

Theologi electrici: kilka fragmentów*

Koncepcje renesansowego jezuita Athanasiusa Kirchera, prace protestanckiego reformatora Friedricha Oetingera, myśl i twórczość romantycznego naukowca i fizykochemika Johanna Wilhelma Rittera – składają się one razem na możliwość określenia pewnej szkoły filozoficznej, której przedstawiciele postrzegali Boga jako wibrujące mega-ciało, zaś elektryczność jako obecność wszechmocy na ziemi. Historia teologii elektryczności pomogła mi lepiej zrozumieć stopniowe wyłanianie się nowej, współczesnej religijności, której ślady znajdowałem we wczesnych, pietystycznych wizjach Internetu jako wszechmocnego aparatu medialnego – nowej religijności, która postrzegała elektroniczną tematykę jako nowe zbawienie. Walter Benjamin pojawia się w tym kontekście zarówno jako ten, kto przed tym ostrzega, jak i ważna postać transmisji, pomiędzy pismem ognia u Rittera a utopijną przestrzenią, jak choćby *Xanadu* Teda Nelsona.

Problem

Tytuł tego tekstu brzmi nieco przestarzałe i zdawać się może nawet nie na miejscu, wobec inspirowanej przez myśl Waltera Benjamina współczesnej dyskusji o związkach teologii z polityką. Moje podejście do tematu może też wydawać się kontrowersyjne. Wynika bowiem z niepewnej hipotezy. Czy Benjamin dostrzegał utopię w uniwersalizmach politycznych, takich jak marksizm i – z mojej perspektywy archeologa mediów – takich jak nowe technologie produkcji, dystrybucji i percepcji sztuki? Czy uważał je za substytut i alternatywę dla uniwersalizmów religijnych, takich jak syjonizm? W niektórych, mało oczywistych fragmentach pism tego filozofa oraz krytyka sztuki i mediów, ujawnia się jawna fascynacja dziełem fizykochemika Johanna Wilhelma Rittera, który około 1800 roku opracował naturalną filozofię galwanizmu i elektryczności i rozwinął ją w ca-

* Niniejsze tłumaczenie pochodzi z przejranej i zaktualizowanej przez Autora wersji tego tekstu opublikowanego w języku angielskim, zob. Siegfried Zielinski, *Theologi Electrici: A Few Passages*, tłum. Lauren K. Wolfe, [w:] tegoż, *Variations on Media Thinking*, University of Minnesota Press, Minneapolis–Londyn 2019, s. 169–184. Jego pierwsza wersja ukazała się w 2005 roku pod tytułem *Theologici electrici: Einige Passagen*, [w:] *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, red. Bernd Witte, Mauro Ponzi, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005, s. 254–268. (przyp. tłum.).

łościowy światopogląd, by następnie, eskalując ją w romantycznym stylu, wprowadzić w życie jako praktykę eksperymentalną. Wgląd Benjamina w prace Rittera był niewielki. Znajduje się w nim wahanie między uniwersalistycznym a pluralistycznym oglądem rzeczy, które stanowią świat i scalają go, włączając w to politykę i religię. Co ciekawe, jego krytyka mediów pozostała całkowicie nietknięta w tym względzie przez myśl jednego z najbardziej ekscytujących filozofów elektryczności, którą Goethe w liście do Schillera opisywał jako „zadziwiające zjawisko”, „prawdziwy raj wiedzy”¹.

Rittera można traktować jako przedstawiciela monistycznej teologii elektryczności, którą ujawnia w eksperymencie naukowym i w wybujałym projekcie teoretycznym. W XVIII wieku kilku niezwiązanych bardziej ze sobą religijnych uczonych, wyszkolonych w naukach przyrodniczych, zostało uznanych za „teologów elektryczności”. Związek między nimi opiera się na potężnej idei: wierzyli, że boskość wyraża się w wibracjach i napięciach prądu elektrycznego. Niekiedy tworzyli oni własne, oszałamiające instalacje zjawisk elektrycznych, prezentowanych jako *pokazy* boskiej wszechmocy. Takie też są początki medialnej praktyki, która od ostatniego *fin de siècle* nazywana jest sztuką medialną. Teologia elektryczności, uważana wówczas za emancypacyjną, była światopoglądem uniwersalistycznym, ale w gruncie rzeczy także deterministycznym. Naturalne zjawisko, które można przekształcić i zintensyfikować za pomocą technologii, zostało określone jako uniwersalny poruszyciel, czyli *Allbewegerin*². Jednak myślenie o świecie jako o swoistej wibracji na wielu poziomach, oznaczało także postrzeganie go jako dynamicznego i usytuowanego w ciągłym strumieniu. To właśnie wskazuje na utopijny potencjał *theologie electrici*. Jej zwolennicy, szczególnie ci, którzy pobierali nauki u Jezuitów, spotkali się ze zdecydowanym sprzeciwem ze strony głównego nurtu Kościoła Katolickiego. Zostali oskarżeni o chęć rozwikłania boskiej tajemnicy oraz o dążenia do depersonalizacji Boga. „Nasza aktywność społeczna [...] straciła swoją powagę metafizyczną”, ubolewa interlokutor Ja w fikcyjnym *Dialogu o religijności współczesnej* Benjamina. „Prawie wszyscy, którzy pracują w dziedzinie życia społecznego, traktują to jako sprawę cywilizacji, jak światło elektryczne. Jeśli wybaczy pan sformułowanie poetyckie: ludzie pozbawiają cierpienie wymiaru boskości”³.

¹ Cyt. za: Erich Worbs, *Johann Wilhelm Ritter, der Romantische Physiker*, „Seine Jugend in Schlesien” – Schlesien 1971 nr 4, s. 227.

² Autorem tego pojęcia jest René Fülöp-Miller, autor książki napisanej cztery lata przed pierwszą wersją eseju o sztuce Benjamina, o „fantastycznej maszynie kina” (tegoż, *Die Phantasiemaschine Eine Saga der Gewinnsucht*. Zsolnay, Wiedeń 1931), w której łączył krytykę kulturową z psychoanalizą. Przywołuję go tutaj również ze względu na jego bliskość do Schellinga koncepcji *Allbeseelung* i jedności sił natury.

