

*Petr Málek*

## Poetyka między alegorią upadku i utopią ocalenia Konceptualizacje języka w literaturze środkowoeuropejskiego modernizmu\*

Łudzi związkiem nawet gwiezdność nocy.  
Nam niech starczy radość z jednej chwili  
wiary w istność figury. To dosyć.  
(Rainer Maria Rilke, *Sonetów do Orfeusza*)

Walter Benjamin, charakteryzując w radiowym odczycie o Franzu Kafce sposób, w jaki chciałby przybliżyć się do jego dzieła, zastrzegał sobie możliwość „odczytania poety z centrum jego obrazowego świata”<sup>1</sup>. Silvio Vietta w pracy *Die literarische Moderne* dowodzi z szerszej perspektywy historycznoliterackiej, że analiza kręgów problemowych strukturyzujących modernizm literacki pozwala odnaleźć repetytywne obrazy, jawnie korespondujące z pewnym „nastrojem” (*Befindlichkeit*), charakteryzowanym przez Heideggera w książce *Bycie i czas* jako „konstytutywny egzystencjał”<sup>2</sup>. Obrazy te mogą nas przywieść, czy chociażby przybliżyć, ku pewnemu kompleksowemu tematowi w estetyce modernizmu. Artykuł ten, którego punkt wyjścia stanowi obraz-figura *aniota*, podąża podobną drogą (albo raczej drogą okrężną), zaś użyte jako motto wersy Rilkeańskich *Sonetów do Orfeusza* wskazują nie tylko na jego podstawową intencję, realizują-

\* Przekład na podstawie: P. Málek, *Melancholie moderny. Alegorie – vypravěč – smrt*, Praha 2008. W tekście czeski termin *moderna* oraz jego niemiecki prawzór *die Moderne* oddajemy w zależności od kontekstu przez odpowiadające im polskie kategorie *modernizm* (literacki, estetyczny *etc.*) względnie nowoczesność (społeczno-kulturowa *etc.*) (przyp. red.).

<sup>1</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer*, w: *idem, Gesammelte Schriften Band III/2: Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main 1972-1991, s. 678.

<sup>2</sup> Zob. S. Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, s. 170-172. Por. w niniejszym tomie artykuł M. Chmurskiego, s. 395-419.

przegląd filozoficzno-literacki – nr 1-2 (36) – 2013 s. 191–227

cą się poniekąd uparcie i samowolnie, ale również na przeszkody, ryzyka i ograniczenia wybranego podejścia. Owym kompleksowym tematem, którym zajmować się będę w twórczości wybranych autorów modernizmu środkowoeuropejskiego, konkretnie zaś Richarda Weinerja i Franza Kafki, jest konceptualizacja języka, artykułująca się w ich dziele – jak brzmi moja hipoteza – w różnych „językach” i niezależnie od siebie, w napięciu między alegorią upadku a utopią ocalenia. Aby uchwycić i zachować dynamikę, którą owo napięcie wnosi w problematykę kryzysu języka – często określanego jako *Sprachskepsis*, *Sprachkritik* czy *Sprachlosigkeit* itd. – zdecydowałem się na przedstawienie jej z poniekąd odmiennej perspektywy: ramą i osią moich uwag będzie ujęcie języka w nowoczesnej koncepcji estetycznej autorstwa Waltera Benjamina.

„Dotknijmy obrazu” i dajmy się prowadzić – mówiąc za Weinerem – obrazowości „jakby drugiego stopnia”, obrazowości „bynajmniej nie asocjacyjnej, lecz przeciwnie, wprawianej w ruch przez zderzenie i połączenie (obrazów) nieprzejednanie odległych, które monstualna jakaś wybiórność wabi ku sobie”<sup>3</sup>. Dajmy się więc ponieść obrazowości nieodległej od alegoryzacji czy alegorii, w znaczeniu, w jakim pojmował ją Benjamin<sup>4</sup>. Usytuowanie w centrum interpretacji obrazu/ów pojmowanego/ych po Benjaminowsku demontuje uniwersalne dzieje nowoczesności, zmie-

<sup>3</sup> R. Weiner, *Lazebník*, w: *idem, Lazebník. Hra doopravdy*, Praha 1998, s. 17-18: „Sáhněme k obrazu!”, „[obrazivosti] jaksi druhého stupně”, „[obrazivosti] nikoliv asociální, nýbrž roztáčenou naopak střetem a sloučením nesmířitelně vzdálených, které monsturovní jakás výběravost vabí druha k druhu”.

<sup>4</sup> Filozoficzne teksty Benjamina są bardzo obrazowe i metaforyczne, tak więc mimo swej wysoce teoretycznej treści mają charakter poetycki, który wzmacnia jeszcze tendencja do alegoryzacji, manifestująca się między innymi w interpretacji figur-obrazów, jak choćby *das bucklichte Männlein* czy *Angelus Novus*. Leżący u samych podstaw dzieła Benjamina brak zaufania do języka – stanowiącego niezadowolający środek wyrazu – „kompensowany” jest przez jego pełen ufności stosunek do obrazu. Benjamin w swej znanej charakterystyce Baudelaire’a jako wyjątkowego „rozmyślacza” (*Grübler*), którą odnieść można również do niego samego, pisze dosłownie o „gotowości oddania w każdej chwili obrazu w służbę myśli” (W. Benjamin, *Park centralny*, w: *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, (red.) H. Orłowski, Poznań 1996, s. 397). Pojęcie obrazu jest lejtmotywem pism Benjamina przede wszystkim w sensie obrazu wspomnieniowego, sennego, dialektycznego; jako *Denkbild* (neologizm, który w analogii do *Wunschbild* moglibyśmy przełożyć jako „obraz pomyślany”, „obraz-mysł”) lub „przestrzeń obrazu” (*Bildraum*). Rzeczywiste obrazy – widziane i wspomniane – oddziałują nierzadko jako modus poznania, podobnego owemu „błyskawicznemu poznaniu”, wobec którego tekst stanowi „długi huk gromu”, jak sformułował to Benjamin w teoretyczno-poznawczym rozdziale *Pasaży*. Podobną bliskością wobec „obrazu” odznacza się również dzieło Weinerja: odzwierciedla się ona bezpośrednio zarówno w jego publicystyce kulturalnej (Weiner jako krytyk i dziennikarski korespondent regularnie zajmował się sztukami plastycznymi oraz – nie zapominajmy – sztuką „ruchomych obrazów”, czyli filmem), jak i w fakcie, że owo doświadczenie intensywnego kontaktu ze sztukami plastycznymi ulega projekcji na jego twórczość beletrystyczną, zarówno w postaci odsyłaczy do konkretnych dzieł sztuki i malarzy, jak i w próbach transpozycji ich metod artystycznych.

niając je w urywane następstwo kruchych konstelacji relatywnych obrazów, wymykających się ostatecznej syntezie.

## I. Anioł(owie) czyli o melancholii modernizmu

### 1.

... skąd, skąd szum skrzydeł?  
(Richard Weiner, *A bylo chýrné  
roztržení maren...*)

Pierwszy z obrazów anioła, które mam na myśli, pojawia się w *Łaziebnym* (1929) Richarda Weinerja, pełniąc funkcję swego rodzaju stacji czy intermezzów autorskiej spekulatywnej narracji o powstaniu i rozwoju potępienia w dwu, niewiele od siebie oddalonych miejscach:

Był to anioł. Był! Ale... ta najbardziej elementarna uczciwość zmusza mnie do powiedzenia, że nie jest to pewne. Być może to stworzenie o płaskim obliczu, którego policzki przypominały podbródki susła, tylko wydawało się aniołem. Naprawdę! to płaskie oblicze i kaprawe oczy, i jego *garb* – taki łojowaty, taki porządny – który nazywał on schronieniem dla swych skrzydeł. [...] Anioł o płaskim obliczu, suślich policzkach i *garbaty*. [...] Odmienne piękno tej ohydnej pokraki wstrząsało Słupami Heraklesa tak, że byłeś zmuszony powiedzieć: Wziął wszystko na siebie, i chociaż był *zatroskany na śmierć*, jest mu łatwo. – Aż byłeś zmuszony powiedzieć: – Anioł!<sup>5</sup>

[...] ta płaska twarz, ten garbus siedział tu, gdy wszystko spało (siedział tu, no tak! na *gruzach* wszystkiego, co, urastając do nieba, nie mogło w końcu nie ustąpić), siedział tu, wraz z *gwiazdami*, które, choć ich nie zwotywał, zlatywały mu się do rąk, bawił się jakby z „pazurkami”<sup>6</sup>.

[...] a w miejsce boga *garbus-pokraka*. Ale nad tą *katastrofą* wznosi się ponura majestatyczność grubo ociosanego, czule zapadniętego czoła [...], a pod tym czołem bez zmyzy, które zaświadcza o rozbitym kosmosie, siedzi nocny anioł

<sup>5</sup> R. Weiner, *Łazebník*, s. 37-38, podkr. P.M.: „Był to anděl. Był! Nicméně... ta nejpovrchnější poctivost má mě k tomu, abych řekl, že to není jisté. Snad se ten tvor ploského obličejce, a jehož tváře byly jako sýslí laloky, za anděla jen vydával. Opravdu! ten ploský obličej a krhavé oči, a jeho *hrb* – takový lojovatý, takový řádný –, jež jmenoval schránou svých křídel. [...] Anděl ploského obličejce, sýslích tváří a *hrbatý*. [...] Jinotná krása tohoto obludného zmetka lomcovala Heraklovými sloupy tak, že byls nucen říci: – Vzal *všechno* na sebe a třebaš byl *zarmoucen až k smrti*, je mu snadně. – Že byls nucen říci: – Anděl! –”.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 41, podkr. P.M.: „[...] ta ploská tvář, ten hrbáč seděl tu, nu ano! na troskách všeho, co rostší do nebe nemohlo posléze nepovolit), seděl tu, s *hvězdami*, jež aniž jich svolával, se mu slétaly do rukou, hrál si coby s «drápky»”.

i bawi się gwiazdami, które, ponieważ są wszechwiedzące, nic nie może ich zatem wprowadzić w błąd, zlatują się do niego<sup>7</sup>.

Motyw anioła w prozatorskiej i poetyckiej twórczości Weinerja z końca lat dwudziestych został wprawdzie odnotowany w dotychczasowej recepcji jego dzieła, był jednak przeważnie marginalizowany i zbywany pobieżnymi, choć relewantnymi odwołaniami do kontekstu biograficznego (aniołami – jak wiadomo – nazywali się nawzajem członkowie parapsurrealistycznej symplistycznej grupy *Le Grand Jeu*, do której w pewnym okresie zbliżył się Weiner). Motyw anioła jako „absolutna metafora” czy alegoryczny obraz domaga się zatem alegorycznej lektury i deszyfracji. Tymczasem roboczo i wstępnie wskaźmy jego kluczowe atrybuty: są to przede wszystkim ambiwalencja i sprzeczność kluczowego motywu figuratywnego (czegoś między aniołem a garbusem-pokraką), z którym z jednej strony wiążą się smutek (żałoba), katastrofa, ruiny, chłód nocy, osamotnienie i garb, z drugiej zaś gwiazdy, które zlatują mu się do rąk.

Obecność Weinerowskiego anioła w refleksji historycznoliterackiej raczej tylko konstatowano niż go interpretowano; drugi z aniołów – *Angelus Novus* Paula Klee – należy zaś do tych najśłynniejszych. W słynnej dziewiątej tezie *O pojęciu historii* z początku roku 1940 Walter Benjamin pisze:

Klee namalował obraz, zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarł, usta otworzył, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępem<sup>8</sup>.

Nie bez powodu wspomniana akwarela Kleego stała się jednym z najbardziej znanych emblematów modernizmu w fazie melancholii – aczkolwiek głównie dzięki wieloznacznemu, niepokojącemu i enigmatycznemu odczytaniu Benjamina. Zapewne również dlatego, że za Benjaminowskim odczytaniem obrazu Kleego – co zresztą wielokrotnie stwierdzono –

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 43, podkr. P.M.: „a místo boha *hrbáč-zmetek*. Ale nad touto *katastrofou* klene se ponurá velebnost hrubě přitesaného, nežěn proláklého čela [...], a pod tím čelem bez poskvrny, které svědčí za roztříštěnou nesmírnost, sedí noční anděl a pohrává si s hvězdami, které, protože vševědoucí a jichž nic tedy zmást nemůže, se k němu slétají”.

<sup>8</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *idem, Anioł historii...*, s. 418.

niewątpliwie skrywa się jeszcze inny obraz; obraz uskrzydłonej figury, choć nie musi być ona aniołem, wreszcie obraz, który zgodnie z intencją Benjaminowskiej interpretacji moglibyśmy uznać za antytezę dzieła Kleeego lub jego lustrzane odbicie: chodzi o Dürerowski miedzioryt *Melencolia I* z roku 1514. Aluzja do Dürera, a przede wszystkim bogata ikonografia obrazu anioła w tradycji żydowskiej i chrześcijańskiej, nie powinny nam jednak przysłonić faktu, że Benjaminowsko-Kleeowski anioł (dodajmy, że również anioł Weinerowski) wyraża wprost ową specyficzną nowoczesną *Befindlichkeit*, i w tym sensie odczytywać go możemy jako *metaforę epoki*<sup>9</sup>. Tym bardziej, że w obrazowym polu anioła przenikają się motywy, które Vietta – oczywiście nie roszcząc sobie prawa do wyczerpania tematu – wymienia jako centralne i konstytutywne dla modernizmu: obraz zniekształconego, zniszczonego piękna, które jest skalą klęski utopii piękna, obraz upadku, ruiny i przepaści, chłodu i nocy.

