

Przekłady





ԻՆՏԵՐՆԵՏ

Życzenia, obietnice i groźby: Walter Benjamin jako storyteller*

Kiedy szukasz początku, stajesz się krabem. Historycy patrz wstecz; i także kończą wierząc w początek.

Friedrich Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz*

Prawdziwa działalność literacka nie może mieć miejsca w ramach literatury; to zazwyczaj wyraz jej sterylności. Istotna działalność literacka rodzi się wyłącznie na skrzyżowaniu działania i pisania.

Walter Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*

Chciałbym zacząć od cytatu z *Ulicy jednokierunkowej* (1928), jednego z wczesnych eksperymentów prozatorskich Waltera Benjamina i jedyne- go w swoim rodzaju zbioru *Denkbilder*, którego tytuł dosłownie przetłu- maczyć można na język polski jako „obrazy myśli”. Taki sposób pisania praktykowała niesformalizowana grupa pisarzy, do której oprócz samego Benjamina należeli: Franz Kafka, Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Robert Musil, a po II wojnie światowej także Theodor Adorno. *Denkbild* jako gatunek krótkich tekstów prozą, nadających abstrakcyj- nemu conceptowi filozoficznemu formę krótkiego opowiadania lub opisu, odznacza się wyraźnymi cechami emblematycznymi, choć zwykle nie od- wołuje się do żadnych wizualnych elementów. Podczas gdy w baroko- wych emblematkach chodziło o pogodzenie heterogenicznych części skła- dowych, *Denkbild* podkreśla potrzebę ponownego przemyślenia i rozwa- żenia przedstawionej sytuacji w całej jej niezborności. Uprawiany przez Waltera Benjamina gatunek można więc traktować jako odwrotność tego, co sam stwierdził w pierwszym zdaniu swojej pracy *Pochodzenie niemieckiej tragedii*: „Do charakterystycznych cech filozoficznego dys- kursu należy konieczność nieustannego podejmowania kwestii konwencji

* Wykład *Życzenia, obietnice i groźby: Walter Benjamin jako storyteller* otworzył trzeci dzień obrad międzynarodowej konferencji naukowej *Storytelling in Contemporary Theatre* zorganizowanej przez Katedrę Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krako- wie w dn. 15–17 listopada 2007.

przedstawieniowych”¹. Tymczasem *Denkbilder* za sprawą swoich odmiennych sposobów przedstawienia i performatywności bez trudu stawiają czoło skomplikowanym zagadnieniom filozoficznym.

Chciałbym teraz przyjrzeć się bliżej temu, jak Benjamin wpłynął na *Denkbilder* modernistów oraz scharakteryzować typowe dla niego formy performatywności, które określić można jako „performans mentalny”, realizowany i „wystawiany” przez czytelników tego specyficznego gatunku literackiego. Typowe dla Benjaminina formy performatywności łączą się ściśle z najważniejszymi kierunkami rozwoju dramatu i teatru XX wieku. Wśród nich znajduje się także ten, który rozwinął jego bliski przyjaciel, Bertolt Brecht, zaś kontynuował, przynajmniej moim zdaniem, Samuel Beckett i teatr postdramatyczny.

A oto fragment *Ulicy jednokierunkowej*, od którego analizy chciałbym rozpocząć moje rozważania:

Siła wiejskiej drogi, kiedy się nią idzie, różni się znacznie od siły, którą ma ta sama droga widziana z samolotu. Podobnie różni się siła czytanego tekstu od siły tego samego tekstu, kiedy jest przepisywany. Pasażer samolotu widzi jedynie, jak droga biegnie przez krajobraz, jak się rozwija stosownie do praw, którym podlega otaczający ją teren. Jedynie ten, kto przemierzy ją pieszo, pozna jej prawdziwą siłę oraz to, jak ta sama sceneria, która dla patrzącego z samolotu rozpościera się płasko, na każdym zakręcie proponuje inne odległości, wzniesienia, polany, perspektywy niczym dowódca przegrupowujący żołnierzy na froncie. Jedynie przepisywany tekst w podobny sposób komenderuje duszą kopisty. Czytelnik najczęściej nigdy nie odkryje nowych aspektów swego życia wewnętrznego, ujawnionych przez tekst, a ścieżka wycięta w gąszczu wewnętrznej dżungli bezpowrotnie zaraz zaginie: czytelnik idzie bowiem w ślad poruszeń swego umysłu w nieskrępowanym biegu marzeń na jawie, kopista zaś podporządkowuje się dyspozycjom tekstu. Chińska praktyka przepisywania książek była jedynym w swoim rodzaju gwarantem literackiej kultury, zaś przepisywanie to klucz do tajemnic Chin².