³ Walter Benjamin, *Dialog o religijności współczesnej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 271

Centrozofia: źródła i podstawy teologii elektryczności

Teologowie elektryczności zdobyli szczególny rozgłos w połowie XVIII wieku, wraz szalonym, technicznym udomowieniem pioruna przez Benjamina Franklina (1706–1790) magazynowaniem słabego prądu statycznego w słoikach marek Leyden i Kleistian oraz ze spektakularnymi pokazami przewodzących i nieprzewodzących ciał, przeprowadzanymi na młodych chłopcach i dziewczętach, do których, uwieszonych u sufitu jako żywe media, podpinano słaby prąd, by przyciągali w ten sposób lekkie cząstki materii lub zapalali łatwopalne materiały. W podwójnej powieści de Sade'a, zbudowanej jako dwa bieguny: *Justine* (1791) i *Juliette* (1799), kulminacją *sui generis* były właśnie takie koncepcje. „Och, Juliette”, mówi matrona na początku pierwszej książki,

uczynisz występki ze wszystkich ludzkich cnót, a wszystkie występki staną się dla ciebie cnotami, wtedy powstanie przed tobą nowy wszechświat, pochłaniający, błogi ogień będzie płynął i rozpalał wtwoich żyłach płyn elektryczny, na którym opiera się życie⁴.

Justine musiała jednak umrzeć rażona piorunem. Gwałtowna krytyka instrumentalnego medialnego rozumu zawarta w *Excursus II* Adorno i Horkheimera rozpoczyna się właśnie genialną analizą postaci Juliette.

Theologi electrici szukali inspiracji w dużej mierze w XVII wieku. Pierwszy systematyczny opis zjawiska magnetyzmu na drodze do nowoczesności przypisuje się Williamowi Gilbertowi. Jego traktat *De magnete*, powstały w 1600 roku, był odważnym przedsięwzięciem, w którym opisywał z najdokładniejszymi szczegółami właściwości bursztynu i magnetytu oraz szeregu innych minerałów znanych już od starożytności, klasyfikował je, gromadził pod pojęciem „*electricum*” i w śmiałym, geologicznym posunięciu interpretował planetę Ziemię i jej grawitację jako jeden wielki magnetyzm. Nie było tam miejsca na religię. Gilbert był lekarzem, który, podobnie jak matematyk John Dee, od czasu do czasu zajmował się ciałem i bywał na dworze Elżbiety I, swoją drogą *persona non grata* w Watykanie. Najpilniejszymi ze światowych problemów, jakie chciał pomóc rozwiązać, były te związane z nawigacją. Zajmowały go polityczna i ekonomiczna supremacja nad oceanami oraz precyzja pomiaru w kompasie magnetycznym.

Sprawa miała się nieco inaczej w przypadku renesansowego jezuita Athanasiusa Kirchera, na cześć którego Eugenio Lo Sardo i jego koledzy zorganizowali wystawne święto w rzymskim Palazzo di Venezia w 2001 roku, w czterechsetną rocznicę jego urodzin. W tym miejscu nie będę przedstawiał szczegółów jego biografii⁵. Kircher, nawiązując do wszystkich dostępnych wówczas dziedzin wiedzy, utrzymał ścisły związek między teolo-

⁴ Donatien-Alphonse-François de Sade, *Juliette oder Die Women des Lasters: Erstes Buch*, Könemann, Kolonia 1995, s. 14.

⁵ Zob. Athanasius Kircher: *Il Museo del Mondo* pod red. Eugenio Lo Sardo, De Luca, Rzym 2001.

gią a filozofią naturalną, wyczerpująco opracowując jedną, centralną ideę: świat doświadczeń jest niczym innym, jak harmonią i spokojem. Składa się z dysonansowej wielości, z silnymi napięciami i sprzecznościami. Wszystkie eksperymenty z naturą i wszystkie dziedziny sztuki, podobnie jak religia, mają za zadanie ustanawianie pokoju i harmonii, wytwarzanie z wielości „sprzecznej zgodności” lub „zgodnej sprzeczności”, jak to określił w swojej barokowej teorii muzyki, *Musurgia universalis* (1650). Jego *Ars magnalucis et umbrae* (1645–1646) przedstawia tę samą ideę dwubiegunowości, tym razem w optyce. Z kolei w swojej głównej pracy geologicznej *Mundus subterraneus* (1665) stwierdził, że wszystko na Ziemi i pod ziemią jest determinowane i regulowane przez „centralne zjawisko” – moc ognia. Na elemencie przyciągania rozumianym tak, jak u Empedoklesa, Kircher konstruuje swoją „centrozofię”. Wielkie wrażenie wywarł na Kircherze rejs łodzią z Mesyny do Neapolu w 1636 roku, podczas którego wszystkie trzy południowe włoskie wulkany – Etna, Stromboli i Wezuwiusz – były aktywne i sprawiały, że morze bulgotało i grzmiało⁶.

Magnes sive de artemagnetica z 1641 roku było pierwszym opublikowanym dziełem Kirchera. Poprzez analogię do ognia, Kircher wyobrażał sobie magnetyzm jako ukrytą siłę trzymającą świat razem w jednym rdzeniu, jako elementarną siłę natury działającą wszędzie, od wielkich kosmicznych ruchów gwiazd i planet po najmniejsze żywe stworzenia, takie jak rośliny i zwierzęta, a nawet jako istniejącą w miłości między biegunami płci. Jezuita Kircher za symbol tej spajającej wszystko energii, „*nexus unionemque*”, wybrał łańcuch, który łączył śmierć z życiem, a także każdą z osobnych dyscyplin naukowych. Znaczenia zawierające się w łacińskim słowie *nex* mają nie tylko pozytywny wydźwięk połączeń i powiązań, ale ponadto sugerują splot lub pochłonięcie i uwikłanie, a nawet niewolę w długach. *Nex* po łacinie to gwałtowna śmierć, morderstwo, egzekucja. *Nexus*, „powiązanie” lub „uwikłanie”, jest również kwestią władzy, podobnie jak dziwna, niewidzialna siła magnetyzmu, która przyciąga i odpycha. (*Vis* i *virtus* jeszcze bardziej jednoznacznie kojarzą się z władzą. Nigdy do końca nie rozumiałem, jak artyści mogą znaleźć coś wartościowego w *wirtualnej rzeczywistości*).