Alegoryczna figura anioła w modernizmie literackim obejmuje właściwie barwną i pełną wewnętrznych sprzeczności grupę aniołów, z których każdy nosi rysy czegoś strasznego, przerażającego, dziwacznego, obcego [*das Unheimliche*], jest wyrazem fatalnej klęski w sytuacjach konfrontacji człowieka z (auto)destrukcją (*The Angel of the Odd* Poego), gdy piękno jest tak straszliwe, że zabija (*Elegie duinejskie* Rilkego), gdy historia pędząca burzliwie przed siebie jest ciągłą katastrofą (Benjamin). Paul Klee namalował swą akwarelę w okresie, gdy utrzymywał kontakt z Rainerem Marią Rilke, który w centrum swojego cyklu poetyckiego *Elegie duinejskie* umieścił właśnie obraz anioła: „Każdy anioł przeraża. Lecz, biada mi, dla was / zaśpiewam, o was, nieomal zabójcze ptaki duszy, / wiedzący o was”<sup>10</sup>. Aby nie było wątpliwości, gdzie poszukiwać kulturowych i literackich korzeni Benjaminowskiej interpretacji, duchowej i intelektualnej przestrzeni, z której wyrasta i do której jego refleksja nieustannie powraca, zapowiem, że obraz Kleeowskiego anioła w obszerniejszej refleksji pojawił się po raz pierwszy w eseju Benjaminina o Karlu Krausie, ważnej postaci wiedeńskiego, a więc i śródkowoeuropejskiego modernizmu. W eseju tym po raz pierwszy wybrzmiewa również cytat z pierwszego tomu Krausowskich *Słów w wierszach* (*Worte in Versen*), powracający później jako motto czternastej tezy *O pojęciu historii*: „Początek jest celem”<sup>11</sup>. A w znanym liście do Gershoma Scholema z 12 lipca 1938 roku, stanowiącym swego rodzaju zwornik fragmentarycznego studium dzieła Kafki, w którym zarysowują się podstawowe linie jego nigdy nienapisanej monografii, wzmiankuje

<sup>9</sup> Zob. S. Vietta, *Die literarische Moderne...*, s. 172.

<sup>10</sup> Przeł. M. Jastrun.

<sup>11</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, s. 422.

dosłownie o swoim powinowactwie z Kleem. Obaj żyją „w świecie *komplementarnym*”, charakteryzowanym następująco: „[...] świat Kafki – pod wieloma względami tak pogodny i przepełniony aniołami – jest precyzyjnym dopełnieniem jego epoki [...]”<sup>12</sup>. Rozpoczynając cytowaną IX tezę od zdania „Es gibt ein Bild von Klee”, Benjamin (pod)świadomie kładzie nacisk na związek z drugą częścią swego wielkiego Kafkowskiego studium, zatytułowaną *Ein Kinderbild (Fotografia z dzieciństwa)* i zaczynającą się od słów: „Es gibt ein Kinderbild von Kafka [...]”<sup>13</sup>. Opis kopii fotografii około sześciolatniego Kafki, którą Benjamin posiadał przez wiele lat i która wraz z akwarelą Kleego należała do jego najbardziej osobistych rzeczy, jest nie tylko naocznym zastosowaniem jego strategii „odczytania poety z centrum jego obrazowego świata”, ale zdradza również głębsze, poufne pokrewieństwo obu obrazów, odsyłających do tego samego źródła czy pochodzenia. W Benjaminowskim opisie fotograficznego atelier – w swej dwuznaczności usytuowanego gdzieś między salą tortur a salą tronową – jak gdyby ożywał świat niemieckiego dramatu tragicznego i jego rekwizytów, kolumn i kapiteli, odgrywających istotną rolę w barokowym topoisie ruiny oraz w ikonografii melancholii, której odpowiada „bezgraniczny żal” fotograficznego portretu zdominowanego przez „niezmiernie smutne oczy” Kafki. Jeśli zatem wychodzę w swoim odczytaniu od wspomnianych przedstawień aniołów, Weinerowskiego i Benjaminowskiego, to raczej oczywisty jest fakt, że – mimo uderzającej bliskości, „pokrewieństwa” ich atrybutów czy motywów – nie chodzi tu o skonstruowanie między nimi jakiegoś genetycznego związku. Liczy się coś zasadniczo odmiennego, a mianowicie o związek typologiczny czy referencyjny: obydwa anioły wchodzą w *referencyjną konstelację*, opartą na odkrywaniu koniunkcji (analogii i paralel) i zmierzającą ku owej *Befindlichkeit* modernizmu środkowoeuropejskiego.

Benjamin, jak wiemy dzięki Scholemowi, zakupił akwarelę Kleego w maju 1921 w Monachium i od pierwszej chwili był nią zafascynowany. Widział w niej „obraz do medytacji” [*Meditationsbild*] oraz „memento duchowego powołania”<sup>14</sup>. Przede wszystkim jednak odkrył w niej alegorię w tym sensie, w jakim definiował ją w *Ursprung des deutschen*

<sup>12</sup> *Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjaminina (wybór)*, przeł. A. Lipszyc, w: G. Scholem, *Żydzi i Niemcy. Eseje, listy, rozmowa*, przeł. i oprac. A. Lipszyc, M. Zawanowska, Sejny 2006, s. 298.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Konstelacje*, Kraków 2012, s. 233. W polskim przekładzie zdanie to brzmi: „Trudno o bardziej poruszający obraz tego «biednego, krótkiego dzieciństwa» niż pewna fotografia, przedstawiająca samego Kafkę jako małego chłopca” (przyp. red).

<sup>14</sup> G. Scholem, *Walter Benjamin i jego anioł*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Żydzi i Niemcy...*, s. 241.

*Trauerspiels*: „Kondycją myśli, która rządzi w tym królestwie, jest smutek, ten zaś jest równocześnie matką alegorii i jej treścią”<sup>15</sup>. Benjaminowska nowoczesność – jak dowodzi jego odczytanie obrazu Kleego – już w samym swym zarodku niesie pierwiastek autodestrukcji; pojmowany jest w sposób katastroficzny. Historia według Benjamina konstruuje się jako rumowisko, jest to historia gruzów, narracja wspomnienia, w które wpisane zostało doświadczenie ruiny. Równocześnie Benjamin postrzegał alegorię jako formę antytetycznego poczucia egzystencjalnego, jako strategię artystyczną artykułującą napięty stosunek konstrukcji i destrukcji, nadziei i żałoby, snu i czuwania, rzeczywistości i fikcji. Alegoria jest dla niego formą artystyczną, za pomocą której w sposób adekwatny przedstawić można totalność odznaczającą się nierozwiązywalnymi sprzecznościami; formą, która akcentuje samoistność i autonomiczność ekstremów. Alegoria konstytuuje totalność nie jako syntezę w rozumieniu Hegłowskiej dialektyki, czyli jako zniesienie (*Aufhebung*) antytez na wyższym poziomie, lecz jako totalność, w której ekstrema pozostają ekstremami. Referencyjną ramą alegorii nie jest zatem jakaś teologiczna czy systematycznie uchwytna całość, w obrębie której pokonane przeciwieństwa ponownie by się odnalazły, lecz programowy postulat: dążyć do skrajności, nie rezygnując jednocześnie z prawa do ocalenia (*Rettung*). I to właśnie figura anioła może alegorycznie reprezentować owe skrajności w ich ambiwalentnych biegunach: ludzkie/nieludzkie, przemijalne/wieczne, męskie/żeńskie, realne/irrealne, katastrofa/ocalenie.

## 2.

... za pomocą gwiazdnych obrazów, przez  
góry porozumiewają się anioł i potępieniec.  
(Richard Weiner, *Pastucha haleká,*  
*a myslivé se níží...*)

Formułując przede wszystkim na przykładzie *Nowego anioła* Kleego koncepcję historii, dialektykę postępu jako katastrofy i ocalenia, Benjamin wraca jednak ponownie – jak można domniemywać – do swej mesjaniistycznej filozofii języka, sformułowanej już we wczesnym tekście *O języku w ogóle i języku człowieka* (1916, opublikowanym ze spuścizny pośmiertnej dopiero w roku 1955). Albowiem – z teologicznego punktu widzenia – ów wicher wiejący z raju wywodzi się z „Upadku ducha językowego” (*Sündenfall des Sprachgeistes*), kiedy człowiek „utracił bezpośredniość ko-

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, przeł. R. Grebeníčková, w: *idem, Dilo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 388.

munikacji tego, co konkretne, imienia, i stoczył się w otchłań pośredniości wszelkiej komunikacji, słowa instrumentalnego i błahego, w otchłań gadaniny<sup>16</sup>. Benjaminowski anioł historii, obrócony twarzą w stronę przeszłości, obserwuje „wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach” – przed jego oczami wznosi się budowa wieży Babel, od której już tylko krok – czy raczej *upadek* – do pomieszczenia języków. Burza, którą nazywamy postępem, nie jest zatem z perspektywy Benjaminowskiej filozofii języka niczym innym niż jego postępującą dewaluacją i perwersją, narastającym złem, które wkroczyło weń właśnie na drodze reprezentacji<sup>17</sup>. Kupa gruzów, która urasta aż do nieba, składa się z bełkotu czy gadaniny w głębokim sensie tego słowa, jak rozumiał je Kierkegaard; gadaniny, która dzięki gazetom przerosła w „prywatnie publiczny bełkot”, która swą jak dotąd ostateczną postać – czytamy w eseju Benjamina o Karlu Krausie – odnalazła w dziennikarskiej frazie.

Bynajmniej nie przez przypadek Benjamin, charakteryzując Krausa, sięga po porównanie z Kleeowskim *Nowym aniołem*: „Naprzeciw demona staje jego pogromca, twór zrodzony z dziecka i ludożercy: bynajmniej nie nowy człowiek; człowiek nieludzki; nowy anioł<sup>18</sup>. Ponieważ Benjamin charakteryzuje swego anioła jako pogromcę demona, należy przypomnieć słowa, które poświęcił mu kilka stron wcześniej: „Padł [demon] u źródła [...]. Jego miecz i tarcza – *pojęcie i wina* [*Begriff und Schuld*] – wypadły mu z rąk, by stać się emblematem u stóp anioła, który go pokonał<sup>19</sup>. Przez pojęcie i winę wskazane zostają te aspekty, które wyłaniają się z języka i w języku w momencie „upadku jego ducha w grzech”, który we wspomnianym artykule *O języku w ogóle i o języku człowieka* Benjamin opisał po raz pierwszy w kontekście swej metafizycznej teorii języka. To z punktu widzenia jego teorii i bynajmniej nie w modelu moralnie-teologicznym, zinterpretował on tam biblijny upadek, poznanie dobra i zła jako oderwanie od mowy nazywającej:

Poznanie, którym kusił wąż, wiedza o tym, co dobre i złe, jest bezimienna. [...] W tym poznaniu imię wykracza poza siebie: Upadek jest chwilą narodzin *ludz-*

<sup>16</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Konstelacje*, s. 14-15.

<sup>17</sup> A zatem – mówiąc za Derridą – przez wymiar języka jako narzędzia komunikacji, który „jest wymiarem re-prezentującym, zapośredniczającym, czyli technicznym, utylitarnym, semiotycznym, informatycznym – wszystko to są zaś siły zewnętrzne, które wykorzeniają język, będąc przyczyną jego upadku, zerwania z pierwotnym przeznaczeniem, którym była apelacja, nazywanie, dar obecności czy wywoływanie obecności w imieniu” (J. Derrida, *Síla zákona. „Mystický základ autority”*, przeł. M. Petříček, Praha 2002, s. 42).

<sup>18</sup> W. Benjamin, *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Konstelacje*, s. 213.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 205, podkr. P.M.



*kiego słowa*, w którym imię nie żyło już nieskalane, które wystąpiło z poznającego języka imion [...]. Słowo powinno komunikować *coś* (poza samym sobą). Oto prawdziwy Upadek ducha językowego<sup>20</sup>.

Jest to bez wątpienia samowolny sposób interpretacji rajskiej katastrofy. W tradycji chrześcijańsko-żydowskiej pomieszanie języków wiązane jest z upadkiem wieży Babel, interpretowanym jako powtórzenie Adamowego nieposłuszeństwa, w odczytaniu Benjamina początek katastrofy języka usytuowany jest już w raju. Podczas gdy u początków, czyli rajskich źródeł objawienia, stoi magiczna bezpośredniość języka adamicznego jako „przekładu języka rzeczy na język człowieka”, „upadek ducha językowego” wyznacza zdaniem Benjamina cezurę, której przypisuje on kilka krytycznych motywów. Najpierw język staje się środkiem, *zwykłym znakiem*, narzędziem komunikacji:

Słowo jako komunikujące w sposób zewnętrzny, jawnie niebezpośrednie słowo, będące niejako parodią jawnie bezpośredniego, stwórczego słowa Boga – oraz oddzielający je upadek szczęśliwego, Adamowego ducha językowego. Albowiem istnieje zasadnicza tożsamość między słowem, które po kuszeniu przez węża poznaje dobro i zło, a tym, które komunikuje w sposób zewnętrzny<sup>21</sup>.

Inną konsekwencją upadku jest, zdaniem Benjamina, nowa magia w miejsce magii imienia, *magia sądu*, a wraz z nią *świadomość winy*. W osądzającym słowie, w osądzie zakorzenione jest również trzecie znaczenie, które przypisuje Benjamin upadkowi: źródło *abstrakcji*. Jak później w treściwym skrócie ujmie to w *Ursprung des deutschen Trauerspiels*:

Z upadku wyłania się jedność winy i znaczenia przed drzewem „poznania” jako abstrakcji. Alegoryczność żyje w abstrakcjach i jako abstrakcje, jako duchowa własność języka zamieszkuje w grzechu [*als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst. Ist es im Sündenfall zu Hause*]<sup>22</sup>.

Również w *Łaziebnym* Weinera, który przez samego autora scharakteryzowany jest pod względem gatunkowym jako „pamflet-poetyka”<sup>23</sup>,

<sup>20</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, s. 13.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>22</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlobry*, s. 391.

<sup>23</sup> To – na pierwszy rzut oka dziwaczne – sformułowanie nawiązuje do podtytułu *Łaziebnego*, który określony jest właśnie mianem „poetyki”. Jest to jednak „poetyka” szczególna – nienormatywna, paradoksalna, zorientowana raczej na filozofię języka niż styl, przepelniona gniewem i rozczarowaniem wynikającym z rozbicia się o językowe granice poznania. „Albowiem w odróżnieniu od pozostałych moich pism, które są przede wszystkim ciche, niniejsza książka domaga się ciszy. Domaga jej się, pod-

w centrum spekulatywnych rozważań autora – którym pod względem formy podawczej niedaleko do Benjaminowskiej metody interpretacji *drogą okrężną*, przez niego samego charakteryzowanej jako osobliwa forma prozaiczna, porównywana do traktatu i mozaiki – znajduje się język, a przede wszystkim problem jego zawodności i upadku. Również tutaj zasadnicze znaczenie przypisywane jest wyobrażeniu raju utraconego oraz związanemu z nim kompleksowi motywów: wygnania jako konsekwencji tego, że człowiek spróbował owocu z drzewa poznania dobra i zła, którego adekwatnym narzędziem jest język analityczny, dalej zaś winy i klątwy, w którą wtrącił człowieka racjonalny sąd:

Wygnanie z raju z żebraczym tobołkiem, w którym zamiast skórki chleba – zdolność sądenia. Oto ów cenny owoc drzewa Poznania. [...] Czymże był zatem raj, z którego zostaliśmy wygnani [...]? Czym innym, jeśli nie terytorium, gdzie sąd leży odłogiem? Gdzie odłogiem leżące sądy? Gdzie wszystko poza osądem, albowiem prawdziwie i fatalnie możliwe<sup>24</sup>.

