

Agnieszka Rejniak-Majewska
Uniwersytet Łódzki

Wizualne archeologie nowoczesności: Walter Benjamin i Sigfried Giedion

Samo środowisko medialne nie jest ani żywe, ani martwe, ani obecne, ani nieobecne
lecz widmowe – jest tym co generuje widmowość.

Jacques Derrida

Nie zachowały się zdjęcia, grafiki i reprodukcje, które Walter Benjamin gromadził podczas pracy nad *Pasażami*. O tym, że je zbierał, wiemy z zapisków i listów; jednak poza ilustracjami do opublikowanych wcześniej artykułów i przechowanymi wśród notatek kilkunastoma fotografiami XIX-wiecznych, niszczących pasaży, możemy się jedynie domyślać, jakie dokumenty go interesowały i jaki mógł być ich przewidywany użytek¹. Tekst *Pasaży* w polskim przekładzie opublikowany został bez ilustracji². W istocie rola, jaką w *Pasażach* odgrywa pojęcie obrazu, jak i szereg wywiedzionych z XIX-wiecznych technik spektaklu epistemicznych metafor, wykracza poza możliwości bezpośredniej wizualizacji. Niemniej zarówno teoria obrazów dialektycznych, bliska doświadczeń surrealizmu, jak i odniesienia do konkretnych przedstawień, sytuują Benjamina jako świadka i uczestnika współczesnej, wysyczonej wizualnie kultury modernizmu lat 20. i 30. XX w. Znakiem tego jest również ślad, jaki w pracy nad *Pasażami* pozostawiła lektura publikacji Sigfrieda Giediona o XIX-wiecznej architekturze – książki, której autor już na wstępie zaznaczał, że „pospieszny czytelnik może poprzestać na jej ilustracjach”³. Dla Benjamina praca ta musiała być inspirująca zarówno ze względu na tematykę, jak z racji owej montażowej, obrazowej konstrukcji. Nieuchronnie jednak, w spotkaniu tym musiały się ujawnić dzielące obu autorów różnice w sposobie myślenia

¹ *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, U. Marx, G. Schwarz et al. (eds.), London, New York 2007, s. 267-269.

² Różni się pod tym względem od niemieckiego wydania Suhrkamp Verlag z 1982 r. oraz przygotowanej na jego podstawie wersji angielskiej, w której użyto pojedynczych, wplecionych w tekst ilustracji.

³ S. Giedion, *Bauen in Frankreich: Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1928. Cyt. za wyd. angielskim: *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, trans. J.D. Berry, Santa Monica 1995, s. 83 [dalej cytuję jako *BF*].

o nowoczesności – o jej czasowej dynamice i anachronizmach, czy wreszcie o tym co w minionej nowoczesności „widmowe”.

Książka Giediona *Bauen in Frankreich* trafiła do Benjamina wkrótce po jej wydaniu w 1928 r. W liście do autora, dziękując za książkę, Benjamin pisał, że „zelektryzowała go ona tak bardzo, że postanowił nie czytać dalej, póki nie będzie mógł znów zająć się bliżej własnymi poszukiwaniami nad pokrewnym tematem”⁴. Mowa tu oczywiście o zapoczątkowanym ponad rok wcześniej projekcie *Pasaży*, o którym Benjamin już wówczas wiedział, że będzie „przedsięwzięciem całkiem pokaźnym”⁵. Fakt, że książka Giediona towarzyszyła pracy nad *Pasażami*, zapisał się w znacznej liczbie cytatów, w różnych partiach materiału. Celem, jaki postawił sobie sam Giedion, było ukazanie genealogii nowoczesnej architektury w inżynierskich konstrukcjach XIX w. „Spośród odpadów i śmieci” zeszlowiecznego historyzmu chciał, jak pisał, wydobyć te elementy, które otwierały drogę przyszłości⁶ – oddzielić „zarodki nowego” od przesłaniających je „widm akademii i historyzmu, które wcześniej czy później będą musiały zniknąć”⁷. Mimo deklarowanej w ten sposób jednoznacznej postawy, materiał, który Giedion zgromadził, dotyczący architektury wystaw światowych i domów towarowych z czasów II Cesarstwa, w sugestywny sposób odsłaniał rzeczywistość XIX-wiecznych, fantasmagorycznych budowli i wnętrz – urbanistycznych i architektonicznych przestrzeni, które Benjamin określił jako „domy ze snu zbiorowości”⁸. Liczne zamieszczone w pracy Giediona ilustracje: grafiki i fotografie, ukazywały owe architektoniczne przestrzenie z całą właściwą im podwójnością tego, co minione, odległe, i tego, co nowoczesne, technicznie i estetycznie „postępowe”. W rezultacie – wbrew intencjom Giediona – Benjamin mógł znaleźć w jego książce materiał służący jego własnym zainteresowaniom, pozwalający na „prezentację materializmu dialektycznego, który unicestwił w sobie ideę postępu”⁹.