Kircher, wychowany na prowincji, w ultra konserwatywnej Geisie w pobliżu niemieckiego miasteczka Fulda, był wiernym sługą swego Pana w Rzymie. Nie był zainteresowany naruszaniem katolickiej doktryny Kościoła zarządzanego przez Watykan. Jego własna koncepcja magnetyzmu jako energii przepływającej przez świat ściśle trzymała się idei Roberta Fludda, wielkiego „*pulsator mundi*”, metamagnesu, Boga, który sprawiał, że rzeczy oscylowały (drgały), a którego wszechmoc rządziła relacjami „konsorcjum [porozumienie] i dyssydium [niezgoda]”, „odwzajemnianymi życzliwościami i kłótniami”⁷.

⁶ Wszystkie dzieła Kirchera, o których tu mowa, zostały szczegółowo omówione i bibliograficznie skatalogowane *in extenso* w mojej książce *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 26-33.

⁷ Sformułowanie Rudolfa Goeckela, bardzo podobne do Kircherowskiego, datowane już na 1609 rok.

Kircher miał jednak podejrzliwe wyobrażenie o wybuchowej mocy magnesów. Oto cytaty ze wstępu do jego tekstu z 1641 roku:

Pytamy o spójność całego wszechświata i wszystkich żywych istot w nowy i szczególny sposób. Ktokolwiek posiada klucz do tej metody, niech wie, że otworzą mu się drzwi do wiedzy o wszystkich rzeczach ukrytych, w istocie do tej prawdziwej mądrości, do której dążą filozofowie i którą nazywają magią, oraz tajemnic tej prawdziwej filozofii⁸.

Sto lat później, dwóch pietystów z Wirtembergii, Friedrich Christoph Oetinger i jego uczeń Johann Ludwig Fricker oraz Prokop Diviš z Helvíkovic – pochodzenia czeskiego lub sudeckiego – byli już znacznie mniej powściągliwi. Jako „teologowie fizyki” pracowali nad przeformułowaniem pojęcia natury oraz pojmowania Boga – a ściślej mówiąc, Boga w naturze. Ich tekstów nie publikowano w bogato zdobionych foliałach, lecz czasem cenzurowano, stąd też dostęp do nich bywa trudny⁹.

Osadzeni w ściśle jezuickiej tradycji elektro-teologowie XVIII wieku po raz kolejny próbowali uznać teologię i filozofię naturalną za jedną całość. Połączyli odkrycie elektryczności, zjawisk magnetycznych i galwanicznych z ideą Boga bezpośrednio obecnego w świecie, a w następstwie tejże nowej koncepcji Boga, z nowym rozumieniem relacji między „duszą i ciałem, duchem i materią, życiem i substancją” (6). Odchodząc od średniowiecznej metafizyki światła, choć jednocześnie ją uzupełniając, stworzyli nowy obraz boskości:

Magnetyzm i elektryczność jawią się jako najbardziej wyraźny przejaw ukrytej obecności boskiej siły w świecie i w rzeczach, jako ukryta moc, która przenika cały wszechświat, tworząc życie, ruch, ciepło (7).

Ostatecznie doprowadzili oni do końca kwestię, którą Kircher jedynie sygnalizował, z innego rodzaju radykalizmem:

⁸ Athanasius Kircher, *Magnessive de artemagnetica*, Rzym 1641, s. 7.

⁹ Oprócz samych dzieł Oetingera, pozostały po nim inne, rozproszone teksty: korespondencja z Prokopem Divišem i Frickerem, a także opracowania haseł słownikowych i kompendia w encyklopediach katolickich. W 1970 roku Ernst Benz napisał rozprawę na temat teologii elektryczności (*Theologie der Elektrizität*, Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz 1971), przetłumaczoną potem na język angielski jako *The Theology of Electricity: On the Encounter and Explanation of Theology and Science in the 17th and 18th Centuries*, tłum. Wilhelm Taraba, Pickwick, Allison Park 1989. Na ten temat dostępna jest jeszcze jedna, napisana ostatnio w języku włoskim przez Paolę Bertucci, która dotyczy przede wszystkim angielskich pisarzy (np. John Freke) z końca XVIII wieku. Zawiera rozdział o „ogniu elektrycznym i teologii *theutonica*” – zatyłowany tak w oparciu o teozofię Jacoba Boehme’a i jego dualistyczną koncepcję energii życiowych, która również wpłynęła na Rittera. W cytowanych poniżej fragmentach podsumowuję i udoskonalam pracę Benza. Numery stron podane w nawiasach odnoszą się do jego rozprawy.

Od „Magnetycznego Boga” pochodzi [...] magnetyczna siła natury. Wymusza depersonalizację teologii [...], praktyczne zrównanie boskiego ducha jako *vis magnetica dei* z wszechmocą sił natury(14).

Możliwość takiej koncepcji polegała, przynajmniej w punkcie wyjścia, na niepostrzegalności magnetyzmu i elektryczności. „Nie mamy zmysłu elektrycznego”, pisze Graetz w XIX wieku¹⁰. Nie można wyczuć ani dotknąć elektryczności, posmakować jej, zobaczyć ani usłyszeć. Tylko przez jej przenikanie i konfrontację z materią odczuwa się ją jako ciepło, ruch, wibrację lub światło: „idealny obrazdali”¹¹ w terażniejszości; jeśli stosunki napięcia są prawidłowe, prąd będzie płynął, a pierwotne siły, jak przyciąganie i odpychanie mogą zataczać coraz szersze kręgi.