Podobnie jak u Benjamina, również u Weinera dopiero co zrodzona magia sądu bezpośrednio powiązana jest z przemianą słowa w środek adekwatnego poznania:

[...] w hierarchii poznania człowiek znajduje się na samym dole: właśnie dlatego, że sądzi – czy też trafniej – że nie może nie sądzić. [...] Pośród komunikowalnych kłamliwych rozpoznań (werbalna komunikowalność jest właśnie charakterystyczna dla kłamliwego poznania; i nie ma wątpliwości co do tego, że drzewo, z którego spożywał Adam, było drzewem poznania kłamstwa, albowiem jak i przez kogo mógłby zostać wygnany z raju, jeśli spożywałby z drzewa prawdziwego Poznania?) nie ma ani jednego, które chociaż trochę uniosłoby żelazną kurtynę<sup>25</sup>.

nosząc *larum*. Są w niej obecne gniew i złość tych, którzy zorientowali się, że są zamknięci w klatce i próbują z niej uciec. Nadaremno; o, to pewne, nadaremno!": „Neboť na rozdíl od mých spisů ostatních, které jsou především tiché, kniha tato ticha se domáhá. A domáhá se ho hlučíc. Jsou v ní hněv a zlost oněch, kdo poznali, že jsou v kleci a snaží se uniknout z ní. A marně; ó, o to je postaráno: marně!". (R. Weiner, *Lazebník*, s. 10, przyp. tłum.).

<sup>24</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 26-27: „Vyhnutí z ráje s žebráckou brašnou, v ní místo kůrky schopnost soudit. Toť onen vzácný plod stromu Poznání. [...] Čímže byl tedy ráj, odkud jsme byli vyhnutí [...]? Čím jiným, ne-li oblastí, kde soud ladem? Kde ladem soudy? Kde vše mimo soud, totiž vpravdě a osudně možné.”

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 29 „[...] v hierarchii vzhledem k Poznání je člověk nejspodněji: právě proto, že soudí, či ještě lépe, že nemůže nesoudit. [...] Mezi sdílnými lžipoznáními (verbální sdílnost je vlastně charakteristikem lžipoznání; a není pochyby, že strom z něhož jedl Adam, byl stromem lžipoznání, neboť jak a kým ho z ráje vyhostit, jestliže by jedl ze stromu Poznání pravého?) není jediného, jež by železnou oponu atsi jen nadzvedlo”.

I tak jak u Benjamina, u Weinera reprezentujący, zapośredniczający aspekt języka, związany z zawodnością Adama, poddany zostaje namiętnemu oskarżeniu:

[...] jesteśmy zakładnikami słownika; słownika i konwencjonalnych koncepcji, jesteśmy świadomi jego bezgranicznej fragmentaryczności i prymitywności, ale w nędzy swej solidarni, w nędzy swej sobie równi, nie mając innego środka, za pomocą którego można by się porozumieć, porozumiewamy się nim... rozchodząc się coraz bardziej. [...] co krok, to potknięcie się o niemożliwy do odwalenia bałwan ludzkiej mowy [...]<sup>26</sup>.

Słowa, które wyrzekły się swego pierwotnego przeznaczenia, słowa upadłe do poziomu funkcji zapośredniczającej są słowami złymi, w swojej alienacji wobec człowieka wywołują w nim metafizyczny lęk<sup>27</sup>. Także u Weinera upadek ducha językowego jest nie tylko źródłem pomieszania i zbłądzenia, ale i zła, winy i przekleństwa, które jest absolutne: „Ród ludzki jest przekleństwem [...]. Albowiem jeśli Łaska znajduje się poza skalą cnoty, to Przekleństwo – wymaga to kosmicznego paralelizmu – znajduje się poza skalą grzechu”<sup>28</sup>. Nieubłagana logika interpretacji wiedzy Weinera aż do zaprzeczenia istnienia samego raj: „[...] jeśli [człowiek] pozbawio-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 28-29: „[...] jsme zajatci slovníku; slovníku a konvečních konceptů, jsme si vědomi jeho bezmezné kusosti a hrubosti, ale v bídě své solidární, v bídě své sobě rovni, nemajíce jiného prostředku, jak se dohovořit, dohovořujeme se jím... rozcházejíce se stále víc a víc. [...] co krok, to klopýtnutí o neodvratitelný balvan lidské řeči! [...]”.

<sup>27</sup> Por. pasaż z opowiadania *Zatarta twarz (Smazaný obličej)*: „Albo przypomnę owo zmrożenie, kiedy w trakcie obojętnej rozmowy, przed wami, niemal dobrodusznymi, wzniesie się nagle obojętne słowo «stól», «išć» czy tylko zwykły spójnik jakiś, który [...] przyglądając się wam [...] wskazuje palcem jednej ręki (podczas gdy palec drugiej przykładła sobie ostrzegawczo do warg jakby zgodnie z umową między wami) gdzieś w tunel zupełnie czarny [...]? Ale dobrze wiem, że znacie te ożywione słowa, te słowa powstałe z martwych, które choć jeszcze noszą śmiertelną koszulę, już się zwinnie podają za to, czym w rzeczywistości są, jednocześnie dając wam sprytnie do zrozumienia, że znaczą o wiele więcej niż wyjawily” (R. Weiner, *Smazaný obličej*, w: *idem, Netečný divák a jiné prózy. Litice. Škleb*, Praha 1996, s. 323): „Či připomenu onoho mražeín, když za lhostejného hovoru se před vámi, téměř boдрými, vztýčí pojednou lhostejné slovo «stůl», «jíti» či jen pouhá spojka nějaká, jež [...] si vás prohlížejíc [...] ukazuje prstem jedné ruky (zatímco prst druhé si klade výstražně na rty jakoby podle dohody s vámi) někam do tunelu zcela černého [...]? Však dobře vím, že znáte tato oživlá slova, tato slova z mrtvých povstalá, která ač ještě nosí rubáš, už se číperěn tváří tím, čím vskutku jsou, zatímco zchytralé vám dávají najevo, že znamenají mnohem více, aniž se prozradila”.

<sup>28</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 36-37: „Čeled člověk je kletbou [...]. Neboť je-li Milost mimo stupnici ctnosti, Kletba je – kosmický paralelismus tomu chce – mimo stupnici hříchu”.

ny został raj, to oznacza to po prostu tyle, że go nigdy nie miał; a zatem że jest przeklęty od samego swego początku; czyli, że jest przekleństwem”<sup>29</sup>.

### 3.

Kopiemy szyb Babel.  
(Franz Kafka, *Fragments*)

Motyw ruin, jak już wspomniałem, jest niemożliwym do przeoczenia motywem wspólnym dla obu obrazów anioła. Benjaminowskie imaginarium ruin i gruzów, nieustannie produkowanych przez destrukcyjny pochód historii, w miejsce spoistego horyzontu ewokuje obraz utraconej totalności, w jakim obecnie jawi się podlegający rozpadowi świat: „rozproszenie” (*Zerstreuung*) jako „językowy stan” świata i alegoria ruiny jako jego emblemat. W ruinie rozpoznać można fizjonomię historii upadłej natury, historii po upadku ducha językowego: „[...] historia, przedstawiona w ten sposób, nie jest wyrazem procesu życia wiecznego, lecz wydarzeń niepostrzymania dążących do rozpadu”<sup>30</sup>.

U Kafki, który w jednym ze swych najstarszych (dochowanych) zapisów dziennikowych określił samego siebie jako „małego mieszkańca ruin” (*der kleine Ruinenbewohner*), odnajdujemy analogiczne doświadczenie nowoczesności „w ruinie”. „Dlaczego wszystko jest tak źle skonstruowane, że niekiedy zawalają się nawet wielkie domy, chociaż nie można tego wyjaśnić żadną zewnętrzną przyczyną”, pyta nierozumiejąco Kafkowski pokutnik we fragmencie opowiadania *Opis walki* zatytułowanym *Rozmowa z pokutnikiem*, który stanowi rodzaj poetyckiej summy młodego pisarza, w refleksji nad kryzysem języka najbliższy Hofmannsthalowskiemu *Listowi lorda Chandosa* oraz Nietzscheańskiej filozofii języka.

Wdrapuję się wtedy na stosy gruzów i pytam każdego, kogo spotkam: – Jak to się mogło stać! W naszym mieście – nowy dom – i który to już dzisiaj z kolei! – Proszę się nad tym zastanowić. Nikt mi nie potrafi odpowiedzieć. Ludzie często padają na ulicy i umierają<sup>31</sup>.

W rozmowie z pokutnikiem narrator określa ów stan jako „morską chorobę atakującą na lądzie” (*Seekrankheit auf festem Lande*): „Teraz, na Boga, poznaję, że od samego początku przeczuwałem, w jakim stanie

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 31: „[...] pozbył-li [člověk] ráje, znamená to prostě, že ho nikdy neměl; že tedy je klet od samého svého počátku; to jest, že jest kletbou”.

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 349.

<sup>31</sup> F. Kafka, *Opis walki*, przeł. A. Kowalkowski, w: *idem, Nowele i miniatury*, Gdańsk 1991, s. 39.

pan się znajduje. Czy nie jest to owa febra, owa morska choroba atakująca na lądzie, pewien rodzaj trądu?”<sup>32</sup> Zdanie to, cytowane przez Benjamina w eseju o Kafce, stanowi dla niego punkt wyjścia do określenia fundamentalnego przełomu związanego z głębokim wstrząsem doświadczenia tradycyjnego, które w obliczu nowej rzeczywistości okazało się wątpliwe, niepełne lub zupełnie niemożliwe. I to Kafka odsłonił jego chwiejne podstawy. Benjamin jednak, co zaskakujące, pozostawia bez komentarza następujący bezpośrednio dalej pasaż *Opisu*, w którym narrator wyjaśnia, co jest przyczyną owego doświadczenia nowoczesności „w ruinie”, owej „morskiej choroby atakującej na lądzie”:

Czy nie czuje się pan tak, jakby z nadmiaru gorączki nie mógł się pan zadowolić prawdziwymi nazwami rzeczy, jakby się pan nie mógł nimi nasycić i teraz w szalonym pośpiechu obsypywał rzeczy przypadkowymi nazwami? Byle szybciej, byle szybciej? Ale zaledwie pan od nich odbiegnie, już pan znowu zapomina ich imiona. Topolę wśród pól, którą pan nazwał „Wieżą Babel”, albowiem nie chciał pan przyjąć do wiadomości, że to jest właśnie topola i chwieje się oto znowu, bezimiennie i musi ją pan nazwać: „Noe, który się upił”<sup>33</sup>.

Owa chwiejność ma zatem swoją przyczynę w *zapomnieniu słów*, które przynależały do rzeczy; świadomość znalazła się w kryzysie i nie sposób się już orientować w świecie, w którym rozeszły się słowa i nazwy. To zapomnienie i permanentne zmienianie nazw, prowadzące tylko od jednej nazwy do drugiej, czyni świat niepewnym; rzeczywistość jako taka jest w trakcie tego językowego ruchu zarażona, dotknięta „chwijnym nieszczęściem” (*das schwankende Unglück*) ja, którego świadomość sprawia, że świat jawi się w stanie permanentnego upadku.

Już epigraf *Opisu walki* („Ludzie idą w ubraniach / chwiejnie po żwirze na spacer / pod stropem ogromnego nieba”)<sup>34</sup> antycypuje figury chwiejności czy zataczania, upicia, „chwijnego nieszczęścia”, obrazy zapadających się rzeczy, rozlatujących się domów, unoszących się przechodniów, domów na wrotkach, które w świetle centralnej metafory „morskiej choroby atakującej na lądzie” jawią się jako symptomy kryzysu języka. Nawiązuje do niej wspomniana już gra słów między chwiejącą się topolą (*Pappel*), która przywołuje szereg dalszych figur chwiejności, a wieżą Babel (*Turm von Babel*), przypominającą o pomieszaniu języków, do którego doszło po utracie właściwej nazwy. Analogia brzmienia obydwu słów tematyzuje jednocześnie dosłowność pisma, uprzywilejowuje materialność języka

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 11.

wbrew jego funkcji znaczeniowej, wbrew fundowaniu czy zapośredniczeniu znaczenia. Albowiem czy ten, który ustanawia znaczenie, używa go słowu? Wychodząc od dosłownych aluzji biblijnych we wspomnianym fragmencie *Opisu*, możemy zidentyfikować ojcowski autorytet, reprezentowany z jednej strony przez Boga, karzącego pomieszaniem języków, z drugiej zaś – przez Noego, który przeklina Chama i jego potomstwo. Jeśli ten szereg aluzji biblijnych „przedłużylibyśmy” w stronę początku – od budowy wieży Babel przez pijaństwo Noego – potop następowałby jako kolejne wydarzenie, w którego centrum stoi Noe. Wody karzącego Boga gubią wszystko na powierzchni ziemi, Noe i jego ludzie kołyszą się w chwiejnej skorupce swej arki, miotanej falami pośrodku wód, choć nie opuścili łądu: „A potop trwał na ziemi czterdzieści dni i wody wezbrały, i podniosły arkę ponad ziemię. / Kiedy przybywało coraz więcej wody i poziom jej podniósł się wysoko ponad ziemią, arka płynęła po powierzchni wód”<sup>35</sup>. Założyciel rodu Noe w historii potopu figuruje jako pierwszy „marynarz” i jako praobraz egzystencjalnego doświadczenia chwiejności czy stanu „chwiejnego nieszczęścia”, kiedy człowiek w konsekwencji swego przewinienia i następującej po nim kary traci pewny grunt pod nogami, zawsze tylko o krok od klęski.