Tę odmienność sposobu widzenia Benjamin delikatnie odnotował we wspomnianym liście:

Zrozumiałem różnicę – pisał – jaka dzieli radykalne nastawienie (*radikaler Gesinnung*) od radykalnej postaci wiedzy (*radikalem Wissen*). Pan posiada to drugie, dlatego jest Pan w stanie wyjaśnić tradycję zaczynając od teraźniejszości, lub raczej odkrywać tę pierwszą z perspektywy teraźniejszości.¹⁰

⁴ Cyt. za: J-L. Deotte, *Walter Benjamin et la Forme Plastique. Architecture, technique, lieux*, Paris 2012, s. 19-20. List, datowany na 15.02.1929, znajduje się w archiwum Sigfrieda Giediona w Zurychu.

⁵ List Waltera Benjamina do Gershoma Scholema, 25.02.1928, w: W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 985.

⁶ *BF*, s. 85.

⁷ *Ibidem*, s. 199

⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 450.

⁹ *Ibidem*, s. 506

¹⁰ Cyt. za. J-L. Deotte, *op. cit.*, s. 20.

O ile Giedion – przyjaciel Gropiusa i Le Corbusiera – szukał w przeszłości uchwytnej linii „nowej tradycji”¹¹, dążąc do ugruntowania jej artystycznych reguł, Benjaminowi, niezależnie od bliskich kontaktów łączących go ze środowiskami artystycznej awangardy, obca pozostała tak pojęta wizja rozwoju i linearne ujęcie porządku dziejów. Metodologiczną wytyczną *Pasaży* miało być, jak podkreślał, „przewyciężenie ideologii postępu”¹² – ujęcie, w którym „fakt historyczny polaryzuje się i przekształca w pole sił”¹³. W tym miejscu ujawniał się jego dystans wobec stanowiska Giediona, lecz jednocześnie to w jego pracy Benjamin znajdował materiał służący własnym zamiarom. Czerpiąc z tego, co Giedion pisał na temat francuskiej myśli inżynierskiej, saint-simonowskich idei w kręgu École Polytechnique¹⁴ oraz konstrukcji z żelaza i szkła – odwołując się do przeszłości sprzed ponad pół wieku – Benjamin mógł ukazać anachroniczność samej idei postępu oraz towarzyszące jej konkretyzacji nakładanie się tego, co nowe i stare – pogrążone w archaicznym bezczasie.

Giedion skupił się na francuskich osiągnięciach inżynierskich, wierząc, że wyznaczały one główną linię rozwoju nowoczesnej architektury: „Tam gdzie XIX wiek nie czuł się obserwowany, tam stawał się odważny”¹⁵. W budynkach reprezentacyjnych konstrukcja ukrywana była za historyzującą, ozdobną fasadą; tam jednak, gdzie przeważały funkcje użytkowe, korzystano z niej bardziej śmiało. Budowle przemysłowe oraz tymczasowe struktury, wznoszone z okazji wystaw światowych, stały się w efekcie, zdaniem Giediona, „laboratorium nowej architektury”, miejscem narodzin nowego podejścia do przestrzeni¹⁶. I tak chociażby, wzorzec otwartej, wewnętrznie powiązanej przestrzeni, który stał się wyróżnikiem ruchu nowoczesnego, Giedion dostrzegał już w budowlach XIX-wiecznych domów towarowych i bibliotek, gdzie lekkie konstrukcje szkieletowe pozwalały osiągnąć efekt spotęgowanej widzialności i transparenacji. Tego rodzaju antycypacje Giedion podkreślał przez sugestywne zestawienia obrazów, uwidaczniając analogie między XIX-wiecznymi konstrukcjami a nowoczesną architekturą. Choć umieszczał te obrazy na osi czasu, to forma jego książki jako „przestrzeni do patrzenia” – dającej się czytać i oglądać w dowolny sposób, pozwalała lekceważyć chronologiczne uporządkowanie, odsłaniając w zamian dialektyczny ruch – przenikanie się tego, co nowe i stare. Niewątpliwie też, opisywane przezeń XIX-wieczne konstrukcje żeliwne miały dla niego samego pewien romantyczny urok, wykraczający poza ich praktyczne znaczenie. Podobnie jak Le Corbusier