Ten *Denkbild* zaczyna się od porównania dwóch odmiennych sposobów podróżowania; wędrowki pieszo wiejską drogą i oglądania jej z lecącego samolotu. Już w następnym zdaniu Benjamin wykorzystuje to porównanie, by mówić o czytaniu tekstu, przypominającym podróż samolotem, które następnie przeciwstawia jego kopiowaniu; kopiowaniu,

¹ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, tłum. J. Osborne, Verso, London i New York 1998, s. 27.

² W. Benjamin, *One-Way Street*, w: tegoż, *Selected Writings 1*, Harvard University Press Cambridge, Mass. 2004, s. 447-448. Zarówno *Ulica jednokierunkowa* (tłum. A. Kpacki. Sic!, Warszawa 1997), jak *Pasaże* (tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005) ukazały się już w języku polskim, jednak z uwagi na fakt, że autor tego artykułu korzysta z wersji anglojęzycznych wybranych fragmentów, dajemy ich tłumaczenie filologiczne.

czyli czynności, dzięki której „podróżnik” poznaje „na każdym zakręcie inne odległości, wzniesienia, polany, perspektywy niczym dowódca przegrupowujący żołnierzy na froncie”. Kopista z wędrującego polną drogą wiejskiego *flaneura* staje się nagle dowódcą wojskowym, który doskonale kontroluje nawet najdrobniejsze elementy swego otoczenia.

Skojarzenie z wojskiem może na pierwszy rzut oka dziwić. Wydaje się jednak, że Benjaminowi chodzi o przywołanie obrazu takiego działania, które ma na celu całkowite zawładnięcie określonym terenem. Poza tym, jak przekonamy się później, często wykorzystuje on obrazy wojny, tyleż jako materiał fabularny opowieści, ile jako materiał dla swoich *Denkbilder*. W cytowanym przykładzie przechodzi następnie do bardziej ogólnej charakterystyki przepisywania, by w kolejnym kroku dojść do konkluzji, że chiński zwyczaj kopiowania książek może posłużyć jako klucz do tajemnic tej kultury. Praktyka przepisywania ujawnia tajemnicę tekstu, a nawet mechanizmy danej kultury. Benjamin porównuje także sposób oddziaływania czytania i przepisywania na tego, kto dopełnia tych czynności. Przepisywanie „komenderuje duszą”, umożliwiając odkrycie „nowych aspektów [...] życia wewnętrznego, ujawnionych przez tekst”, zanim – jak podkreśla autor – kopista ostatecznie podda się „jego dyspozycjom”. Natomiast czytelnik „idzie w ślad poruszeń swego umysłu w nieskrępowanym biegu marzeń na jawie”³.

To z pewnością szczególnie tekst. Po pierwsze dlatego, że w centrum uwagi stawia i docenia badania samego Benjamin, zwłaszcza te, które prowadził w latach trzydziestych w Paryżu, kiedy wiele czasu spędzał w Bibliotece Narodowej, robiąc notatki i z całym oddaniem pracując nad czymś, co miało pozostać niedokończonym dziełem z cytatów, *Passagenwerk*. Wydany drukiem tom *Pasaże* składa się z fragmentów, które Benjamin przepisał wówczas z książek, oraz z jego własnych przemyśleń, jakie zrodziły się podczas próby klasyfikowania zgromadzonych cytatów. Powstał w ten sposób skomplikowany i wieloznaczny kolaż cytatów i komentarzy, który miał mu pomóc – jak twierdził – rozpoznać sam moment narodzin modernistycznej kultury. Hanna Arendt pisze nawet, że Benjamin chciał zrealizować „projekt idealnego dzieła sztuki, złożonego wyłącznie z cytatów, ale tak mistrzowsko zbudowanego, że z powodzeniem mogło obyć się bez towarzystwa innych tekstów”⁴. Żeby zaś cytować, musiał przepisywać.

Akt cytowania jest typowy dla Benjamin jako opowiadacza (*storyteller*), ponieważ w swoich *Denkbilder* zwykle korzysta on z cudzych po-

³ W oryginale Benjamin we wszystkich przypadkach postępuje się niemieckim słowem „kommandieren”.