Kluczowym tekstem, także dotyczącym interesujących nas tutaj powiązań między Benjaminem i Ritterem, jest oczywiście rozprawa teologa z Tybingi Gottlieba Friedricha Röslera z 1764 roku. Konsekwentnie podążając za fizyko-teologiczną myślą Kirchera, Rösler interpretuje ogień elektryczny jako światło pierwszego dnia stworzenia i ogłasza go *spiritus mundi*. Naturalny, elektryczny ogień jest tu nieodłącznym elementem samej natury. Jest „istotną zasadą, która nieustannie wzywa do rekonfiguracji, która chce się aktualizować w coraz to nowszych formach życia”. To zjawisko uniwersalne, potraktowane tu jako podstawadła antropologii. Owemu teologowi elektryczności wydaje się „błędniestwem przypuszczenie, że Bóg stworzyłby martwą grudę ziemi, którą dopiero potem natchnie duchem. Ogień elektryczny już zamieszkiwał substancję tej grudy, z której Bóg stworzył człowieka, owa gruda posiadała już świadomą duszę. Natchnienie duchem nie jest tożsame z pierwszym momentem uduchowienia, ale stanowi drugi, spóźniony akt: obdarzenie człowieka zdolnością myślenia, intelektem”¹². Oetinger pisze w swoim *Słowniku Biblii i Symboli*: „Człowiek żyje podwójnym życiem, świadomym i intelektualnym; to pierwsze jest elektryczne, drugie dalece zań wykracza, lecz granic między nimi nie da się wyznaczyć”¹³.

Odniesienia do presokratejskich filozofów natury pobrzmiewają nie tylko w fizycznym lub organicznym wymiarowaniu ducha czy w definicji energii magnetycznej jako przyciągania i odpychania, sięgającym czasów samego Empedoklesa, lecz także jako oczywiste echa nastawienia umysłu pierwszego Atomisty. „W każdym ciele”, pisze na przykład Oetinger, „są zamknięte najmniejsze ogniste elementy, które odpowiadają

¹⁰ Leo Graetz, *Die Elektrizität und ihre Anwendungen zur Beleuchtung, Kraftübertragung, Metalurgia, Telephonie und Telegraphie*, Engelhorn, Stuttgart, 1883, s. XI.

¹¹ Mianem „wyjątkowego zjawiska dali” Benjamin dookreśla jedno ze swoich najważniejszych pojęć, aurę. Zob. tegoż, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, [w:] *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, s. 29. (przyp. tłum.).

¹² Cyt. za: Ernst Benz, *Theologie der Elektrizität*, s. 58.

¹³ Dzieło wydane powtórnie w wstępem Dmitrija Tschiezewskiego i Ernsta Benza jako *Emblematisches Cabinet*, Hildesheim 1969, s. 400.

ogólnej formacji większego ciała”¹⁴. Obezwładniająca tęsknota, która napędzała teologów elektryczności, była tą samą tęsknotą, która utrzymywała się także w postsokratejskiej filozofii: tęsknotą za stanem po drugiej stronie separacji, tą samą, która w ciągu ostatnich stu lat rozwoju na dobre zakorzeniła się we współczesnych naukach przyrodniczych. To przekonanie, że elektryczność przywraca symboliczną siłę jedności ducha i materii, ciała i duszy: Bóg jest elektryczny, moja dusza jest elektryczna, natura jest elektryczna. Oto sens *theologi electrici*¹⁵.

Eksperymentalna teologia elektryczności Rittera i punkt wejścia Benjamina

To właśnie obsesje zdominowały losy dziewiętnastoletniego wówczas Rittera, fizyka i chemika z miejscowości Samitz, dzisiejszych Zamienic, kiedy to w 1796 roku wyjechał do Jeny i na wiele lat stał się kultową postacią dla romantycznych poetów i filozofów. Czas jednak nie był dla niego łaskawy. Zmarł w 1810 roku, lekkomyślnie poświęcając swe ciało w laboratorium, aby udowodnić uniwersalne znaczenie galwanizmu i elektryczności. Radykalizując eksperymenty, jakie Volta przeprowadzał na samym sobie, Ritter przyrębowywał bieguny dodatnie i ujemne stosu wołtaicznego do swych dłoni, ust, języka, skroni, gałek ocznych i innych wrażliwych części ciała, rejestrując bolesnego skutki w postaci różnych stanów napięcia na oscylografie. W ostatnich latach prac nad „teorią żarzenia” wierzył, że nie może dłużej znosić tych tortur bez poszukiwania ulgi w sztucznych rajach, takich jak opium i alkohol, co tylko przyspieszyło jego fizyczny rozpad.

Ritterowi zawdzięczamy cztery odkrycia, istotne w kontekście technologicznym i przyrodniczo-naukowym:

- odkrycie światła ultrafioletowego tuż poza spektrum widzialnym,
- odkrycie zasady działania akumulatora, tak zwanej kolumny ładującej,
- odkrycie elektrolizy, chemicznego rozkładu wody i innych płynów, przy przepuszczaniu przez nie prądu stałego (jednocześnie z kilkoma fizykami-chemikami z Anglii i Francji),
- eksperymentalne odkrycie związku między elektrycznością a magnetyzmem, nad czym spędził ostatnie lata pracy, ale czego nie był już w stanie sformułować¹⁶.

Jego eksperymenty, obserwacje i wnioski odnośnie do relacji między dźwiękami a elektrycznością są jednak niezwykle ważne dla sztuki i jej interakcji z mediami technicznymi. Ritter radykalnie zmienił punkt obserwacji w badaniu tak zwanych figur Chladniego, dzięki czemu był w stanie w pewnym stopniu udowodnić, że wzory graficzne, powstające w wyniku drgań oprzyrządowania (ziaren piasku na szklanych płytach –

¹⁴ Zob. Ernst Benz, *Theologie...*, dz. cyt.

¹⁵ Por. tamże, s. 67.

¹⁶ Por. Carl Graf von Klinckowstroem, *Johann Wilhelm Ritter und der Elektromagnetismus*, „Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaft und Technik 9” 1929, nr 2, s. 68-85.

przyp. tłum.), zależały od zmiennych stanów napięcia, a nie – jak pierwotnie zakładano – od stosunku ruchu do spoczynku:



Rys. 1. Portret fizykoteologa Friedricha Christopa Oetingera, którego teozofię można podsumować jako teorię cielesności boskiej; w widzialnych rzeczach natury można odczytać niewidzialne (Zum Himmelreich gelehrt— Friedrich Christoph Oetinger, katalog wystawy, Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1982).