¹¹ Por. S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968. Do pracy tej, wydanej po raz pierwszy w 1941 r., włączony został w większości tekst *Bauen in Frankreich* wraz z ilustracjami.

¹² W. Benjamin, *Pasaże*, s. 435.

¹³ *Ibidem*, s. 517.

¹⁴ Por. *BF*, s. 88, s. 120; por. S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura...*, s. 242.

¹⁵ *BF*, s. 117; por. W. Benjamin, *Pasaże*, s. 184.

¹⁶ *BF*, s. 120.

i inni rzecznicy ruchu nowoczesnego, Giedion widział w nich prawdziwe ikony nowoczesności, mimo że nie wszystkie z nich były najnowszej daty. I tak chociażby, Pont Transbordeur, którego zdjęcie, umieszczone na okładce, wykonane zostało przez Giediona podczas wspólnej podróży do Marsylii z László Moholy-Nagym, to konstrukcja powstała w 1905 według projektu Ferdinanda Arnodina, współczesnego Gustave'a Eiffla¹⁷. Pewna ironia kryje się w fakcie, że kilka lat po wyprawie Giediona Pont Transbordeur przestał być użytkowany ze względu na trudności związane z jego konserwacją. W górującej nad portem formie marsylskiego mostu, właściwie przesuwicy (pasażerowie i towary przewożeni byli na zawieszanej nad wodą kładce), Giedion widział urzeczywistnienie nowego pojęcia przestrzeni: „są tu niewyczerpane nowe wizualne możliwości – pisał – wszystko polega na mobilności”, dochodzi tu do głosu „potrzeba przezwyciężenia dawnego poczucia równowagi opartego na fortelnym uwięzieniu”¹⁸. Konstrukcje tego rodzaju, podobnie jak fotografowana z upodobaniem przez Giediona wieża Eiffla, jawiły się jako rewolucyjne w swojej nagości i zawrotnym odczuciu przestrzeni. Ich fotograficzne obrazy, wyeksponowane w książce Giediona, zwróciły uwagę Benjamina podobnie jak towarzyszący im tekst:

Stojąc na chłostanych wiatrem schodkach wieży Eiffla, a w jeszcze większym stopniu na stalowych łapach jakiegoś Pont Transbordeur, doznajemy fundamentalnego dla dzisiejszej architektury przeżycia estetycznego: oto przez rozpiętą w napowietrznej przestrzeni ażurową żelazną sieć przepływają rzeczy, statki, morze, domy, maszty, krajobraz, port. Gubią przy tym swe wyraźne zarysy, opadają, wirując i nakładają się jedne na drugie.¹⁹

Cytując ten opis „uwalniającego” doświadczenia przestrzeni, Benjamin uzupełnił go jednak o wątek klasowy:

Wspaniałe widoki miast, otwierające się za sprawą konstrukcji żelaznych (Giedion daje wyborne przykłady mostu Tansbordeur w Marsylii) przez długi czas były dostępne wyłącznie dla robotników i inżynierów [...] Bo i któż wtedy, oprócz inżyniera i proletariusza, mógł piąć się po stopniach, na których dopiero można było doświadczać tego, co nowe i decydujące – odczucia przestrzeni, jakie zapewniają te konstrukcje.²⁰

Przed wszystkim zaś, obraz ten zafrapował Benjamina jako możliwa metafora pracy filozoficznej – myślowej konstrukcji, która pozwoliłaby podobnie jak owe widoki „chwycić najbardziej aktualne aspekty przeszłości”²¹.