Warto wspomnieć, że Kafkowska metafora choroby morskiej w kontekście kryzysu języka pojawia się już w pracy Mauthnera *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901), w rozdziale zatytułowanym *Samotność (Einsamkeit)*:

Jeszcze nie wybrzmiał żałosny lament, że cała nędza osamotnienia pochodzi wyłącznie z ludzkiego języka. [...] Niczym ocean pomiędzy kontynentami, język porusza się między osamotnionymi ludźmi. Ocean, jak się mawia, łączy ziemię, ponieważ czasem tu i tam płynie łódź i przybija do portu, jeśli wcześniej nie utonie. Woda dzieli i tylko fala przyprływu, unoszona przez obcą siłę, uderza raz tu, raz tam na obcym brzegu, wyrzucając morskizyny i gruby piasek. Tylko to, co powszechne [*das Gemeine*]<sup>36</sup>, niesie język od jednego ku drugiemu. We wnętrzu oceanu, kiedy szaleje i burzy się, i spieniona fala wytryskuje ku niebu, żyją blisko obok siebie, daleko od wszystkich ludzkich krain, poezja i choroba morska<sup>37</sup>.

Filozof i pisarz Fritz Mauthner (1849-1923), na którego uwagi o kryzysie języka najsilniejszy wpływ wywarli Nietzsche i Mach, nie tylko stwierdza tu bliski związek między kryzysem języka jako

<sup>35</sup> Rdz 7, 17-18, przekład za Biblią Tysiąclecia.

<sup>36</sup> *Gemeine* może również oznaczać „zwyczajne” lub „niskie”.

<sup>37</sup> F. Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, t. I, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1982, s. 39.

środka komunikacji a osamotnieniem jednostki, niezdolność języka do wyrażenia podmiotu, ale także – jak wskazuje zakończenie cytatu – dochodzi do koncepcji swoistego mistycyzmu języka poetyckiego, wymykającego się funkcji komunikacyjnej. Sam Mauthner, analizując w książce *Gottlose Mystik* własne życie, wyraził to następująco: „Krytyka języka była moim pierwszym i jest moim ostatnim słowem. Jeśli spojrzymy wstecz, krytyka języka jest miazdzącym wszystko sceptycyzmem, jeśli spojrzymy przed siebie, bawi się iluzjami, jest pragnieniem jedności, jest mistyką”<sup>38</sup>.

W tym sensie również *List lorda Chandosa*, którego protagonistę Hofmannsthal określił później jako „mistyka bez mistyki”, brzmi dwuznacznie: można rozumieć go jako wyrzeczenie się języka w ogóle – właśnie ze względu na niewyraźność jednostkowości – albo też jako wyraz utopijnego pragnienia nowego, niesłuchanego języka, który byłby zdolny wyrazić nowe, „epifaniczne” doświadczenia; języka, który nie ma już nic wspólnego ze zwyczajnymi językami i z którego, jak czytamy w końcowym wyznaniu lorda: „[...] nie znam ani jednego słowa z języka, którym przemawiają do mnie rzeczy i którym prawdopodobnie w grobie odpowiadał będę nieznanemu sędziemu”<sup>39</sup>. „Epifaniczne” przeżycia lorda Chandosa, w których proste rzeczy i żywe istoty stają się dla niego „naczyniami objawienia” (*Gefäß einer Offenbarung*), kiedy nieme rzeczy przemawiają do niego w języku, z którego nie zna on ani jednego słowa, znajdują (urojone) echo również w *Laziebnym* Weinera, w pasażu, gdzie autor zwraca się do poety z pytaniem, czy jest zdolny za pomocą słów przemienić czytelnika w słup soli tak, jak „zdolny jest do tego ów długi, długi szereg rzeczy poniżonych, przeoczonych i pozbawionych znaczenia”<sup>40</sup>, które uprzednio wylicza: deszcz odmawiający różaniec na dachu naszej podwórzowej szopy, zielone pasmo zachodniego nieba, samotna skrzynka na dworcowym peronie, blaszka na podwórzu, napis, który przypadkiem wpadł nam w oko... To, co było najbardziej pomijane, przeoczone i niedoceniane, przywraca łaskę całościowego oglądu.

Epifaniczne przeżycia lorda Chandosa zmierzają ku Mauthnerowskiej „mistyce milczenia”, być może również mistyczna tendencja ostatnich zdań Wittgensteinowskiego *Traktatu* – choć wobec Mauthnera ustosunkowuje się on krytycznie – jest konsekwencją analogicznej postawy: „Jest zaiste coś niewyraźnego. To się *uwidacznia*, jest tym, co mistyczne. [...]”

<sup>38</sup> Cyt. za: J. Le Rider, *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, przeł. R. Fleck, Wien 1990, s. 70.

<sup>39</sup> H. von Hofmannsthal, *Dopis lorda Chandose*, przeł. A. Skoumal, w: *idem, Lucidor a jiné prózy*, Praha 1998, s. 51.

<sup>40</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 73.

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć<sup>41</sup>. Również Weiner dojrzuje do jakiejś mistyki milczenia i ciszy. We wstępnej scenie *Łaziebnego*, charakteryzowanego przez autora jako książka, która „domaga się ciszy”, cisza przenika do kawiarnianego szumu i w końcu go zagłusza: „[...] cisza tak całkowita jak gładka smolna kula; przemawia przez nią do mnie to, na czym mi wyłącznie zależy [...]”<sup>42</sup>. Połączenie ciszy i kuli ewokuje u Weinerja raj, a dojmująca cisza – jak dowodzi Karel Srp – „tworzy jakiś niski ton całego dzieła Weinerja”<sup>43</sup>. Kula jednak, jak wiadomo, należy także do uprzywilejowanych symboli, wokół których wykrystalizowała się teoria melancholii; oczywiście figuruje również na Dürerowskiej rycinie *Melencolia I*, gdzie symbolizować ma siłę myśli badacza<sup>44</sup>.

I była tu cicha, cicha leżąca na janowcach,  
z ramieniem w łokciu przepięknie wygiętym,  
i wsuwającą się pod głowę zamysłoną, zadumaną,  
oszczędnie rękę [...]”<sup>45</sup>.

– czytamy w wierszu *Válka* z tomu *Mnoho noci*, a w owym geście antropomorfizowanej ciszy rozpoznajemy znajomy (również z Weinerowskiego *Łaziebnego*) gest figury melancholii. Mistyczne pragnienie, którego rozmaite postacie i przejawy obserwowaliśmy w ścisłym związku z kryzysem języka w dziele Hofmannsthal, Mauthnera, Kafki czy Weinerja, swe źródło znajduje bez wątpienia w głębokim kryzysie tożsamości podmiotu. Kryzys ten, który otworzył neopozytywizm końca XIX wieku, swój istotny wyraz znalazł w pojęciu „*unrettbares Ich*” Ernsta Macha, „a u Hofmannsthal i Mauthnera, później także u Musila, może nawet Wittgensteina, osiąga swą kulminację w systematycznej dekonstrukcji podmiotu, a zwłaszcza jego języka – dekonstrukcja ta umożliwi następnie iluminację «odmien nego stanu»” – jak twierdzi Jacques Le Rider<sup>46</sup>. Iluminację czy inspirację

<sup>41</sup> L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 82-83.

<sup>42</sup> R. Weiner, *Łazebnik*, s. 9: „[...] ticho tak celistvé jako hlazená smolivcová koule; jím promlouvá ke mně to, na čem mi jedině záleží”.

<sup>43</sup> K. Srp, *Nepovědomé body. Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu*, „Umění”, 52, 2004/LII, nr 1, s. 32.

<sup>44</sup> Por. B. Purc-Stępiak, *Kula jako symbol vanitas: z kregu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004 (przyp. red.).

<sup>45</sup> R. Weiner, *Báseň*, Praha 1997, s. 251: „A byla tu ticha, ticha ležící na kručinkách, / s paží v lokti překrásně ohnutou, / a sunoucí pod hlavu myslivou, zadumanou, / šetrně ruku”.

<sup>46</sup> J. Le Rider, *Das Ende der Illusion...*, s. 75. W wyliczeniu Le Ridera brak, co ciekawe, nazwiska Hermanna Bahra. W jego eseju *Das unrettbare Ich*, którego tytuł jest dosłownym cytatem z filozoficznej rozprawy Macha *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*



„odmiennego stanu”, czyli – dodajmy – „odmiennego” języka: czystego, pierwotnego, adamickiego.

Albowiem tym, co ma do dyspozycji pisarz, jest wciąż przede wszystkim ów język znizony do funkcji komunikacyjnej. I jakby przeciwko niemu zwraca się autor w nadziei, że słowa wydadzą coś ze swego skrytego rdzenia: „Albowiem w słowie, które jako takie jest już «słowem-zagadką», rewers tego, co jest w nim komunikowane, stanowi symboliczny, fundatorski rdzeń; symbol tego, co niekomunikowalne”<sup>47</sup>. Jeśli jednak język nie ma służyć zwykłej komunikacji, musi zostać rozbity, roztrzaskany, i dopiero uzyskane w ten sposób fragmenty, osamotnione słowa, uzyskają inne znaczenie; język się łamie, aby w swych fragmentach udzielić „zmienionej i stopniowanej ekspresji”:

Język, rozbity na kawałki, przestał w swych jednostkach służyć zwykłej komunikacji i jako nowo narodzony przedmiot dostojnie ustawia się u boku bogów, rzek, cnót i podobnych postaci natury, przechodzących z drugiej strony w alegoryczność.

W „swym uniezależnieniu słowa okazują się fatalne”<sup>48</sup>. Jako utopia, jako wezwanie do aktu przemocy nad zrujnowanym światem nowoczesności nie przestaje wznosić się postulat źródłowości, który nie ma nic wspólnego z fałszywą totalnością symbolu: „*Ursprung ist das Ziel*”. Z tej perspektywy również *cytowanie*, o którym Benjamin wzmiankuje jako o podstawowej metodzie polemicznej Krausa, jawi się w końcu jako sposób owego uniezależniania, który dzięki temu, że wrywa słowa z ich zwyczajowych powiązań, umożliwia poznanie ich w całej fatalności; a zatem cytat jako droga okrężna i powrót do bezpośredniości, do źródła:

Zacytować słowo to wezwać je po imieniu. [...] W ocalającym i karzącym cytacie język ukazuje się jako matryca sprawiedliwości. Wzywa słowo po imieniu, wrywa je niszcząco z kontekstu, tym samym jednak przyzywa je z powrotem do źródła. [...] W cytacie obie domeny – źródło i zniszczenie – legitymizują się wobec języka. I na odwrót: tylko tam, gdzie się przenikają – w cytacie – język osiąga spełnienie. W cytacie odzwierciedla się *mowa anielska*, w której wszystkie słowa, wypłoszone z idyllicznego związku sensu, stały się mottami w księdze stworzenia<sup>49</sup>.

(1895), pojęcie *das unrettbare Ich* uzyskało charakter programowy (por. w niniejszym tomie przekład jednego z rozdziałów pracy J. Le Ridera, s. 167-190, przyp. red.).

<sup>47</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. VI: *Fragmente, Autobiographische Schriften*, Frankfurt am Main 1972-1991, s. 18.

<sup>48</sup> Obydwa cytaty, *ibidem*, s. 371.

<sup>49</sup> W. Benjamin, *Karl Kraus*, s. 208, podkr. P.M.

Takie rozumienie cytatu, w którym odzwierciedla się język aniołów, porównywalne jest z koncepcją *Jetztzeit* jako modelu mesjanistycznego czasu, którego perspektywą jest „upamiętnienie” czy „ocalenie”. Cytat jest dla Benjamin’a językiem w jego doskonałości, albowiem stopniuje się w nim i umacnia mesjanistyczna intencja, która przynależy do języka ze względu na jego boską proveniencję. Właśnie na przykładzie cytatu Benjamin ukazuje destrukcję jako rewers objawienia, co wybrzmiewa również z ostatniego akordu *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, w Calderónowskiej *ponderación misteriosa*: tajemniczej równowadze, na rewersie której ponownie przeczuwamy obecność *Nowego anioła Klee*. Alegoryczny obraz świata ruin implikuje zwrot i staje się alegorią odkupienia: „Subiektywność, która wali się w przepaść jak anioł, zostaje przez alegorie doścignięta i przytrzymana na niebie [...]”<sup>50</sup>. W ten sposób w obrazie anioła Benjaminowska melancholia historii łączy się z nadzieją na jej mesjanistyczne odkupienie.

## 4.

Imię! – Twoje imię prawdziwe! –  
I powitam śmierć, z którą jestem połączony  
miłością kazirodczą.

(Richard Weiner, *Jméno! – Tvé jméno pravé, ty...*)

Benjamin, wbrew stwierdzeniu, że język w swych historycznych formach służy jako znak i skala ludzkiego wyobcowania i upadku, i pomimo tego, że liczne z jego literackich esejów koncentrują się właśnie na porażce i upadku języka literatury – nigdy nie przestał być zwolennikiem poglądu, że w języku pozostaje nieustannie obecna „słaba mesjańska siła” (*schwache messianische Kraft*). Jeśli prawda mieszka w świecie, a istota ludzka jest zdolna do jakiejś wyższej formy istnienia, to być może właśnie język nosi w sobie potencjał do realizacji tej utopii. Szyfrem tego elementu języka, który dotąd zawiera prawdę, jest dla Benjamin’a *nazwa*. Już w eseju *O języku w ogóle i o języku człowieka* pisał on:

Wszelki język człowieka jest jedynie odbiciem owego słowa w nazwie. [...] [I]mię własne to Boże słowo ujęte w ludzkie dźwięki. Imię własne gwarantuje każdemu człowiekowi status Bożego stworzenia i w tym sensie samo ma charakter twórczy [...]. Imię własne stanowi o wspólności człowieka ze *stworczym* słowem Boga<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> W. Benjamin, *Původ německé truchlohry*, s. 392.

<sup>51</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, s. 10.