⁴ H. Arendt, *Walter Benjamin: 1892–1940*, w: W. Benjamin, *Illuminations*, tłum. Harry Zohn, New York 1968, s. 47.

myśłów czy opowieści, często nie troszcząc się o podanie dokładnych informacji o ich źródłach, jak robi to w *Pasażach*. Czuje się nawet jego niekłamana dumę z faktu, że to nie on sam wymyślił te obrazy i historie. Tak jest choćby w opowiadaniu *Mysłowice-Braunschweig-Marsylia: Historia o paleniu haszyszu*, opublikowanym w 1930 roku w berlińskim czasopiśmie „Uhu” (Sowa), wydawanym przez Kurta Tucholskiego. Swoją opowieść o tragicznych konsekwencjach finansowych palenia haszyszu przez dość majątnego młodego człowieka Benjamin zaczyna od krótkiej informacji: „To nie jest moje opowiadanie”. Podobną strategię opisuje także przywołany przeze mnie fragment *Ulicy jednokierunkowej*: jak „dysponować” tekstem – czy nawet jak wziąć go w posiadanie – jedynie go przepisując. Kiedy Benjamin powtarzał cudzą opowieść czy podejmował pożyczony pomysł, to bardziej zwracał uwagę na aspekty performatywne tego gestu niż na autentyczność czy oryginalność historii.

Kolejna cecha charakterystyczna *Denkbilder* wiąże się właśnie z akcentowaniem performatywnych aspektów aktu powtarzania cudzej opowieści. Przywołany wcześniej fragment *Ulicy jednokierunkowej* odznacza się wysokim stopniem autotematyczności. Opisuje przecież czynność, którą się właśnie wykonuje – czytanie tekstu – oraz to, co Benjamin robił przez wiele lat, przepisując teksty. Dlatego muszę przyznać, że przepisanie tego fragmentu z pierwszego tomu *Dzieł wybranych* na użytek prowadzonego tu wywodu było specjalnym rodzajem doświadczenia, gdyż polegało na odtworzeniu i powtórnym wykonaniu gestu, który Benjamin opisuje. Wystarczy przeczytać ponownie krótki akapit tego tekstu, by zrozumieć, co przepisanie go znaczyło dla samotnego kopisty siedzącego przed ekranem komputera:

Jedynie przepisywany tekst w podobny sposób komenderuje duszą kopisty. Czytelnik najczęściej nigdy nie odkryje nowych aspektów swego życia wewnętrznego, ujawnionych przez tekst, a ścieżka wycięta w gąszczu wewnętrznej dżungli bezpowrotnie zaraz zaginie: czytelnik idzie bowiem w ślad poruszeń swego umysłu w nieskrępowanym biegu marzeń na jawie, kopista zaś podporządkowuje się dyspozycjom tekstu.

Przepisywanie, twierdzi Benjamin, pozwala nawiązać taki interaktywny związek z tekstem, którego na przykład nie potrafi zapewnić operacja „kopiuj-wklej” w komputerze, przypominająca podróż samolotem czy nawet rakieta. Jego tekst bezpośrednio angażuje czytającą go czy przepisującą osobę, włączając ją w swój performatywny wymiar, niezależnie od rodzaju czynności.

Inną znamiennej cechą tekstu Benjamin, charakterystyczną dla jego *Denkbilder*, jest obraz czy idea podróży. Świadomie użyłem określenia „idea” podróży, ponieważ nawet jeśli pokonana została konkretna droga,

to najczęściej sama podróż należy do sfery rzeczy wyobrażonych, wspomnianych lub odtwarzanych, a zatem przedstawianych raczej jako możliwość, niż bezpośrednio doświadczenie. Idea podróży to obraz zastygły w bezruchu niczym Godot, który znów nie przyjdzie dziś w nocy. W notatkach do *Pasaży* Benjamin zapisał, że „obraz jest dialektyką w bezruchu”⁵. Obraz przedstawia zatem abstrakcyjną ideę ruchu, zatrzymanego w bezruchu, jako dwie formy podróży: podróż samolotem i pieszo.

W eseju *The Storyteller*, opublikowanym w 1936 roku, Benjamin pisze, że istnieją dwa rodzaje opowiadających, pod wieloma względami do siebie podobne:

Postać opowiadającego osiąga pełny cielesny wymiar tylko dla kogoś, kto potrafi wyobrazić sobie oba rodzaje. „Kiedy ktoś odbył podróż, ma gotową opowieść” – mówi niemieckie przysłowie, więc ludzie wyobrażają sobie opowiadającego jako kogoś, kto przybywa z daleka. Lecz nie mniejszą przyjemność sprawia im słuchanie kogoś, kto żył skromnie w swoim domu i zna lokalne opowieści i zwyczaje⁶.