Inaczej niż Giedion, Benjamin zwracał uwagę na wrażenie przestarzałości, szybko otaczające to, co było znakiem nowoczesności. Tam, gdzie szwajcarski

¹⁷ S. Philippe, L. Olivier, *Le Pont Transbordeur de Marseille de Moholy-Nagy*, Paris 2013, s. 35-36. Fotografie mostu wykonane przez obu autorów dowodzą, że był to dla nich idealny obiekt do eksperymentów w zakresie „nowego widzenia”. Por. reprodukcje w S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura...*, s. 318-319.

¹⁸ *BF*, s. 147.

¹⁹ *Ibidem*, s. 91; por. Benjamin, *Pasaże*, s. 504.

²⁰ *Ibidem*, s. 185-186.

²¹ *Ibidem*, s. 504.

badacz chciał widzieć śmiałą zapowiedź przyszłości, on zauważał raczej anachronizm, „zmurszałość”, rodzaj osobliwego wyobcowania²².

Jest czymś bardzo ciekawym – pisał najwyraźniej w polemicznym odniesieniu do tekstu Giediona – że konstrukcje, które fachowcy wydają się prekursorskie względem dzisiejszego sposobu budowania, na ludziach bystrych, lecz bez architektonicznego przygotowania, bynajmniej nie robią wrażenia prekursorskich, wręcz przeciwnie, wydają im się szczególnie staroświeckie i jak ze snu (stare dworce kolejowe, urządzenia gazowe, mosty).²³

W owych „początkach techniki”, podobnie jak surrealiści, autor *Pasaży* dostrzegał ich „prehistoryczne, zarówno kuszące, jak i groźne oblicze”. „W sferze techniki – dodawał – jest ono wyraźniejsze niż w innych dziedzinach”²⁴, w niej bowiem najszybciej ujawnia się upływ czasu. Fakt, że równocześnie o projektach urbanistycznych Le Corbusiera (miasta linearnego) Benjamin stwierdzał bezceremonialnie, że ukazują one powrót do starego typu wiejskiej osady zbudowanej wzdłuż wiejskiego traktu²⁵, jasno wskazuje na dystans dzielący autora *Pasaży* od modernistycznych wykładni postępu. „Moderna – pisał – zawsze cytuje prahistorię”²⁶, im bardziej zabiega o nowatorstwo, tym bardziej pada łupem powtórzenia. Dlatego też właśnie w tym, co przestarzałe, kryła się według niego cenna z poznawczego punktu widzenia substancja²⁷. „Istnieje nieświadoma jeszcze wiedza o byłości” – stwierdzał – którą tylko w teraźniejszości można przebudzić²⁸. Rzecz w tym, pisał, cytując historyka Burchardta, by „tkwiące w nas medium obrazotwórcze przyuczyć do stereoskopowego, wielowymiarowego wglądu w cienie historii”²⁹.

Mimo tych rozbieżności, podejście Benjamina łączy jednak z Giedionem to, że owej „nieświadomej wiedzy” o przeszłości obaj chcieli szukać w polu codziennych zjawisk i anonimowych materialnych wytworów. Benjamin przytacza m.in. wskazówkę Giediona, zgodnie z którą badanie historyczne powinno się skupić na

[...] lekceważonych obszarach codzienności, gdzie – jak w oszołomieniu – kształtują się elementy struktury zbiorowej [...] Takim materiałem musimy się parać: szarymi gmachami, halami targowymi, domami towarowymi i wystawami.³⁰

Pogląd ten idealnie współgrał z myśleniem Benjamina o architekturze jako „śnie zbiorowości” oraz zamiarem, by „wiek XIX – poprzez modę i reklamę, budowle

²² Por. *ibidem*, s. 179, s. 185.

²³ *Ibidem*, s. 434.

²⁴ *Ibidem*, s. 436-437.

²⁵ *Ibidem*, s. 452.