W prawdopodobnie najbardziej osobistym, a jednocześnie najbardziej hermetycznym tekście Benjamina *Agesilaus Santander* (1933), który jest jego parabolicznym autoportretem, a zarazem interpretacją „tajnego” imienia, ponownie pojawia się aluzja do obrazu Kleego:

W pokoju, w którym mieszkałem w Berlinie, zanim uzbrojony i promienisty wyszedł na światło dzienne z *mojego imienia*, umocował na ścianie swój obraz: Nowy Anioł. Kabała powiada, że Bóg w każdej chwili tworzy szeregi aniołów, których przeznaczeniem jest tylko to, aby – zanim rozpląną się w nicości – choć przez chwilę wysławiały Bożą chwałę przed jego tronem<sup>52</sup>.

Nowy anioł występujący z imienia autora ponownie potwierdza, jak ściśle – a jeśli przypomniemy znaczenie przypisywane przez Benjamina imieniu, to przeczuwamy, że ściślej już nie sposób – wiąże on alegorię anioła ze swą koncepcją języka.

W koncepcji imienia odnaleźć można kolejne punkty wspólne z Kafką. Zajmował się on, podobnie jak Benjamin, przypadkowymi i znaczącymi zbieżnościami, których uprzywilejowanym miejscem jest imię własne; jemu zaś – na co świadectwa znajdziemy w dziennikach i listach – poświęcał aż obsesyjną uwagę. Dla Kafki własne nazwisko nie miało wyłącznie funkcji desygnacyjnej, lecz skrywało swoje właściwe znaczenie, nierzucające się jednak w oczy w jego języku ojczystym, niemieckim, ale dopiero w czeskim. We wspomnianym już wczesnym dziennikowym fragmencie *Mały mieszkaniec ruiny*, w scenerii, która w połączeniu motywu ruiny z bluszczem (emblematem sławy i Dionizosa) jawi się jako znak egzystencji poetyckiej, przemyka cień kawki:

[...] powinienem był być takim małym mieszkańcem ruin, wsłuchującym się w krakanie kawek, muskanym przez ich lotne cienie, ziębnącym w świetle księżycy [...] opalonym od słońca, które poprzez zwaliska świeciłoby zewsząd na moje łożo z bluszczu<sup>53</sup>.

W tej emblematycznej scenerii Kafka chce nasłuchiwać kawek, których krzyk, wychodzący z niego samego, jest muzą, muzą śmierci (kawki są ptakami śmierci). Tu znajduje się początek szeregu, rozwijanego zarówno w metonimicznej grze, która przez kruką, spokrewnionego z kawką, doprowadziła go do imienia protagonisty *Przygotowań do ślubu na wsi* (*Dohle – Rabe – Raban – Kafka*), jak i w etymologicznej grze z łacińską i włoską nazwą kawki (*graculus/gracchio*), wiodącą do myśliwego Grakchusa.

<sup>52</sup> W. Benjamin, *Agesilaus Santander*, przeł. J. Brynda, w: *idem, Agesilaus Santander*, s. 8, podkr. P.M.

<sup>53</sup> F. Kafka, *Dzienniki 1910-1923*, przeł. J. Werter, przedmowa Z. Bienkowski, Kraków 1961, s. 11.

W opowiadaniu *Ein altes Blatt* narrator stwierdza, że z nomadami, którzy wtargnęli do cywilizowanego świata i grożą jego zniszczeniem, nie sposób się porozumieć: „Naszego języka nie znają, ba, kto wie, czy mają jakiś własny. Między sobą porozumiewają się tak jak kawki. Ciągłe słycać tylko ten kawczy krzyk”<sup>54</sup>. Ale język Kafki posiada cechy tego nomadycznie błędzącego, niezrozumiałego języka-krzyku, języka-lamentu. Tak jak Benjaminowska filozofia języka – z jednej strony inspirowana tradycją żydowską, z drugiej zaś lekturą niemieckiego dramatu żałobnego – krąży wokół związku między językiem a lamentem, tak również język Kafki jest językiem lamentu i żałoby, co sam Benjamin zauważył na przykładzie imion owych dziwacznych pomocników geometry K.: Jeremiasz to imię proroka lamentu, Artur jest kryptogramem smutku/żałoby (*Traule/r*).

Wspomniane imiona i nazwiska Kafkowskich bohaterów, stanowiące konsekwencję „nadmiernego nazywania”, w którym Benjamin upatruje „najgłębszej językowej przyczyny wszelkiej żałoby”<sup>55</sup>, są w stosunku do jego własnego nazwiska imionami i nazwiskami zniekształconymi i przekreślonymi (*enstellt*), świadczącymi o nieistnieniu języka jako medium uniwersalnego porządku: *Dohle* czy *Gracchus* jako „kawka” nie oznaczają „Kafki”; jako rezultat transformacji są hybrydami, wypełniającymi Kafkowski świat również na płaszczyźnie figuralnej. „Monstrum języka”, którego sensu nie sposób odsonić, nie nazywa już bowiem *czegoś*; *poprzez* nie – mówiąc za Benjaminem – nie komunikuje się już nic, w nim zaś absolutnie komunikuje się sam język: „Duchową istotą, która komunikuje się w imieniu, jest język jako taki”. A jednocześnie: „[...] w imieniu duchowa istota człowieka komunikuje siebie Bogu”<sup>56</sup>.

Również Weinerowska poetologia i praktyka poetycka idą jakby za tym postulatem „przywoływania słowa właściwym imieniem”, sformułowanym przez Benjaminą w eseju o Krausie:

Od gry zaczęto, a teraz los się chmurzy.  
Który welon zrywał za welonem, aby odkryć Imię  
[...]  
Zasłoną, która została, szarpie wiatr Imienia  
Gdy czas się wypełni, zostanie zdjęta<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> F. Kafka, *Stary list*, w: *idem, Povídky I. Proměna a jiné texty vydané za života*, przeł. V. Kafka i in., Praha 1999, s. 193.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, s. 5.

<sup>57</sup> R. Weiner, *Básně*, s. 247-248: „Hrou bylo počáto, a teď se osud smráká. / Jenž závoj se závojem rval, by odkryl Jméno / [...] / Rouškou, jež zbyla, cloumá vichr Jména. / Až časy naplní se, bude

Jak sugerują powyższe wersy, literatura i poezja nie są niemożliwe, ale jeżeli nie mają istnieć i trwać jako zwykła gra, musi być w nie wpisany ów utopijny moment odkupienia. Każdy język jest w jakiś sposób następcą języka biblijnego, medium objawienia, choćby w trybie zerwania i dystansu, przekładu i zniekształcenia, konwencjonalizacji. Aby w języku tym przemówiło Słowo, trzeba je wzywać, wywoływać imieniem; „przywoływać słowo właściwym imieniem” oznacza postulat przywrócenia profanicznego języka z powrotem do jego biblijnego, kultowego źródła:

Oślepiiony bluźnierca kłęczy:  
 – Przemów Słowo, przemów językiem!  
 Jak cię mam ubóstwiać  
 skoro nie wiem jak nazwać?  
 Jak mam cię miłować  
 skoro nie wiem jak przywołać? – <sup>58</sup>.

Benjamin widzi w poecie kontynuatora praktyk kultowych, które zatraciły się w historii ujmowanej w jej oddaleniu od stworzenia. Pisząc o językowym geście Krausa, Benjamin upatruje w języku sceny, na której uświęcić by można słowo, ufundowane na tradycji *uświęcania imienia* (*Heiligung des Namens*), na *Kidusz Haszem*, najwyższym pryncypium żydowskiej wiary. Za dziedzica tej biblijnej tradycji uznaje Benjamin język poetycki, któremu przyznaje zdolność otwierania imieniem dostępu do sfer poza światem przyrodzonym, referowania o wyższych, nieosiągalnych również dla niego sferach. „Im bliżej człowiek przygląda się słowu, z tym większego oddalenia słowo odpowiada mu spojrzeniem”, cytuje Benjamin Krausa, aby postawić pod ten sąd praktykę poetycką, do której środków i metod obok już wspomnianego cytowania przynależą również dedykacja, rym i imię<sup>59</sup>. Również Weiner w wierszu *Wniebowzięcie słowa Mezopotamii* (*Znebevzetí slova Mezopotamie*) dotyka w imieniu czegoś, co nazywa „rajskim snem czegoś czego nie ma”:

Czytam w nim [w imieniu] oczyma bojaźliwie przymkniętymi  
 słucham obcego języka ale brzmienie ojczyste ma  
 jest słodki od czegoś co już raz się stało  
 i nabiera cierpkości od czasu przyszłego gdzie to co było się zaczęło

odnešena!”.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 369: „Uchvácený rouhač klečí: / – Promluv Slovo promluv řečí! / Kterak tě mám zbožňovati / nevím-li jak zavolati? –”.

<sup>59</sup> Zob. W. Benjamin, *Karl Kraus*, s. 207-208.

I jest to imię które imieniem jest  
a także rzeczą którą nazywa<sup>60</sup>.

Jeśli poetycki sposób postępowania z językiem przypomina owo uświę-  
canie imienia, to język poetycki jest miejscem wtargnięcia czegoś, co stoi  
„poza poetą”:

Słowo! W imię kogo również słońce w nim świeci  
kto szaleje w strunie tej że zamilkły wszystkie struny?  
Słowo! Co powie jeśli zechce mówić po człowieczemu?  
Myśl Jahwe? Skargę jagniątka które meczy?<sup>61</sup>

Najpierw jednak słowa muszą zostać wyrwane ze swych zwyczajowych  
kontekstów, uniezależnione, aby mogły zostać poddane zadaniu otwarcia  
się na dyktat powrotu czy stale obiecanego nadejścia języka imion, języka  
lub poetyki nazywania, która jest przeciwieństwem języka znaków i repre-  
zentacji:

Usta zaokrąglone błogością  
sypią słowa, słowa sypią. – Szmer deszczu.  
Ciężko powstają, omamione,  
figlarny łańcuch kompanów w chwiejnej równowadze.  
I nagle  
osamotniało każde jedno  
i zwróciwszy głowę, i samo, i samo,  
z głęboką poprzeczną zmarszczką na czole – samo –  
jest to łkający półbóg,  
och!  
upadający na kolana,  
baranek ofiarny<sup>62</sup>.

Lustrzane powtórzenie w drugim wersie wywołuje wrażenie monotonii  
słów „sypanych”, słów „głośnych” w ich komunikacyjnej, zapośredniczają-

<sup>60</sup> R. Weiner, *Básně*, s. 356: „Čtu si v něm [vé jménu] očima bázlivě přivřenýma / poslouchám cizí řeč ale zvuk mateřský má / je sladká po něčem co se už jednou stalo / a trpkne budoucnem kdy byvší započalo / A je to jméno které jménem je / a také věci kterou jmenuje”.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 366: „Slovo! Čí jménem že i slunce v něm se sluní / kdo řádí v struně té, že zmlkly všechny struny? / Slovo! Co poví jestli svolí mluvit po člověčím? / Myšlenku Jáhovu? Stesk jehňátka jež mečí?”.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 237: „Ústa blahem zkulacená / sypou slova, slova sypou. – Hluk pršky. / Těžce povstávají, omamená, / čtverácký řetěz kumpáůn ve vratké rovnováze. / A náhle / osamělo jedno každojediné / a zrativši hlavu, a samo, a samo, / s hlubokou příčnou vráskou na čele – samo – / je to lkající polobůh, / oh! / hroutící se na kolena, / beránek obětní”.

cej funkcji, słów wykorzenionych, upadłych. Metafora deszczyku wzmacnia ów całościowy efekt upadania, które jednak nagle zostaje zatrzymane i odwrócone: uniezależnienie, wyrwanie z owego „idyllicznego kontekstu znaczeniowego” (Benjamin) otwiera drogę słowu odkupionemu, twórczemu. Weinerowska „reguła wyizolowanego słowa” i wyrywanie słów z konwencjonalnych związków obliczone są nie tylko na chwyt udziwnienia; przez osłabienie ich znakowego charakteru Weiner zmierza przede wszystkim ku ich duchowej istocie, zmierza ku temu, co w *Łaziebnym* określi jako „słowo-sezam”, słowo idealne, metafizyczne.

O „słowach-sezamacz” mówi on po raz pierwszy w związku z trzema nazwami osobowymi: „Beltram”, „Kvajde” i „P. S”. Również imiona, którymi zapelnił *Grę na serio* (1933) – Mutig, Fuld, Śmieszka, w wersji rękopiśmiennej Riri – „ewokują niezliczoną ilość rzeczywistości”, są słowami o „niezliczonych możliwościach”. Zaś na początku *Rewanżowej gry w honor* (1933) narrator zaklina imię Zinaida, które jest dla niego dosłownie „ścieżką”; „wie dokładnie, dokąd prowadzi, nawet jeśli sprawiało wrażenie, że cel jest obojętny”. Imię, które „zobaczył” i do którego należał: „Ile możliwości kryje w sobie imię Zinaida! Teraz, teraz stało się ono tak przezroczyście, że jest jakby nicością. Wszystko przez nią widać”<sup>63</sup>. „Przez przezroczyście imię Zinaida” widać, jak główny bohater, w tej szczęśliwej chwili podobny do Preislerowskich pięknych, nagich młodzieńców, znajduje się w jakiejś rajskiej, idyllicznej krainie, która jednak zmienia się stopniowo, a obraz pokrywa się lekką melancholią, zanim zupełnie się nie rozplynie i nie pozostanie tylko „wspomnienie zmyślonej sielanki nad wodą”<sup>64</sup>. Wraz z obrazem, przez który przemawia imię Zinaida, znika również samo „stwórcze” imię: „Imię Zinaida zmalowało. Jest to już tylko imię. Nawet i to nie. To tylko litery alfabetu”<sup>65</sup>. Człowiek wypadł z rajskiego stanu w chwili upadku w grzech, który jest godziną narodzin ludzkiego słowa: magia imienia ustępuje magii sądu, sądzącemu Słowu. Główny protagonista, stanowiący Weinerowską autoprojekcję, trafia następnie (podobnie jak bohaterowie Kafki) do porządku sprzed sądu, gdzie fałszywe oskarżenie o kradzież bransoletki jest zwykłym pretekstem do nazwania winy właściwej, winnemu już dawno przypisanej. Człowiek „wyrwany” czy „bezimienny” – jak określa się bohatera<sup>66</sup> – obciążony jest winą, podobnie jak jego słowa,

<sup>63</sup> R. Weiner, *Gra na serio*, preł. M. Miklaszewska, Warszawa 1984, s. 147-148.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 163. (J. Preisler (1872-1918), czeski malarz secesyjny, związany ze Związkiem Artystów Mánes [*Spolek výtvarných umělců Mánes, SVU Máne*]), por. P. Wittlich, *Jan Preisler: 1872-1918, Obecní dům, Praha, 2003*, przyp. red.).

