaskiem konsumpcji z *Gold Diggers* Busby Berkeleya”⁶⁶. Levine zdaje sobie sprawę, że u Bracusiego formalna prostota związana była z pierwotną niewinnością symbolizowaną przez powracający w jego pracach kształt jaja mówiący o jedyności narodzin każdej rzeźby. Paradoks polegał na tym, że Bracusi wielokrotnie wykonywał po kilka wersji tej samej „unikatowej” rzeźby. *Nowonarodzony* miał na przykład co najmniej pięć wersji wykonanych w różnych materiałach. Zdaniem Bracusiego każda z nich była jednak oryginałem: „nigdy nie wykonuję reprodukcji – miał – nie ma pomiędzy nimi żadnego podobieństwa”, każda wersja „pochodzi z nowej inspiracji niezależnej od poprzedniej”⁶⁷. Powielając

⁶⁵ Temkin *Sherrie Levine: Newborn* wyd. cyt. s. 31.

⁶⁶ Sh. Levine „After Bracusi” wyd. cyt. s. 7.

⁶⁷ Cyt. za: A. Chave *Constantin Bracusi: Shifting the Bases of Art* Yale University Press New Haven 1993 s. 202–203.



mechanicznie szklane odlewy *Nowonarodzonego* Levine świadomie zaprzecza personalnemu, duchowemu pierwiastkowi, którego moglibyśmy tam poszukiwać. Zabieg ten okazuje się zresztą zgodny z recepcją dzieła Brancusiego przez współczesną mu amerykańską publiczność, według której przypominało ono proste kształty i wypolerowane powierzchnie typowe dla modernistycznego designu. Brancusi, bliski przyjaciel Marcela Duchampa, pamiętał być może pytanie, jakie tamten zadał mu w 1912 roku, kiedy obydwaj zwiedzali paryski Salon Awiacji (Salon d'Aviation): „Malarstwo jest skończone. Kto może zrobić coś lepszego niż to śmigło? Może ty?”⁶⁸. Być może idealne kształty rzeźb Brancusiego miały być odpowiedzią udzieloną na to właśnie pytanie⁶⁹.

Realizacja Sherrie Levine także wskazuje na punkt, w którym duchowe aspiracje sztuki modernistycznej i całkowita bezosobowość produkcji przemysłowej przestają być swoim przeciwieństwem. Jej ironiczna strategia może tu także stanowić pendant dla twierdzenia Kracauera, że „zastosowana w ornamencie masowym figura ludzka rozpoczęła już *exodus* od nabrzmiałego organicznego przepychu i indywidualnej postaci”⁷⁰. W latach 20. ubiegłego wieku Kracauer miał jeszcze nadzieję, że pojawienie się mas pozwoli na „wyłonienie się zdecentrowanej, rozbrojonej i rozbrającej podmiotowości”⁷¹. Ten bliski mu wzorzec pozbawionej stabilnego centrum, podzielonej podmiotowości, podmiotu „bez skóry”, umożliwiał charakterystyczne połączenie receptywności i refleksji, jakie znaleźć można w jego wczesnych pismach⁷². Bycie jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz, gotowość do poddawania się formom nowoczesnego, wielkomięjskiego rauszu oraz do ciekawego przyglądania się „czysto zewnętrznym” formom życia, to postawa, którą Adorno uznał u Kracauera za nie dość krytyczną, zarzucając mu skłonność do ulegania czarowi reifikacji. Jednak zdaniem Kracauera, analiza *Bildraum* wyłaniającego się w obszarze tandetnych rozrywek może być bardziej płodna niż uparte trzymanie się wysokich standardów smaku: „Jeśli nawet przypisze się znikomą wartość ornamentowi masowemu, to choć może on nie oznaczać niczego więcej, i tak stoi według stopnia realności ponad artystycznymi wytworami kultuwującymi nagromadzone uczucia wyższe w dawnej formie”⁷³.

⁶⁸ C. Tomkins *Duchamp. Biografia* I. Chlewińska (tł.) Poznań 2001 s. 128.

⁶⁹ Jeden z krytyków, Sidney Geist napisał: „Dzieło Brancusiego, zarówno wczesne, jak i późne, cechuje bezstylowość. Zauważyłem, że jego rzeźby często potrzebują siebie nawzajem, ale nie potrzebują rzeźbiarza i jego osobowości. Zatarcie osobistego piętna jest zasadniczym rysem sztuki klasycznej; w przypadku Brancusiego – jest ono sygnaturą” (cyt. w: R. Krauss *Passages in Modern Sculpture* Cambridge: MIT Press 1977 s. 84.

⁷⁰ S. Kracauer „Ornament z ludzkiej masy” wyd. cyt. s. 19, przekład zmieniony.

⁷¹ M. Hansen „America, Paris, the Alps” wyd. cyt. s. 378.

⁷² M. Hansen *Decentric Perspectives* wyd. cyt. s. 73–74.

⁷³ S. Kracauer „Ornament...” wyd. cyt. s. 15.

„HERBARIUM OF PURE SURFACE-LEVEL MANIFESTATIONS”:
SIEGFRIED KRACAUER, BUSBY BERKLEY, SHERRIE LEVINE

For Kracauer, the regular abstract patterns viewed in the gymnastic stadiums and in the musical revues presented an analogy with modern life and technological *Ratio*. Ornament is a place of their meeting and mutual transformation, and thus the crucial point, which decides the future of the modernity project. Busby Berkeley's choreography during the New Deal period is an extension of this phenomenon. In *Gold Diggers of 1933* and *Footlight Parade* aesthetics of Fordism intercrosses with the Pythagorean and Renaissance Neo-platonic vision of an orderly and purposive cosmos, in which Eros is a kind of coordinating and organizing force (both in a cosmological and social way). Sherrie Levine's work, which is a postmodern appropriation of Berkeley's trademark, follows a similar method to undermine the distinction between individual creativity and well-regulated collective, between modern art and industrial production.

„HERBARIUM DE PURES EXTÉRIORITES”:
SIEGFRIED KRACAUER, BUSBY BERKELEY, SHERRIE LEVINE

La décoration créée par la foule dans les stades et les cabarets dont parlait Siegfried Kracauer en 1927 est une métaphore polysémique de la rencontre de la vie moderne et de *Ratio* technologique – l'endroit de leur mutuelle transformation, la transformation qui décidera de l'avenir de *modernitas* en tant que projet. La chorégraphie de Busby Berkeley de l'époque de New Deal est une intensification de ce phénomène. L'esthétique du fonctionnalisme fordiste, présente dans le *Gold Diggers off 1933* et *Footlight Parade* sortie de la pratique de „ruban de production” s'adresse au spectateur par la langue de la nouvelle pythagorique et néoplatonicienne „mystique du cosmos”, dans laquelle Éros cosmologique devient le nom de coopération sociale. L'économie libidinale comme prétexte de la chorégraphie de Berkeley a été remarquée par Sherrie Levine qui s'est servi de la stratégie postmoderniste pour utiliser l'esthétique de Berkeley afin de développer son propre projet – discuter la frontière imaginée entre l'individu créatif et la population disciplinée, entre l'art moderniste et la production industrielle standardisée.

Tomasz Majewski – e-mail: tomasmaj@wp.pl
Agnieszka Rejniak Majewska – e-mail: agnesmarej@wp.pl