Ciało jest twarde [...] tylko dzięki swojej sztywności. Tam, gdzie [...] istnieją różne wartości sztywności, natychmiast pojawia się również różnica w wartości elektrycznej ciała – samo napięcie elektryczne¹⁷.

Opierając się na takich obserwacjach oraz głębokim poczuciu jedności fizyki, życia i sztuki, w 1805 roku Ritter opracował dość zadziwiającą antropologię sztuki, jedną z ostatnich prac, jakie miał opublikować. Traktując ludzką aktywność jako płaszczyznę odniesienia, określił cztery fazy rozwoju sztuki aż do czasów jemu współczesnych:

¹⁷ Johann Wilhelm Ritter w komentarzu do Hansa C. Ørstedta, zob. „Magazinfür den Neuesten Stand der Naturkunde” 1805 nr 9, red. Johann Heinrich Voigt, s. 33-34.

- architektura / urbanistyka,
- rzeźba,
- malarstwo,
- brzmienie / dźwięk / muzyka.



Rys. 2. Portret fizykochemika Johanna W. Rittera (1776–1810). Z archiwum Siegfrieda Zielińskiego

Pierwsze trzy to dla Rittera sztuki pamięci. W architekturze miejskiej człowiek monumentalizuje swoją działalność, zaś obiektywizuje ją w rzeźbie. W malarstwie (które nazywał *półprzestrzenią* lub *cieniem-ciałem*) jego aktywność jest bardziej wymagająca, ponieważ by zaistnieć w pełni, w postaci sensorycznych danych dwuwymiarowego obrazu, wymaga do tego aktywności obserwatora. Jednakże, sztuka znajduje swój prawdziwy wyraz tylko w czasowej formie dźwięku – dla Rittera oznacza ona życie.

Walter Benjamin znał te idee, choć nie z rozbudowanych i trudnych w lekturze traktatów technicznych Rittera, lecz raczej z aforyzmów, pisanych przez długi czas pod pseudonimem, a które, zebrane przez Rittera na krótko przed śmiercią, ukazały się tylko pośmiertnie jako *Fragmentsy majątku młodego fizyka*¹⁸. Benjamin, ku swej wielkiej ra-

¹⁸ Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines Jungen Physikers: Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, wyd. Steffen i Birgit Dietzsch 1810; reprint: Müller & Kiepenheuer, Hanau 1984. Reprodukacja opatrzona posłowiem Heinricha Schippergesa, wyd. Schneider, Heidelberg 1969. Włoskie wydanie: *Frammenti dall'opera postuma di un giovane fisico*, Edizioni Theoria, Rzym 1988. Tłumaczenie angielskie pojawiło się jako *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776–1810)* w „Science and Art of Nature”, red. i tłum. Jocelyn Holland, Brill, Boston 2010.

dości, nabył je tanio na aukcji w Berlinie i nazwał w eseju *Rozpakowuję moją bibliotekę* „najważniejszą osobistą prozą niemieckiego romantyzmu”¹⁹.

„Genialny” Ritter i jego intuicyjne podróże intelektualne w stronę elektromagnetyzmu i antropologii sztuki zajmują ważne miejsce w tekście Benjamina *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. W niepewny, niebezpośredni sposób, wyraźnie wyczuwając, że w najlepszym razie jest w stanie przyjrzeć się jedynie powierzchownie temu szczególnemu wszechświatowi intelektualnemu, oraz że nie zgłębiając jego teologicznego wymiaru uczyni mu poważną krzywdę, rozpoczyna od uwagi – w stylu *staccato*, co niezwykle dla Benjamina jako pisarza – jakoby Ritter otwierał perspektywę, w którą wnikając „ważyłby się na nieodpowiedzialną improwizację”²⁰. Benjamina szczególnie fascynuje Ritтера „rozkoszne pławienie się w samych brzmieniach”, charakterystyczne dla ducha czasów około 1800 roku, co uważa *nota bene* za ważną przesłankę dla ostatecznego upadku barokowego *Trauerspiel*. Ritter, w swojej dźwiękowej interpretacji wykresów drgających płyt, będących z kolei dziełem elektroakustyka Ernsta Florenza Friedricha Chladniego, zauważa:

Czym jest dla nas wewnętrznie figura dźwięku: figurą światła, pismem ognia [...]. Każdy ton ma tym samym *immediate* przy sobie własną literę [...]. Ścisła więź słowa i pisma – tak ścisła, że kiedy mówimy, to piszemy [...] – zajmowała mnie od dawna [...]. Słowo i pismo są już u swego źródła jednym, a jedno niemożliwe bez drugiego [...]. Każda figura dźwięku – figurą elektryczną [...]. Chciałem [...] przeto odnaleźć lub przynajmniej szukać prapisma lub pisma natury na drodze elektrycznej²¹.

Tekst cytowany przez Benjamina to kolejna, zredagowana wersja eseju z 1805 roku, zaczerpnięta z „Magazin für den Neuesten Stand der Naturkunde”. Ritter napisał go w odpowiedzi na list od swojego przyjaciela Hansa Christiana Ørstedta, duńskiego fizyka, znanego z odkrycia zjawiska elektromagnetyzmu około 1820 roku. Obaj intensywnie korespondowali z sobą w tej fundamentalnej, fizycznej kwestii. Benjamin wydaje się jednak przerywać w najbardziej porywającym fragmencie dzieła Ritтера: „Wszelki obraz jest tylko obrazem pisma”. Architektura, rzeźba, malarstwo to „pisanie wtórne” lub „pisanie po raz kolejny”. „Obraz w porządku alegorycznym to tylko sygnatura, tylko monogram istoty, nie zaś ona sama w swojej osnowie”²². Benjamin podsumowuje więc „teorię alegorii” przyrodnika. We właściwym sobie, rapsodycznym stylu sam przyrodnik znalazł na to inne słowa, sformułowane w silnym powiązaniu z Lukrecjańską koncepcją *symu-*

¹⁹ Walter Benjamin, *Rozpakowuję moją bibliotekę. Mowa o gromadzeniu zbiorów*, [w:] tegoż, *Krytyka i narracja. Pisma o literaturze*, tłum. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2018, s. 226.

²⁰ Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, red. Adam Lipszyc, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013, s. 287.