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>66</sup> „Na łóżku leży pogrążony w ekstazie człowiek; bez imienia. I słusznie, jego imię bowiem brzmi Hańba, a to w żadnym wypadku nie może być imię ludzkie” (*ibidem*, s. 144). Związek z *Łaziebnym* jest

o których nie sposób powiedzieć nic więcej, poza tym, „że potykały się, upadały i podnosiły się ze starczym niedołęstwem, zbesztani smarkacze, umarłe błazny, wymiecione jakąś energiczną miotłą, zanim jeszcze ktoś w ogóle zauważył ich istnienie”<sup>67</sup>.

Wstępny obraz ewokuje wygnanie z raju, na co narrator, choć z zaufaną ironią, sam zwraca uwagę: „I proszę, proszę, w co przeobraziła się bohatera wersja ukradzionej przez niego bransoletki: w raj, z którego został wygnany i na który ogląda się z żalem. Ucieka, ucieka, ale jaka to mozolna ucieczka przez wszystkie te «gdyby» i «jakby...»”<sup>68</sup>. Kończącą scenę *Rewanżowej gry w honor* – która od czasu recenzji [Františka Xavera] Šaldy czytana jest jako łagodzący kontrpunkt dla ludzkiego *inferno* *Gry w ćwiartowanie* – komplementarnie wobec obrazu wygnania otwiera wprawdzie obietnica odkupienia, ale w jej zaaranżowaniu nie sposób nie dostrzec niepokojących detali, jako całość jest ona zatem ambiwalentna, naznaczona melancholią tudzież jej przewartościowaniem<sup>69</sup>. Bezimienny bohater znajduje w końcu porozumienie z psem, który – przypomnijmy – zajmuje jedno z czołowych miejsc wśród rekwizytów tłoczących się u stóp Dürerowskiej *Melancholii*. „Dzień olśniewał kamienną prawdziwością”<sup>70</sup>, brzmi końcowe zdanie, w świetle którego dramat żałobny bohatera, dotąd beznadziejnie i melancholijnie wpadającego w szereg fatalnych konstelacji, obraca się w nadzieję na ocalenie. Jako *memento* tego ocalenia wznosi się nad obrazem atrybut „kamienny”, aby (być może) przypomnieć nam o kamieniu, kolejnym z symboli melancholii, który „wisi” w postaci rombu na Dürerowskiej rycinie, grożąc runięciem na śpiącego psa, czyli katastrofą oczekiwaną, zatrzymaną tylko na moment. Symbol kamienia sytuuje Benjamin w kontekście jednego z grzechów śmiertelnych – *acedii*, letniości czy wątpliwości serca, uporczywej apatii czy obojętności. Weinerowscy nieuważni widzowie, bohaterowie indyferentni i obojętni, *neutra* – jak sami się w większości charakteryzują – nagle ukazują się jako szereg wariacji na tę samą duchową kondycję, którą odznacza się człowiek saturniczny.

oczywisty: tam człowiek jest Klątwą, skoro utracił raj, tutaj z tej samej przyczyny jego imieniem jest Hańba.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>69</sup> F. X. Šalda (1867-1937) czeski krytyk literacki, pisarz, jedna z najważniejszych postaci sceny literackiej pierwszej połowy XX wieku, zob. na ten temat: J. Baluch, *Język krytyczny F.X. Šaldy*, Kraków 1982 (przyp. red.).

<sup>70</sup> R. Weiner, *Gra na serio*, s. 356.



## II. Zdeformowany anioł między zapomnieniem a wspomnieniem

### 1.

Anioł jednak podobny jest do wszystkiego, od czego musiałem się odseparować: do ludzi i rzeczy... Dlatego na żadnej drodze nie może mieć nadziei na nic nowego, tylko w drodze powrotnej...  
(Walter Benjamin, *Agesilaus Santander*)

Skoro w konsekwencji „upadku ducha językowego” rozpadła się jedność nazw i rzeczy, co oznacza, że nadal nie sposób osiągnąć jedności między rzeczywistością a prawdą, to w tym świecie fałszywych korespondencji – świecie wywróconym na nice – poznanie, według Benjamina, możliwe jest tylko w granicznych sferach psychiki, w owych wątpliwych, ryzykownych i dwuznacznych strefach: we śnie, wspomnieniu na jawie<sup>71</sup>, upojeniu (*Rausch*) albo w magicznym doświadczaniu rzeczywistości przez dzieci. Są to dla niego owe dwuznaczne mistyczne sfery, dzięki którym przerwać można pęta mitycznego przekleństwa świata, co ilustruje wspomnienny obraz ze zbioru *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego* (1931) pt. *Anioł świąteczny*, który naprowadza nas z powrotem na ów „anielski” ślad. Wspominające „ja” tego tekstu, w którym łączą się linie autobiograficzne, poetologiczne, socjologiczno-kulturowe i społeczno-krytyczne, ożywia w swej pamięci atmosferę bożonarodzeniowego wieczoru, kiedy uwagę narratora przyciągnął widok z okna na tylne podwórze domu. Pośród sprzecznych odczuć, gdy świątecznej atmosferze bożonarodzeniowego wieczoru od początku towarzyszy jakieś przygnębienie, wspominające „ja” nagle odczuwa w pomieszczeniu „obcą obecność”:

Nie było to nic innego jak wiatr, tak że słowa układające się na moich wargach wydawały się zmarszczeniem na bezwładnym żaglu, który nagle wydeła świeża bryza: „Znowu jak co roku / zjawia się na świecie / gdzie mieszkają ludzie /

<sup>71</sup> Również refleksje Weinerja krążą wokół snu i jego stosunku do wspomnienia na jawie, a także problematyki pisania. „Sen jest naszym najbardziej własnym z naszych bogów, / który zmiądzzył sobie członki, / kiedy go wyganialiśmy”, zapowiada w motcie *Łazienego*, który jest dla autora nie tylko poetyką, ale i *sennikiem*. Sen jest tu jednym z kluczowych motywów tekstu, przestrzeń snu otwiera wydarzenie pisania, które jest próbą niewinnego języka, stanowiącego medium wspomnienia. Sen jest „wycieczką na terytorium przed grzechem pierwotnym” (R. Weiner, *Łazienik*, s. 65). W tym miejscu Weinerowska koncepcja pisania, będąca równocześnie – co symptomatyczne dla literatury nowoczesnej – koncepcją lektury, najbardziej zbliża się do Benjaminowskiej koncepcji literackiej alegorii i lektury alegorycznej.

Chrystusowe dziecię” – wraz z tymi słowami anioł, który zaczął się z nich wyla-  
niać, pierzchnął<sup>72</sup>.

W krytycznym momencie, w którym podnosi się świeży wiatr jako oznaka obecności anioła, wydaje się, że oto ukazuje się coś nowego, nieznanego, co chciałoby wtargnąć między słowa o wiecznym powrocie Dzieciątka i nadać znanej bożonarodzeniowej pieśni nowe znaczenie. Obecność anioła modyfikuje dziecięcy język, zakłóca go i zmienia w fałdy, które – analogicznie do innych presemantycznych struktur w *Berlińskim dzieciństwie*, jak deszcz czy zamieć śnieżna – mają ambiwalentny charakter. Podobnie jak alegoria, mieszczą się one na wątpliwej granicy między rozproszeniem czy destrukcją ładu a imaginacyjną wiernością rzeczom, przedmiotom, które chwytają i zatrzymują w swych strukturach. Ów pełen nadziei stan zamętu utrzymuje się jednak tylko na moment, dopóki język dziecka ponownie nie ustabilizuje się w konwencjonalnej bożonarodzeniowej pieśni, w którą wpisana jest ideologia symbolu jako fałszywej totalności. Nic dziwnego, że w tym momencie anioł zostaje spłoszony. Zwiastując Boże Narodzenie nie jako powrót, ale jako to, co nowe, zniknie, zanim zdąży przybrać określoną postać. Benjaminowski bożonarodzeniowy anioł jest spokrewniony z aniołem historii, który również zachowuje wierność raczej wobec tego, co jest rozbite, raczej wobec katastrofy niż pozornego i fałszywego uporządkowania. Równocześnie jednak ów anioł, rodzący się i znikający między wierszami znanej pieśni, objawia się jako poseł owego *Teraz* (*Jetztzeit*), które fatalny krąg owego „znowu jak co roku” mogło złamać, rozbić; jako poseł w wyobrażeniu (postaci) Dzieciątka, nierozpoznanego Mesjasza, który doprowadziłby do porządku i zatrzymał owo wciąż postępujące wydarzenie się, postępującą katastrofę, piętzącą się gruzy. W tezach *O pojęciu historii* dzięki *Eingedenken*, które przełożyć można jako ‘upamiętnienie’ lub ‘rozpamiętywanie’, każda sekunda przemienia się w małe drzwiczki, przez które może zstąpić Mesjasz.

Wraz z upadkiem ducha językowego zanika jego pierwotna magia, język zmienia się w system znaków, środek, narzędzie komunikacji, ale jednocześnie staje się również „symbolem niekomunikowalnego”: „Idzie mianowicie o język nie tylko jako komunikację tego, co komunikowalne, lecz zarazem – w każdym przypadku – jako symbol tego, co niekomunikowalne”<sup>73</sup>. Przewaga funkcji narzędzia i komunikacji staje się nie tylko symbolem upadłej bezpośredniości, ale również niekomunikatywności. Ta ideowa figura z wczesnego eseju o języku stanowi ramę lin-

<sup>72</sup> W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9, s. 126-127.

<sup>73</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka*, s. 17.

gwistycznych teorii Benjamina w tekstach o „niezmysłowym/asemantycznym podobieństwie” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) z początku lat trzydziestych (*Lehre vom Ähnlichen* oraz *Über das mimetische Vermögen*), w których magiczny aspekt języka opisany jest jako coś, co może objawiać się tylko „na gruncie czegoś obcego, a mianowicie tego, co semiotyczne, co komunikujące w języku”<sup>74</sup>. Formą, z której wyłania się magiczny aspekt języka, są podobieństwa, które „rozbłyskują wyłaniając się na chwilę ze strumienia rzeczy, by zaraz pograżyć się w nim ponownie”<sup>75</sup>; podobieństwa, których nie sposób – podobnie jak owego bożonarodzeniowego anioła – utrzymać. Utracona bezpośredniość właściwa modelowi języka adamickiego, podobieństwo w przekładzie z niemego na dźwięczne, powraca – po przemianie języka w system znaków – jako rozbłyskujące niezmysłowe podobieństwo, którego „postrzeżenie go w każdym przypadku wiąże się z pewnym rozbłyskiem. [...] Ukazuje się oczom równie przelotnie, chwilowo, jak konstelacja gwiazd”<sup>76</sup>. Krytyczny moment, chwila czy określona konstelacja pozwala na wyłonienie się magicznego aspektu języka, który jednak, aby się ukazać, potrzebuje – jak sugeruje również *Anioł świąteczny* – komunikacyjnego aspektu języka. Podobnie w tekście *Über das mimetische Vermögen*:

Jest raczej tak, że cały mimetyczny aspekt języka, na podobieństwo płomienia, może pojawić się tylko na pewnego rodzaju nośniku. Tym nośnikiem jest aspekt semiotyczny. Tak więc związek sensu słów czy zdań stanowi nośnik, na którym niczym błyskawica zjawić się może podobieństwo. Albowiem wytworzenie podobieństwa – tak jak i postrzeżenie go – przez człowieka w wielu, zwłaszcza tych ważniejszych przypadkach wiąże się z pewnym rozbłyskiem. Podobieństwo przemyka w ułamku chwili<sup>77</sup>.

Wysoka częstotliwość obrazu błyskawicy, błysku czy rozbłysnięcia podkreśla, że postrzeganie asemantycznych podobieństw związane jest z czasowością, z innej perspektywy zaś świadczyć może o tym, jak głęboko zakotwiczona w myśleniu teologicznym i mistyczno-kabalistycznym była teoria Benjamina. W kabalistycznej wizji prezentowanej choćby przez *Sefer ha-Zohar*, czyli *Księgę blasku*, blask i światło utożsamione są z twórczą mocą, której symbolika wiąże się z symboliką słowa... Również dla Weinera obraz blasku i światła jest obrazem konstytutywnym:

[...] i blask z ciemności w ciemność, bijący tu i tam w każdego z nas [...], ów blask, bijący tu z całości, której zaprzeczamy, w całość, której pragniemy, bę-

<sup>74</sup> W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Konstelacje*, s. 219.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 220 (przyp. red.).

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 217.

<sup>77</sup> W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, w: *idem, Konstelacje*, s. 224.

dać zarówno drogą, którą można by wyruszyć, i jej przerwaniem, ze względu na które nie jest nam dane nigdzie się dostać, jest parabolą owego gigantycznego snu Bożego<sup>78</sup>.

Pragnąc objaśnić pojęcie asemantycznych podobieństw i stopniowe obumieranie zdolności mimetycznej, czyli naszej zdolności do postrzegania magicznych korespondencji, Benjamin odwołuje się do astrologii. Mimetyczny talent, który wcześniej był podstawą przepowiadania losu czy przyszłości z gwiazd, w historycznym rozwoju upadał, ale jednocześnie, wraz z postępującym odstępowaniem i obumieraniem, przebiegał proces jego transformacji:

[...] w bardzo dawnych czasach, gdy powstawało pismo, mimetyczny proces, który w ten sposób wyraża się w aktywności piszącego, miał fundamentalne znaczenie dla pisania. Tym samym pismo – obok mowy – stało się archiwum niezmysłowych podobieństw, niezmysłowych korespondencji. [...] mimetyczne uzdolnienie, niegdyś będące fundamentem praktyk okultystycznych, wstąpiło w sferę mowy i pisma<sup>79</sup>.