²⁶ *Ibidem*, s. 42.

²⁷ *Ibidem*, s. 503-504

²⁸ *Ibidem*, s. 432.

²⁹ *Ibidem*, s. 503.

³⁰ *BF*, s. 99; W. Benjamin, *Pasaże*, s. 434.

i politykę – zinterpretować jako sekwencję jego onirycznych wizji³¹. W przestrzeniach architektonicznych Benjamin widział (podobnie jak w filmie i technice) „uniwersa form, które zaistniały bez naszego udziału i zawładnęły nami”³² – form oddziałujących na poziomie mimowolnej percepcji, a zarazem będących wytworem nieuświadamianych społecznych procesów. W tym też duchu autor *Pasaży* podejmował zdanie Giediona: „konstrukcja w XIX wieku odgrywa rolę podświadomości”³³. O ile jednak szwajcarski krytyk miał tu na myśli rolę konstrukcji jako ukrytej siły twórczej, kierującej rozwojem architektury, Benjamin dołączał do tych słów własny komentarz:

Próba wyjścia poza tezę Giediona. Mówi on: „Konstrukcja odgrywa w XIX w. rolę podświadomości”. A może byłoby lepiej powiedzieć: rolę procesu cielesnego, wokół którego architektury „artystyczne” budują się jak sny wokół rusztowania procesu fizjologicznego?³⁴

W istocie więc Benjamin przekształca tezę Giediona, nie tyle szukając „organicznego” rdzenia nowej architektury, co w wytworach historyzmu, w przenikaniu się konstrukcyjnych nowości i artystycznej stylizacji, widząc integralny zapis „zbiorowych snów XIX wieku”³⁵. W tej „manii przybierania masek – stwierdza – kryje się znak prawdziwej egzystencji historycznej, zauważony najsamprzód przez surrealistów”³⁶.

W książce Giediona, podobnie jak w innych pracach z zakresu historii sztuki (zwłaszcza z kręgu szkoły wiedeńskiej), Benjaminą pociągała specyficzna metoda badań – skupiona na charakterystyce i przemianach form, niezależnie od towarzyszących im autorskich, jednostkowych intencji. Benjamin znajdował tu paralele do poszukiwanej przez siebie metody materializmu historycznego, która byłaby zarazem antypsychologiczna i całkowicie konkretna – skoncentrowana na wytworach kultury materialnej i zjawiskach życia codziennego. Wczytywanie się w fizjonomię przedmiotów i zjawisk, owych „niepozornych zakrzepłości bytu”, pozwalało na odczytywanie ich jako symptomów, objawicielskich znaków i alegorii. Przy wszelkich dzielących ich różnicach intencji, podejście Sigfrieda Giediona do materiału historycznego zdaje się podobne, zarówno gdy chodzi o przywiązanie do znaczenia konkretnych wytworów, jak i upatrywanie w historii materialnej klucza do zrozumienia form życia, wyobraźni oraz społecznych przemian. Tendencja ta widoczna jest zwłaszcza w późniejszych pracach, jak *Czas, przestrzeń architektura* (1940) oraz *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history* (1948), które były rozwinięciem jego wcześniejszej idei z lat 30. – kompleksowego

³¹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 432.

³² *Ibidem*, s. 440.

³³ *BF*, s. 87. „Konstrukcja była podświadomością architektury i w niej drzemały impulsy, które dopiero znacznie później znalazły wyraźne teoretyczne określenie” (S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura...*, s. 211).

³⁴ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 48, 434.

³⁵ *Ibidem*, s. 181.

³⁶ *Ibidem*, s. 434.

studium na temat „genealogii nowoczesnego człowieka” (*Entstehung des heutigen Menschen*). Tworząc swoje monumentalne syntezy, Giedion podkreślał zarazem, że historia jest zawsze „konstelacją” fragmentów:

[...] fakty są tylko rozproszoną projekcją, jak gwiazdy na firmamencie [...] Obrazy i słowa to jedynie wskazówki. Decydujący krok należy do czytelnika, to w jego umyśle pokazane fragmenty powinny ożyć w nowych powiązaniach.³⁷

Rozważany przez niego wzór „anonimowej historii” miały zatem polegać na „ukazaniu różnych elementów równolegle obok siebie”, niczym w oku owada; nawet jeśli nie da się ich wszystkich scalić, wychodzić trzeba od owych fragmentów³⁸.