²¹ Cyt. za: tamże, s. 287-288. W pismach Ritтера ten cytat można znaleźć na początku dodatku do *Fragmentu...* z 1810 r.

²² Tamże, s. 289.

lakrum. „Cel sztuki: przedstawianie tego, czego nie ma. Pomnik. Ale sama ukochana to coś więcej niż jej wizerunek.” Lukrecjusz napisał w pierwszym wieku przed Chrystusem: „*Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt*” (Bo to, co kochasz, jest odległe, obrazy są tu obecne)²³.

Krytyka tego, co kryje się przed oczami, nie jest dla Rittera szczególnie istotna. Dla niego „ukochana” jest przede wszystkim żywą naturą, którą wszyscy fizycy powinni w przyszłości przyjąć za przedmiot swoich badań. Dźwięk jako szczególne zjawisko, zależne od warunków elektrycznych i elektromagnetycznych, wyczuwa wibracje sztuki przyszłości, która z kolei jest dla niego nierozzerwalnie połączona z życiem i fizyką (ta ostatnia, jak wierzył, była nauką o życiu) i którą rządzi dwubiegunowość rozumiana jako zasada życia:

Otworzy się nowe pole – czas. Ono również jest zorganizowane i tylko z połączenia obu organizmów, czasu i przestrzeni, wyłania się prawdziwy i najwyższy sens wszelkiego życia i bycia. Zmiana jest wszędzie, nic nie jest statyczne. Wszystkie rzeczy mają swój czas, ale nawet to nie polega nałagodnym następstwie zjawisk, które nigdzie nie istnieje²⁴.

W taki sposób pisze dwudziestopięcioletni Ritter na krótko przed mianowaniem, jeszcze bez doktoratu i habilitacji, do nowozałożonej Bawarskiej Akademii Nauk w Monachium.

Fizyka – szczególnie fizyka doświadczalna – była dla Rittera praktyką polegającą na tym, by niedostrzegalne stany wewnętrzne i procesy ruchu materii czynić widocznymi, słyszalnymi i odczuwalnymi we własnym ciele, by umożliwić doznanie tego, co nie jest dane bezpośrednio, ale mimo to obecne, przełożenia tego na dane, które z kolei można by przeliczyć i zastosować w urządzeniach technicznych. W *Heterodoksjach*, jak określał swoje eseje, dźwięk i światło są ostatecznie jednym. „Słuch jest widzeniem od wewnątrz, najgłębszą wewnętrzną świadomością”²⁵. Są to po prostu różne przejawy jednego, centralnego zjawiska (Kircher) – elektryczności i jej różnych stanów napięcia i oscylacji. Dla przyrodnika-praktyka jest to przede wszystkim kwestia rozłożenia wielkości w nieskończonej skali. „Gdy ciała oscylują niezwykle szybko, świecą”, pisze kilka stron dalej, licząc od miejsca, w którym Benjamin w *Źródłach dramatu żalobnego* przerwał cytowanie Rittera. Dynamiczne „formy światła” lub „pismo ognia”, o których Ritter pisze wielokrotnie i entuzjastycznie, to niezwykle szybkie drgania o wysokiej częstotliwości, w których dźwięk zmienia się w światło widzialne, reprezentujące dla niego „najwyższy stopień rzeczywistości”²⁶. Opisując przeciwny kierunek – przejście światła w dźwięk o niskiej

²³ Zob. Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente*, poz. 619; por. Lukrecjusz, *De rerum natura*, wyd. polskie w księgozbiornie Szymona Szymonowica, tłum. Józef Wiktorowicz, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1968, t. 4., s. 141-146.

²⁴ Johann Wilhelm Ritter, „Magazin für den neuesten Stand der Naturkunde”, wrzesień 1803, s. 213-214.

²⁵ Tegoż, *Fragmente*, dz. cyt., poz. 358.

²⁶ Tenże w liście do Christiana Gottloba Voigta, 26 marca 1804 r., cyt. za: Else Rehm, *Johann Wilhelm Ritter und die Universität Jena*, [w:] *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tybinga 1973, s. 206.

częstotliwości ledwo lub w ogóle niesłyszalne dla ludzi – wybiera w końcu niezwykle porównanie:

Obrót Ziemi wokół własnej osi – to znaczy drgania w jej wnętrzu, spowodowane przez obrót – może wytwarzać znaczący dźwięk, jej obrót wokół Słońca inny, obrót Księżyca wokół Ziemi kolejnymi tak dalej. Wyłania się idea wielkiej muzyki, wobec której nasza mała muzyka jest jedynie znaczącą alegorią [...]. Harmonię tej muzyki słychać tylko w Słońcu. Cały układ planetarny jest dla Słońca *jednym* instrumentem muzycznym. Jego dźwięki mogą wydawać się czystą witalnością *mieszkańcom* Słońca, ale dla *ducha* samego Słońca są najprawdziwszym, najbardziej wzniosłym dźwiękiem²⁷.