Wiążąc język z naśladowaniem konstelacji gwiazd, w wyobrażeniu pisma gwiazd jako pra-pisma wpisuje Benjamin ciągłość między dawnymi czasami a nowoczesnością. Asemantyczne podobieństwo nie oznacza zatem wyłącznie przeniesienia pryncypium na inną płaszczyznę w sensie transformacji – oznacza także, że mesjanistyczna obecność nie komunikuje się bezpośrednio, ale w sposób zaszyfrowany w obrazach, które muszą być deszyfrowane i rozwiązywane. Retoryczna figura astralnych korespondencji wskazuje również szansę dla literatury nowoczesnej, której upatrywał Benjamin z jednej strony w twórczości alegorycznej, w alegorycznej intencji pisania, z drugiej zaś w takim doświadczeniu pisania, które liczy na restytucję asemantycznego podobieństwa.

## 2.

Nic, tylko obraz, nic innego, kompletne zapomnienie.  
(Franz Kafka, *Fragments*)

„Burza, dmąca z mojej przeszłości”, czytamy w Kafkowskim opowiadaniu *Sprawozdanie dla Akademii*. „Albowiem od strony zapomnienia wieje

<sup>78</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 59: „[...] blesk z tmy do tmy, jenž šlehne tu tam každým z nás [...], onen blesk, jenž tu šlehá od celistvosti, které zapíráme, do celistvosti, po níž toužíme, jsa zároveň cestou, kudy by se bylo dáti, a jejím přerváním, kvůli němuž nikam nemůžeme, jest podobenstvím onoho gigantického snu božího”.

<sup>79</sup> W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, s. 224.

przecież wichur [denn ist ja ein Sturm, der aus dem Vergessen herweht]<sup>80</sup>, pisze Benjamin w eseju o Kafce, analogiczne motywy zdradzają zaś czy – ujmując rzecz dokładniej – prefigurują pokrewieństwo z interpretacją *Nowego anioła* Kleego. Ową burzę na akwareli dostrzegł Benjamin ponownie z pozycji wygnańca, deportowanego, bezustannie oddalanego od źródeł. W aniele historii możemy zatem rozpoznać również parafrazę i antytezę Kafkowskiej małpy imieniem Czerwony Piotruś; historia rodu ludzkiego postrzegana jest tu jakby z perspektywy jego „sąsiadów” – anioła i ucłowieczonej małpy. Pod postacią małpy, zdającej relację z procesu swej asymilacji, przedstawił Kafka koronnego świadka nieudanego projektu cywilizacji, obciążonego winą. Lejtmotywnym nieustannym „zapominaniem”, którym dotknięte są Kafkowskie postaci, jest jasnym symptomem niemożności poznania źródła swego przewinienia. Ta klęska zdolności wspomnienia jest dla dzieła Kafki konstytutywna. Jest to tym bardziej istotne, im bardziej oczywisty jest fakt, że gdzieś w przeszłości znaleźć można fundamentalny błąd, który od tego decydującego momentu permanentnie zagradza drogę prawdzie, tak że „ewolucja” staje się odtąd tylko odrażającym procesem upadku. Klęska jest o tyle bardziej dojmująca, że w tej odległej przeszłości w zasięgu ręki było jeszcze to „właściwe słowo”, o którym w *Dociekaniach psa* przeczytać można, że:

[...] wówczas jeszcze mogłoby interweniować, określić konstrukcję, zmienić jej przeznaczenie według jakiegokolwiek życzenia, obrócić ją w jej przeciwieństwo, a to słowo tu było, przynajmniej było w pobliżu, wznosiło się na końcu języka, każdy mógł go spróbować, gdzie się podziało dzisiaj, dzisiaj moglibyśmy sięgać aż do wnętrza i nie znaleźlibyśmy go<sup>81</sup>.

Miejsce pamięci i wspomnienia właściwego słowa zajmuje dziś, jak naucza pies dociekający podstaw psiego społeczeństwa, tylko „zapominanie snu śnionego przed tysiącem nocy i tysiąc razy zapomnianego”<sup>82</sup>. To zapomnienie i niezdolność osiągnięcia absolutnego początku czy źródła nie ma jednak wyłącznie osobistego charakteru, nie płynie z jakiegoś indywidualnego braku u Kafkowskich protagonistów, lecz leży u samych podstaw świata Kafki. „[K]to chce się na nas gniewać właśnie z powodu tego tysiąckrotnego zapomnienia?” – pyta Kafkowski pies opisujący bezwyjściową terażniejszość, kiedy nie sposób nie usłyszeć tu i tam „słowa, które jest jakąś aluzją”, kiedy nie pozostaje nic innego niż słuchać „owych

<sup>80</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, s. 256.

<sup>81</sup> F. Kafka, *Výzkumy jednobo psa*, w: *idem, Povídky 3. Manželský pár a jiné texty z pozůstalosti*, przeł. J. Stromšík, Praha 2003, s. 164.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

starych, właściwie jednak prostodusznych historii”, podniecających psych słuchaczy właśnie dlatego, że przenoszą ich do początków owego nieskończonego błędzenia, blisko owego punktu wyjścia, kiedy praojcowie „jeszcze – by tak rzec – widzieli skrzyżowanie, łatwo było w dowolnym momencie zawrócić”<sup>83</sup>.

Dzieło Kafki jest, według Benjamin, całkowicie wypełnione *konfiguracjami zapomnienia*. Kafkowskie narracje śledzą owo zapomnienie na ciele człowieka, na jego plecach: powtarzają się motywy zgarbionych, skrzywionych, opancerzonych, pobrużdżonych bliznami albo mocno obciążonych pleców. Benjamin uchwycił ten związek lakonicznie: „Leży to zatem na plecach”. Choć w ostatecznej wersji odczytu Benjamin stara się jak najdłużej pozostawać na płaszczyźnie obrazowej, to w szkicach wyciąga z tych obserwacji następujące wnioski interpretacyjne: tym, co ciąży, są *garb, wina, zapomnienie*. W jednej z uwag stwierdza zaś jednoznacznie: „W wielu pomieszczeniach niski sufit zmusza ludzi do zgarbionej postawy ciała. Tak, jakby nosili jakieś brzemie, a jest to z pewnością ich wina”<sup>84</sup>. Podkreśla, że zniekształcenie nie jest w końcu żadnym stygmatem jednostki, lecz oznacza ślad czegoś ogólnego, co pochodzi z zapomnienia. „Świat w stanie zapomnienia jest zniekształcony”<sup>85</sup>. Benjamin dowodzi, że „za pośrednictwem długiego szeregu postaci (*Gestalten*) te Kafkowskie figury są jednak powiązane z praobrazem zniekształcenia – z garbusiem”<sup>86</sup>. Garbus jako figura zapomnienia, w której wyraża się egzystencjalne doświadczenie nowoczesności, zwraca nas z powrotem ku początkowemu obrazowi Weinerowskiego anioła i jego garbu. Benjaminowski „garbaty człowieczek” (*das bucklichte Männlein*), który jako „mieszkaniec zniekształconego świata” pojawia się również w ostatniej części *Berlińskiego dzieciństwa około roku 1900*, zniknie według Benjamin w chwili, gdy nadejdzie Mesjasz.

Skoro zniekształcona jest forma, którą przybierają rzeczy w zapomnieniu, to mają one swój udział w możliwości odkupienia: zniekształcenie wyznacza dystans od odkupienia, a zarazem od źródła (*Ursprung*), co oznacza, że obejmuje również objawienie (*Offenbarung*). W liście do Scholema Benjamin sformułował to *explicite*: „Kafkowskiemu światu nie odmawiam aspektu objawienia, lecz przeciwnie – przyznaję mu go dlatego, że uznaję go za «zniekształcony»”<sup>87</sup>. *Entstellung* jako różnica wobec zbawienia: ta sama figura myślowa – w perspektywie teorii języka

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. II/3: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Frankfurt am Main 1972-1991, s. 1197.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 1239.

<sup>86</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy...*, s. 251.

<sup>87</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. II/3, s. 1245.

– strukturyzuje stosunek „czystego języka” i „przekładu” w *Zadaniu tłumacza*. Owe zniekształcenia czy pokrzywienia przypominają jednocześnie ów utracony stan języka, adamicki stan bezpośredniości. Zniekształcenia te, zmuszając nas do pamiętania tego, czego już sobie nie przypominamy, wpisują się również w mesjanistyczny plan pełnej reintegracji uniwersum, włącznie z tym, co stłumione i zapomniane. U Kafki zapomnienie jest zasadniczym przewinieniem – przewinieniem, którego człowiek nie może naprawić, uprzednio go nie rozpoznawszy. Świadcowie tego zapomnienia paradoksalnie sugerują potencjalną nadzieję: „Ale zapomnienie dotyczy zawsze tego, co najlepsze, ponieważ dotyczy możliwości zbawienia”<sup>88</sup>. Kafkowskie narracje poświęcone są dokładnemu opisowi dróg bez celu, które jednak są konieczne, albowiem tylko niestrudzone (choćby daremne) próby zmierzenia (owego dystansu, owej różnicy), jak sugeruje trud geometry, pozwalają uchwycić choćby rewers wprawdzie nieprawdopodobnego, ale możliwego zbawienia.

Wynika stąd w sposób bardziej niż oczywisty, że w odróżnieniu od Kafki, dla którego (mówiąc słowami małpy imieniem Czerwony Piotruś) nie chodzi o nic więcej niż o „sprawozdanie” i „pomnożenie informacji”, Benjaminowska lektura autora *Procesu* nie może obejść się bez horyzontu eschatologicznego, bez nadziei, którą projektuje na figurę zwrotu (*Rückkehr*): „Albowiem od strony zapomnienia wieje przecież wichur. A studiowanie to szarża przeciw niemu [...] Nawrót (*Umkehr*) to kierunek studiowania, który przemienia egzystencję w pismo”<sup>89</sup>. Benjamin przypisuje temu studium ocalającą, zbawczą siłę, która nie tylko na chwilę przerwie i zatrzyma naturalną przemoc czasu, ale również jest zdolna zmusić go do zwrotu. W ten sposób w kontekście swych Kafkowskich studiów powraca on do figury zatrzymania, z którą w *Zadaniu tłumacza* wiąże możliwość ocalenia przed spadkiem w przepaść sensu. W eseju o Kafce wzmacnia jednak ową figurę zatrzymania, zmienia ją w figurę zwrotu czy jazdy. Zatrzymanie w sytuacji zagrożenia permanentną deportacją, oddalaniem się od początku objawienia, okazuje się niewystarczające; konieczny jest zwrot przeciw wichrowi, przeciw zapomnieniu. Poprzez nacisk kładziony na studium, które „przemienia byt w pismo”, Benjamin podkreśla związek ze swą koncepcją alegorii, przy czym w jego koncepcji „ruchu w przeciwnym kierunku” dostrzec można potencjalną paralełę wobec Foucaultowskiego pojęcia „kontrdyskursu”<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji...*, s. 254.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 256-257.

<sup>90</sup> Benjamin w *Ursprung des deutschen Trauerspiels* podkreśla, że alegoria ma charakter pisma, albowiem spojrzenie alegoryczne zmienia rzeczy i czyni w „podniecające poselstwo znaczeń” (s. 347). Jest to strategia ocalająca krytyków *avant la lettre*: ujęcie tego wymiaru języka w momencie jego zaniku,

### III. Rozbitek czyli modernizm środkowoeuropejski między utopią a heterotopią języka

#### 1.

Spocząć można tylko na szalejących falach.  
(Richard Weiner, *Lazebnik*)

Michel Foucault w artykule *Inne przestrzenie* (1984) skupił uwagę na specyficznym typie miejsc: utopiom niosącym pocieszenie przeciwstawił niepokojące heterotopie. Nieprzypadkowo w Foucaultowskiej próbie systematyzacji heterotopii miejsce uprzywilejowane zajmuje heterotopie kryzysu, załamania i nieciągłości (często otwierają się one na to, co określa on mianem heterochronii); heterotopie jako kompleksowe formy otwarcia i wykluczenia, a także miejsca przejścia, doświadczenia progę. Ostatnie słowa artykułu – w których Foucault charakteryzuje Łódź czy okręt, „heterotopię *par excellence*”, jako największą rezerwę wyobraźni człowieka<sup>91</sup> – sugerują, że Foucaultowskie heterotopie są zasadniczo pojmowane wyobrazeniowo. Jednocześnie wszakże ta definicja heterotopii jako „anty-lokalizacji” (*contre-emplacement*) przywołuje na myśl już wspomniane pojęcie kontradyskursu, który w *epistémé* kultury Zachodu wyznacza drugą wielką nieciągłość, w *Słowach i rzeczach* dosłownie powiązaną z literaturą modernizmu, ożywiająca wspomnienie bytu języka oswobodzonego z funkcji reprezentującej bądź oznaczającej. Heterotopie niepokoją:

[...] bez wątpienia dlatego, że sekretnie podminowują język, że przeszkadzają nazywać to *i* tamto, że rozbijają nazwy pospolite albo je komplikują, że od razu rujnują „syntaksę”, i to nie tylko tę, która tworzy frazy – bo również syntaksę mniej jawną, która pozwala „utrzymywać” (równocześnie i wzajemnie) słowa i rzeczy. [...] [H]eterotopie [...] wyjaławiają zdanie, ograniczają zasięg słów

w historycznej konstelacji, w której pismo jest, według M. Foucaulta, wypierane przez wszechobecną dominację znaków reprezentatywnych. Naruszenie magii językowej – u Benjamina ujęte w mitycznej scenie wygnania z raju – u Foucaulta opisane jest jako historyczny ruch i przełom. W jego *epistémé* kultury Zachodu oznacza ono pierwszą wielką nieciągłość i usytuowane jest w epoce przejścia między renesansem, rozumianym jako paradygmat podobieństwa, a wiekiem klasycznym, w którym zanika system podobieństw i ustanawia się język jako dyskurs, język jako szczególny przypadek reprezentacji. W tej historycznej sytuacji pismo w ujęciu Benjamina poszukuje zbawienia w literackiej alegorii, której pisemny charakter nosi ślad wspomnienia systemu utraconych podobieństw, znajdując się w konsekwencji w referencyjnej konstelacji z literaturą moderną. Foucault wiąże z nią pewien rodzaj „kontradyskursu”.

<sup>91</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 125.



do nich samych, od początku podważają wszelką możliwość gramatyki – kładą kres mitom i narzucają sterylną liryzmowi fraz<sup>92</sup>.