Twierdzenia te wydają się bliskie idei autora *Pasaży*. W *Mechanization Takes Command* Giedion opisuje historię uprzemysłowienia, przemiany organizacji pracy i domowego otoczenia, ujawniając przy tym, jak wiele „nowocześnie” wglądających wynalazków ma swoje znacznie wcześniejsze odpowiedniki, i jak anachroniczne bywają nasze wyobrażenia na temat technicznych innowacji. W książce tej wyraźny jest większy dystans autora wobec idei postępu i uprzemysłowienia, nawet jeśli nadal pozostaje rzecznikiem nowoczesnej, funkcjonalnej formy. Obfitość wykorzystanych przez Giediona wizualnych dokumentów – rysunków patentowych, ilustracji z prasy, reklam, firmowych broszur, współczesnych fotografii i reprodukcji dzieł sztuki, nie tylko pozwala umocować narrację w sugestywnym, obrazowym konkrety; w sposobie doboru i budowania wizualnych sekwencji widać też znajomość użytku, jaki surrealiści czynili z przedmiotów znalezionych i zapożyczonych obrazów. Układ ilustracji wyznacza w rezultacie główny poziom lektury – przybliżając detale, uzmysławiając władzę, jaką zwykle przedmioty sprawują nad naszą wyobraźnią, wreszcie, odsłaniając mroczne strony mechanizacji, związanej z masową produkcją.

Giedion i Benjamin spotykają się w pewnym sposobie optycznego konstruowania wizji przeszłości, w którego efekcie obraz – dany jako wizualny materiał i figuratywnie – alegorycznie odczytany, wytrąca nas z poczucia czasowej stabilności i jednoznaczności. Możliwe, że w przypadku Giediona efekt ten jest po części pochodną naszego spojrzenia – obraz, wizualny zapis zawsze ma to do siebie, że może otwierać fantazmatyczną, halucynacyjną przestrzeń, poza parametrami towarzyszącego mu, ramującego dyskursu. O ile jednak Giedion posługiwał się wizualnymi dokumentami i ich montażem zgodnie z modernistycznym ideałem bezpośredniej naoczności, dbając o sugestywność i perswazyjność przekazu, Benjamin ze swoim talentem nieśpiesznego „rozmyślacza” skupiał się raczej na ambiwalentnej wymowie poszczególnych świadectw. Wiara Giediona w immanentne prawa rozwoju pozwalała mu konstruować zamknięte opowieści o względnie uporządkowanej, linearnej konstrukcji. Benjaminowskie, teologiczne

³⁷ S. Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2013, s. 3.

³⁸ *Ibidem*, s. 4.

w istocie zamierzenie, by „w toku analizy pojedynczych drobnych elementów dostrzec kryształ całości procesu dziejowego”³⁹, pozostawiło po sobie jedynie „stos ruin wielkiego dzieła”⁴⁰. W tych ruinach jednak wciąż znajdować możemy „medium obrazotwórcze”, przyuczające „do stereoskopowego, wielowymiarowego wglądu w cienie historii”.

Agnieszka Rejniak-Majewska

Visual Archaeologies of Modernity: Walter Benjamin and Sigfried Giedion

Abstract

In his *Arcades Project* Benjamin frequently quotes from Giedion's *Bauen in Frankreich*, a book on the 19th century's architecture of iron constructions. Benjamin's interest in this publication arose from this topic as well as from the structure of visual montage. However, when taking inspiration from Giedion, Benjamin distanced himself from his view on the historical development, focusing on the spectral and anachronistic effects of the 19th century's constructions instead. The paper examines the exchange between the two authors, their corresponding ideas of historical research, and the role of visual material in their exploration of the past.

Keywords: Walter Benjamin, Sigfried Giedion, architecture of iron constructions, historical research, visual material.

³⁹ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 506.

⁴⁰ R. Tiedemann, *Wprowadzenie*, [w:] W. Benjamin, *Pasaże*, s. 28.