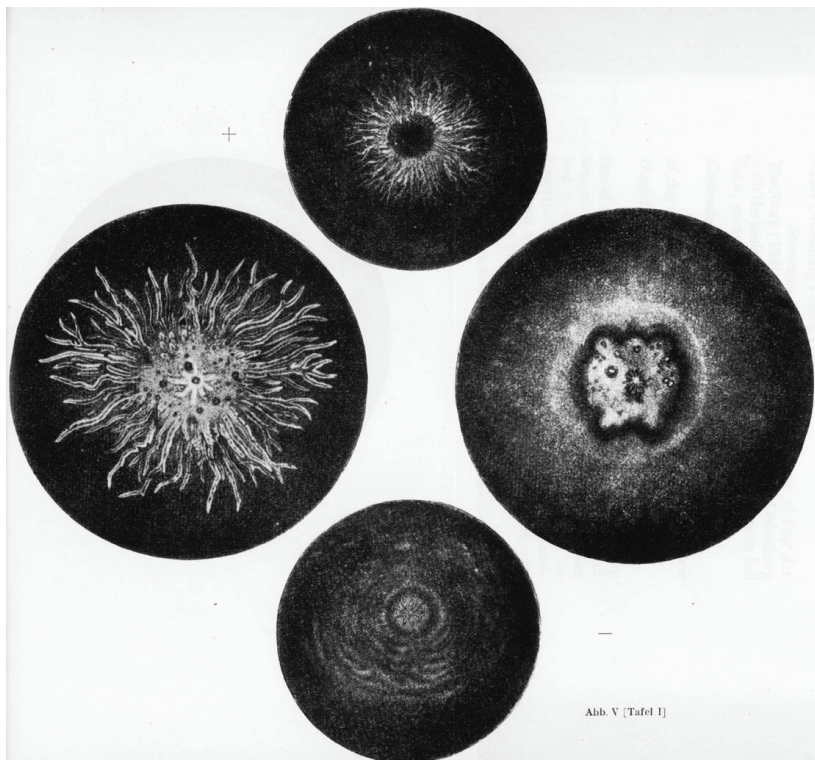
Można powiązać ten silny obraz z ekscentryczną teorią ekonomii wszechświata, jaką Georges Bataille opracował w latach trzydziestych XX wieku, która pojawia się również w zmienionej formie w jednym z radiowych słuchowisk Benjamina. Dedykuje on ów dramat człowiekowi, który zainspirował fizyka Chladniego do eksperymentów na formach dźwiękowych i który dostarczył podstaw dla myśli i eksperymentów Rittera z „pismem ognia” i wibrującymi „postaciami świetlnymi”. Georg Christoph Lichtenberg, bo o nim mowa, był fizykiem, filozofem i pisarzem, któremu już w 1777 roku udało się na urządzeniu nazwanym przezeń *eidoforem* rejestrować i kopiować dodatkowo i ujemne napięcia elektryczne w postaci wzorów, w jakie układały się – niczym jasny proszek na ciemnym tle – postaci światła zapisane przez ogień elektryczny. W słuchowisku Benjamina z 1933 roku mieszkańcy Księżyca obserwują ziemski Lichtenberg²⁸. „Istoty księżycowe” mają do dyspozycji trzy aparaty:

po pierwsze, spektrofon, przez który mogą słyszeć i widzieć wszystko, co dzieje się na Ziemi; parlamon, za pomocą którego są w stanie tłumaczyć ludzką mowę, choć jej dźwięk irytuje mieszkańców Księżyca, obdarzonych zmysłem muzyki sfer; i wreszcie oneiroskop, dzięki któremu mogą obserwować sny Ziemian²⁹.

²⁷ Ritter, *Fragmente*, poz. 360.

²⁸ Lichtenberg to nie tylko niemieckojęzyczne nazwisko, ale także popularna w krajach germańskich nazwa nadawana miejscowościom i wzniesieniom, która w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznaczałaby Świetlną, Białą czy nawet Jasną Górę (przyp. tłum.).

²⁹ Walter Benjamin, *Lichtenberg: Ein Querschnitt*, [w:] tegoż, *Drei Hörmodelle*, Suhrkamp, Frankfurt nad Menem 1971, s. 51–86. O ile mi wiadomo, tekst ten nigdy nie został wyprodukowany dla radia za życia Benjamina.



Rys. 3. Sönnchen (+) undMöndchen (-) (małe słońce i mały księżyc). Cztery z liczb Lichtenberga dotyczące elektryczności. Georg C. Lichtenberg, *Über eine neue Methode, die Natur und die Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen* (Lipsk, Geist & Portig 1956).

„Masa to macierz”

Z medialno-technologiczno-historycznego punktu widzenia dzieło Benjamina przypada mniej więcej na połowę rozkwitu ery mediów elektronicznych, telekomunikacji i sieci. W roku, w którym po raz pierwszy ujrzało światło dzienne, radio miało zaledwie dwadzieścia lat, a w nazistowskich Niemczech i paru innych krajach rozpoczęto pierwsze testy ikonoskopów – elektronicznych kamer telewizyjnych, które nie powieły już statycznych obrazów, lecz rejestrowały punkt po punkcie i linię za linią płaskie struktury światła, zapisywane w czasie. Pismo ognia lub światła, które tak zafascynowało Benjamina w tekście Rittera, stało się codzienną techniczną rzeczywistością także w stworzonym przez Hansa Bergera elektroencefalogramie (EEG), o którym pod koniec lat dwudziestych XX wieku gazety pisały jako o bezpośredniej „elektrycznej transkrypcji myśli”, bezpośrednim „elektrycznym zapisie mózgu”³⁰. Krytyka filmu w ujęciu Benjamina

³⁰ Por. Cornelius Borck, *Electricity as a medium of mental life: psychotechnics, radio and electroencephalogram in Weimar, Germany*, Towarzystwo Maxa Plancka, Instytut Studiów Zaawansowanych, reprint 154, Berlin 2000.



jest jednak nadal kształtowana w dużej mierze przez dyskusję o tradycyjnym obrazie technicznym lub mówiąc dokładniej, kolejno wyświetlanych obrazach fotomechanicznych. Co więcej, teoria i praktyka awangardy pierwszych dwóch dekad XX wieku jest u niego zaskakująco niezauważalna: eksperymentalny montaż Lwa Kuleszowa, wszechobecne Kino-Oko Dzigi Wiertowaczy prace z celuloidem konkurujących ze sobą Vikinga Eggelinga i Mana Ray'a. Poprzez „szok”, rozumiany jako centralna kategoria, jeszcze inna zaleta interpretacji Benjamina wtopiona jest w podtekst. Przede wszystkim doznaje on szoku na widok dadaistycznych strategii rozkładu i ponownego składania obrazu; tym samym nieobecne przeczucie może również odbijać się echem w mediach już obecnych jak i tych, które dopiero przed nami. Zarówno etymologicznie, jak i w potocznym znaczeniu „szok” jest związany z elektrycznością i zagrażającymi życiu codziennymi wypadkami, jakie wówczas powodowała. Podobnie interpretować można znaczenia słów „emanacja”, „para”, „powietrze”, atmosfera, „przebłysk”, „pobłysk” lub „promień”, zawierające się w pojęciu aury. Bliskość tej ostatniej do wyobrażeń ognia jest tak oczywista, jak jej semantyczne związki z najwyższą płonąca warstwą atmosferyczną czy z eterem pojmowanym jako substancja w niespecyficznym stanie próżni, jakże popularnym motywem wielu powieści, poczynawszy od dziewiętnastego wieku.