Literaturę nowoczesną można sobie zatem wyobrazić nie tylko jako ów Foucaultowski kontrdyskurs; u jej podstaw leży doświadczenie ze swej istoty heterotopyczne – literatury jako utopii, jak programowo wyraziła to Ingeborg Bachmann w tytule swego cyklu wykładów *Literatur als Utopie* (1959/1960). Jako utopii, w którą wpisana jest heterotopia upadku, kryzysu i nieciągłości.

Jeśli przypomnimy sobie Foucaultowską łódź, „heterotopię *par excellence*” – statek, „płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza”<sup>93</sup> – to przeczuwamy, jak blisko jest ona zawsze rozbicia... W *Łaziebnym* Weinera sytuację tę ilustruje alegoryczny obraz *rozbitka*: „Ile ark przymierza na horyzoncie, a Noe żadnego, i żadnego Boga, tylko jęcząca skorupka i nieubłagana krzyżowa reja [...], a pod nią człowiek o zwieszonych ramionach, z opuszczoną głową, wykrzyknik przepaści pośród krzyczącej pustki [...]”<sup>94</sup>. Krzyżowa reja, zwieszone ramiona, wykrzyknik przepaści – wertykalizm jako znak chwiejności istnienia, które utraciło stabilną ziemię pod nogami. Egzystencja na wygnaniu, jej pionowy wymiar, możliwe są do zmierzenia przez tragiczny ruch upadku, czyli *zniebowstąpienie* słowa, na które prawdopodobnie wskazuje obraz „ukrzyżowanej”, „zamordowanej” kartki tkwiącej nad głową rozbitka – poselstwa, które jednak „*nic nie mówi*”: „Nie ma nic do powiedzenia; albowiem słowa są wytrychami, z których każdy otwiera wszystko, czyli nic szczególnego [...]”<sup>95</sup>. Ten tragiczny ruch niesie jednak obietnicę powstrzymania upadku, czyli obietnicę *wniebowstąpienia*, którego tajemniczy dramat odgrywa się „na nieprzejrzystej i nielustrzanej płaszczyźnie białego papieru”:

[...] proszę przypomnieć sobie kartkę, szalonego Tyfona, tonący statek i ostatniego rozbitka, do których przybiliśmy na początku; i proszę ocenić, czy to marność ludzkiej woli czy też niepoznawalność źródła owej łaski sprawia, że owa marność staje się czasem mimo wszystko wszechmocą być może boską [...]

<sup>92</sup> M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. I-II, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, t. I, s. 11.

<sup>93</sup> M. Foucault, *Inne przestrzenie*, s. 125.

<sup>94</sup> R. Weiner, *Łazebnik*, s. 21: „[...] a pod ním člověk svislých paží, se sklopenou hlavou, vykřičník hlubin uprostřed řvoucích prázdnen [...]”.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 22: „Není co říci; neboť slova jsou paklíči, z nichž každý otvírá vše, tedy nic zvlášť [...]”.

<sup>96</sup> *Ibidem*, s. 97: „[...] vzpomeňte si na list, na šílený tyfon, na tonoucí loď a posledního trošečníka, k nimž jsme byli přiřazili na počátku; a změřte ať marnost lidské vůle, ať nezbadatelnost původu

Również u Benjamina tragiczny ruch upadku jawi się ostatecznie jako rewers objawienia: rekonstrukcja barokowego dramatu żałobnego, tragicznego konsekwentnie dociera do apogeum w teologicznie inspirowanej apoteozie tej formy artystycznej, w której spojrzenie na pole gruzów wszystkiego, co doczesne, nagle odwraca się w „zbawienne ocalenie” (*Heil der Rettung*); spadająca w bezdenne przepaście intencja alegoryczna zostaje na skutek tajemniczej ingerencji zatrzymana, a melancholijne zstępowanie poprzez „jeden wielki zwrot”<sup>97</sup> zmienia się w alegorię wskrzeszenia i mesjanistycznego zbawienia. „Dopiero na cmentarnej linii Bóg da znak do zbiorów / ja, czaszka umarłego, twarzą będąc anielską” – cytuje Benjamin i dodaje: „Szyfr tego, co najbardziej sfragmentaryzowane, najgłębiej obumarłe, najbardziej rozproszone, zostaje w ten sposób rozwiązany”<sup>98</sup>. W głębi upadku stopniuje się, umacnia mesjanistyczna intencja, przypisywana językowi na podstawie jego boskiego źródła. Wniebowstąpienie słowa: „Zapomnieć o tonącym! Myśleć o rysujących gwoździakach, to jest pamiętać o rysujących gwoździakach”. Rysujące gwoździaki, podobnie jak słowa-sezamy są dla Weinerja szyframi dla słów, które:

[...] nie są wyłącznie pośrednikami i pomagierami daremnych skojarzeń tworzących krąg, a mianowicie skojarzeń, które więżą [...], lecz [...] żyją autonomicznie, mają własny kolor, kształt, piękno czy brzydotę, etykę, w skrócie [...] są jakby pękającymi poczworkami – z każdej z nich wydostaje się nowy i kompletny świat<sup>99</sup>.

Weinerowskie słowo-sezam czy Kafkowskie zapomniane „właściwe słowo” (*Dociekania psa*), słowo, w którym – jak stwierdził Benjamin – odzwierciedla się język aniołów.

Ponosimy więc klęskę, jak pisze Weiner, „zawsze w perspektywie czegoś, i w tym właśnie jest czar utonięcia”<sup>100</sup>. Alegoryczny obraz rozbitka pośród wzburzonego morza (przypomnijmy po raz ostatni metaforę choroby morskiej w kontekście kryzysu języka u Mauthnera i Kafki) można wraz z obrazem anioła odczytywać jako zaszyfrowaną wiadomość o nadziei *bez nadziei*, na którą ulega projekcji struktura ludzkiego istnienia i doświad-

oné milosti, která způsobuje, že se ona marnost stává druhdy přese vše všemohoucností možná božskou [...].”

<sup>97</sup> W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 390.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 94-95: „[Slova] nejsou pouze prostředníky a pomáháči marných asociací tvořících kruh, totiž asociací, které vězní [...], nýbrž [...] žijí svéprávně, mají vlastní barvu, tvar, krásu či šerednost, etiku zkrátka [...] jsou jakobz pukajícími kuklami, z nichž z každé vyběřídá nový a úplný svět”.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 20.

czenia i którą wyraża również Benjaminowska formuła „słabej mesjańskiej siły” czy nawiązująca do niej Derridańska koncepcja „tego, co mesjańskie bez mesjanizmu”. Samotnik, który nie ma nadziei na ocalenie, a przecież narrator może o nim powiedzieć: „Mieszka w cudzie!”<sup>101</sup>. Tylko ten, kto doświadczył skrajnej beznadziei rozbitka pośród wzburzonego oceanu czy na osamotnionej wyspie, może stracić fałszywą nadzieję. Nawet Benjamin w momencie swego egzystencjalnego kryzysu w roku 1931 sięgnął w liście do Scholema po obraz, w którym połączył los Robinsona i Odyseusza: „Zgoda, sięgam pewnego punktu skrajnego. Rozbitek na wraku okrętu wspina się na maszt, który jest już całkiem spękany. Może jednak wysłać stamtąd sygnał, by pospieszono mu na ratunek”<sup>102</sup>. Ocalenie rozbitka nie jest jednak jakąś logiczną i konieczną konsekwencją, lecz łaską, która dana jest tylko temu, kto zupełnie stracił nadzieję.

## 2.

Również słynne końcowe zdanie z eseju Benjamin *Goethes Wahlverwandschaften* kładzie nacisk na utopijną treść kategorii zbawienia, kiedy mowa w niej o nadziei dla wszystkich tych, którym w rzeczywistym życiu szczęście spełnienia zostało odmówione: „Nadzieja jest nam dana tylko w imię pozbawionych nadziei”<sup>103</sup>. Właśnie taki rodzaj nadziei artykułuje się w Benjaminowskim pojęciu ocalenia (*Rettung*), w szerokim sensie teologiczno-eschatologicznym, dotykając również istotnego rysu pojęcia języka w „heterotopijnej” literaturze modernizmu środkowo-europejskiego, co starałem się ukazać na przykładzie wybranych autorów, nie zacierając jednak różnic między nimi. Bynajmniej nie przez przypadek Benjamin w swych uwagach wielokrotnie cytował Kafkowskie zdanie o nadziei, które odczytywał jako wariację własnego zdania ze wspomnianego eseju o Gothem: „O, jest dosyć nadziei, nieskończenie wiele nadziei – tyle że nie dla nas”<sup>104</sup>. W przeciwieństwie do eseju o Gothem, w którym nadzieja jest jeszcze kojarzona z „boską podstawą jego [piękna] bytu”<sup>105</sup>, w przypadku Kafki odkrywa Benjamin inne piękno i inną nadzieję: „Albowiem, jak mówi Kafka, istnieje nieskończenie wiele nadziei, ale nie dla nas. W tym zdaniu naprawdę kryje się nadzieja

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>102</sup> *Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamin (wybór)*, w: G. Scholem, *Żydzi i Niemcy...*, s. 274.

<sup>103</sup> W. Benjamin, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, przeł. A. Wołkowicz, w: *idem, Konstelacje*, s. 176.

<sup>104</sup> Cyt. za: W. Benjamin, *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, s. 230.

<sup>105</sup> W. Benjamin, *Goethego „Powinowactwa z wyboru”*, s. 170.

Kafki. To jego źródło świetlanej pogody ducha<sup>106</sup>. Definitywne wyjaśnienie tej paradoksalnej formuły podaje w zakończeniu listu do Scholema z 12 czerwca 1938 roku:

Jeśli chce się oddać sprawiedliwość postaci Kafki, jej czystości i specyficznemu pięknu, nie można nigdy stracić z oczu jednej rzeczy: mianowicie jego porażki. Jej okoliczności są rozmaite. Chciałoby się rzec: gdy był już pewien ostatecznego niepowodzenia, wszystko po drodze poszło mu jak z płatka. Nic bardziej godnego uwagi niż zapał, z jakim Kafka podkreślał swoją porażkę<sup>107</sup>.

Ten paradoksalny związek kryzysu, klęski i zbawienia wyjaśnia również Benjaminowska interpretacja końcowego rozdziału *Ameryki*, w którym referencje biblijne (aluzje do wygnania z raju) spotykają się z aluzjami do *Robinsona Crusoe* Defoe. Kafkowskiego protagonistę, Karła Rossmana, rozbitka, zagubionego, zaginionego (*verschollene*) – w przeciwieństwie do bohatera Defoe – nie tylko pośrodku morza, ale również na lądzie, przy wpłynięciu do nowojorskiego portu, wita Statua Wolności, która jednak zamiast pochodni trzyma w ręce miecz, atrybut figury anioła broniącego wstępu do raju: „Jej ramiona z mieczem sterczały jak przedtem w górę [...]”<sup>108</sup>. W ostatnim rozdziale powieści zatytułowanym *Teatr natury w Oklahomie* na scenę powitalnego ceremoniału powracają aniołowie, w przypadku których Benjamin szczególnie nacisk położył na to, że nie są to prawdziwi aniołowie, tylko statyści z dorobionymi skrzydłami. Z tego oczywistego tekstowego faktu w jednej z uwag do przygotowywanej przeróbki swego eseju o Kafce wyciąga on zaskakujący wniosek: „Podejrzewać można, że Kafce, dzięki tej strategii artystycznej, udało się temu jeszcze szczęśliwie zapobiec: rzeczywiste anioły w obrazie zbawienia uczyniłyby ten obraz fałszywym”<sup>109</sup>. Dopiero dzięki temu, że obraz – mówiąc słowami z rozprawy o dramacie tragicznym – ostentacyjnie podkreśla swój iluzoryczny charakter i w ten sposób sam neguje symboliczne znaczenie swych elementów; dopiero w tym akcie zniekształcenia może stać się on alegorycznym obrazem ocalenia: tylko „w paradoksalnym odzwierciedleniu gry i iluzji leży zawsze zbawcza i odkupicielska instancja”<sup>110</sup> tych dramatów żałobnych, tych gier na serio. Pojęcie klęski czy niepowodzeń pojmuje Benjamin jako kategorię historycznofilozoficznego opisu: właśnie dlatego, że Kafka poniósł

<sup>106</sup> *Korespondencja Gershoma Scholema i Waltera Benjamina*, s. 300.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> F. Kafka, *Nezěstný Amerika*, przeł. J. Čermák, Praha 1990, s. 5.

<sup>109</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr...*, w: *idem, Gesammelte Schriften III/2*, s. 1264.

<sup>110</sup> W. Benjamin, *Ursprung...*, s. 278.

klęskę (podobnie jak Weiner), jest wielkim poetą modernizmu, dopiero dzięki tej klęsce staje się on nowoczesnym.

„Nadzieja spadła jak gwiazda” – cytuje Benjamin Goethego, aby użyć jego porównania jako symbolu misteryjności dzieła sztuki. Z obrazem spadającej gwiazdy, na której „blasku, choćby najbardziej niepozornym, zawisa cała nadzieja”<sup>111</sup>, związał Benjamin obietnicę zbawienia (mówi on o „reminiscencji gwiazd”), która zostaje zachowana nawet wówczas, gdy świat i język znajdują się w stadium wygnania i upadku. Tak również Weinerowski nocny anioł „pogrywa sobie z gwiazdami, które, ponieważ są wszechwiedzące i nic ich nie może wprowadzić w błąd, zlatują się ku niemu”<sup>112</sup>.

Z czeskiego przełożyła *Hanna Marciniak*

*Angels' Melancholy. Poetics between the Allegory of Fall  
and the Salvation Utopia*

The study aims to present to the Polish reader the work of Richard Weiner, a forgotten author of Czech modernism, known almost solely as the author of *A Game for Real* (1933, Polish translation 1984). In a comparative perspective, Málek analyzes Weiner's work that exceeds traditional Czech literary history narratives in the context of other modern authors, especially Franz Kafka. Their work is to be understood through the crucial categories proposed by Walter Benjamin: allegory, melancholy, language crisis and messianic philosophy, crossing in the angel's figure. In this way the author sketches the most important issues of the Central-European modernist literature: language (of) crisis, its auto-reflexive character, as well as the disintegration of traditional narrative and search for new modes of expression.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> R. Weiner, *Lazebník*, s. 43: „[Noční anděl] pohrává si s hvězdami, které, protože vševědoucí a jichž nic tedy zmást nemůže, se k němu slétají”.