„Masa to macierz, z której wyłania się całe zwyczajowe zachowanie dzieł sztuki w stosunku do dzieł nowych”³¹. Tak zaczyna się osiemnasta sekcja pierwszej wersji eseju o sztuce (1936). Nie ma znaczenia, czy Benjamina zajmował tutaj biologiczny aspekt tej niezwyklej koncepcji (w języku łacińskim macierz [*matrix* – przyp. tłum.] to inne słowo na określenie samicy-matki, macicy, brzucha węża); choć biorąc pod uwagę całe zdanie, możemy bezpiecznie założyć, że miało ono dla niego – lub też miał to na myśli – matematyczne i informacyjne znaczenie teoretyczne, albo i jedno i drugie: jego stanowisko niesie nadzieję, że dzieło pochłonie rozproszone masy i że dominacja „taktylności”³² w wizualnym odbiorze filmu może zapoczątkować rewolucyjną zmianę w sztuce. W ostatnich dziesięcioleciach konsekwentnie identyfikowano utopijny potencjał krytyki mediów Benjamina na podstawie właśnie takich stwierdzeń. Wychodząc od jego fascynacji pismami Rittera, filozofa przyrody, którego rozumienie elektryczności jako centralnego zjawiska oraz zarys antropologii sztuki Benjamin nazwał „wirtualną teorią romantyczną”, chciałbym zaproponować reinterpretację tego medialno-teoretycznego potencjału, także i bezpośrednio w odniesieniu do jego zaangażowania w politykę i religię. Nadzieja Benjamina związana jest z klasycznymi strategiami i taktykami modernizmu, mocno powiązanymi z erą mechaniki. Ignoruje on lub wręcz cofa się przed zjawiskiem

³¹ Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, s.48.

³² Tamże, s. 48-49. (Zieliński ma tu namyśli porównanie przez Benjamina recepcji dzieła filmowego do recepcji sztuki architektonicznej; dwóch, niedających się do końca rozdzielić sposobów recypowania: dotykowego i optycznego – przyp. tłum.).

elektryczności. Kilka aluzji, pojawiających się w jego mało popularnych tekstach, wyrażających niezadowolenie lub niecierpliwość wobec elektrycznego charakteru nowych mediów, takich jak radio czy telefon, pozwala przypuszczać, że podąża nie za nadzieją na zmianę poprzez techniczną odtwarzalność dzieła prawdopodobnie było podstawą późniejszej krytyki świata elektronicznego, jak choćby ta, którą Adorno i Horkheimer nakreślili wkrótce potem na przykładzie środków masowego przekazu, lub jak piorunująca analiza Günthera Andersa w latach pięćdziesiątych XX wieku³³. Autor *Źródeł dramatu* gorliwie podsyca estetyczne i semiologiczne aspekty teorii galwanizmu i elektryczności Rittera, lecz zirytowany odwraca się od ich metafizycznych odniesień, ideologicznych i teologicznych implikacji. Odrzuca „jedność różnorodności” – czymkolwiek może ona być zważywszy na jej głównie medialny charakter – równie zaciekle, co „bezmyślność” „panteizmu” opartego na wiedzy technicznej, czy rozumienie przez uniwersalistę Rittera technologii jako religii lub jej substytutu³⁴.

Możliwe, że jego fascynacja *Heterodoksiami* Rittera umożliwiła takie pojmowanie technologii, jakie zaproponował kilkadziesiąt lat później Vilém Flusser na przykładzie fotografii, a Félix Guattari zastosował w wyrotowej koncepcji maszyn: przeciwko nieograniczonej hegemonii *apparatusa*, idea zerwania z punktem nieciągłości związanym z lokalnymi, pozytywnymi maszynami, nie pozwalającymi się w pełni kontrolować³⁵. Byłyby to względnie autonomiczne maszyny mechaniczne, które Benjamin omawia w kontekście aparatów fotograficznych i filmowych; byłyby to także praktyka eksperymentalna, pełna napięć i sprzeczności, jak i alegoria życia romantyka-utracjusza, fizykochemika Rittera.

Prąd elektryczny to kontrolowane wyrównywanie potencjału w niezrównoważeniu ujemnie naładowanych elektronów i dodatnio naładowanych protonów. W słowie podsumowania pozwolę sobie na dość banalną analogię. W *Dialogu o religijności współczesnej* Benjamin interlokutor Ja mówi: „Religie rodzą się jednak z biedy, nie ze szczęścia”³⁶. Wolne elektrony przemieszczają się z niższych do wyższych stanów potencjału. Eksperymentalne, fantastyczne wizje Rittera zawarte w jego teologii elektryczności pełne są takich właśnie odniesień i powiązań. Charakteryzuje je jednak także dialog z innym, będący produktywnym napięciem różnicy, możliwą alternatywą dla początkowo wygodnego, a w efekcie fatalnego w skutkach dualizmu, który *theologi electrici* próbowali wznieść swoją koncepcją Boga. W liście do Franza von Baadera, Ritter formułuje zasadę etyczną swojej postawy życiowej, w stylu podobnym do żydowskiego filozofa dialogu

³³ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, esp. vol. 1, *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Beck, Monachium 1956.

³⁴ Odnośnie do „jedności różnorodności” zob. Walter Benjamin, *Dialog o religijności współczesnej*, s. 272–275.

³⁵ Por. Henning Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen: Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, Wilhelm Fink, Monachium 1997.

³⁶ Walter Benjamin, *Dialog o religijności współczesnej*, s. 276.



Martina Bubera: „To, co czyni nas dobrymi, nie polega na tym, co sami wymyślamy, lecz na naszych zamiarach wobec innych, a co potem do nas wraca”³⁷.

Tłumaczenie: Marcin Sanakiewicz

ORCID: 0000-0002-8068-6377

³⁷ Por. Wolfgang Hartwig, *Physik als Kunst: Über die naturphilosophischen Gedanken Johann Wilhelm Ritter*, doktorat, Uniwersytet Albrechta i Ludwika we Fryburgu Brezgowijskim 1955, s. 89.