Idealny opowiadający, twierdzi Benjamin, składa się z dwóch osób: podróżnika i domatora. Jak zobaczymy, ta podwójna perspektywa to istotny aspekt sztuki opowiadania Benjamin. Kiedy bowiem storyteller podejmuje opowieść, to właśnie odpoczywa, robi przerwę w swojej podróży, która doprowadziła go na miejsce odpoczynku, a teraz staje się częścią opowieści, odgrywając w niej istotną rolę. Kiedy osiągnie się podwójną perspektywę, wtedy zapanuje to, co Benjamin nazywa „dialektyką w bezruchu” – dynamiczna *stasis*, nadająca formę jego *Denkbilder*.

We fragmencie *Ulicy jednokierunkowej*, który czytałem/cytowałem/przepisałem, Benjamin jednocześnie uruchamia kilka poziomów narracji. Wchodzą one ze sobą w metaforyczną interakcję, kierując uwagę na wzajemną relację dwóch form podróży oraz na doświadczenie domu. Przepisywanie, czynność wykonywana przy stole, przypomina wędrówkę wiejską drogą i prowadzi do odkrycia „nowych aspektów życia wewnętrznego, ujawnionych przez tekst”. Ta podwójna czynność, częściowo rzeczywista, częściowo zaś wyobrażona, prowadzi do skomplikowanej symbiozy przepisującego z przepisywanym tekstem, ujawniając taką jego głębię i złożoność, jakich nie doświadcza czytelnik, który jedynie „idzie w ślad poruszeń swego umysłu w nieskrępowanym biegu marzeń na jawie”. Marzenia na jawie, inna czynność typowa dla pozostających w do-

⁵ W. Benjamin, *Arcades Project*, tłum. H. Eiland, K. McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge, Mass. i London 1999, s. 462-463.

⁶ W. Benjamin, *The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov*, w: tegoż, *Selected Writings*, t. 3. red. M.W. Jennings, The Balknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. i London 2002, s. 144.

mu, prowadzi nas z powrotem do otwierającego *Denkbild* obrazu samolotu. W przywołanym fragmencie dwie formy podróży, pieszo i samolotem, zostały przyrównane do dwóch różnych doświadczeń domu: poznania prawdy własnego „ja” oraz marzeń na jawie.

Kiedy przyglądamy się z bliska temu krótkiemu tekstowi, zaczyna nas coraz bardziej angażować, gdyż obiecuje każdemu możliwość odnalezienia w trakcie lektury jego własnego „ja”. Nie chodzi przy tym o identyfikację z czymś, co istnieje w tekście, z jakimś zdarzeniem czy z postacią, ale o formę samoinscenizacji, do której zachęca on czytelnika i na którą – jak mi się wydaje – chętnie przystajemy. Lektura/przepisywanie tekstu wytwarza taki rodzaj samoświadomości, rodzaj inscenizacji, która angażuje tego, kto akurat go przepisuje lub czyta. W wydanej niedawno książce na temat *Denkbilder* Gerhard Richter stawia tezę, że taki typ pisania „jednocześnie objaśnia i podważa tradycyjne rozróżnienia między literaturą, filozofią, dziennikarską interwencją i krytycznym komentarzem”⁷. I następnie dodaje, że „*Denkbild* zawsze działa jako podwójny performatyw”, gdyż

ustanawia związek uniwersalnego z indywidualnym: każdy *Denkbild* tematyzuje konkretny przypadek – inaczej mówiąc, „o czymś” opowiada, i to „o czymś” dotyczy bardziej ogólnej kwestii pisania. Każdy *Denkbild* staje się zatem konkretną realizacją o wiele szerszej, bardziej uniwersalnej idei literatury i to niezależnie od swego specyficznego tematu⁸.

Ta cecha *Denkbilder* przypomina instrukcję Hamleta dla aktorów, którym ten nakazywał: „Niech działanie zgadza się ze słowem, a słowo z działaniem” (III, 2). Samoświadomy gest performatywny łączy myśl i działanie – od aktu „performatywnej lektury” konkretnego *Denkbild* wciąż przechodzi do aktu refleksji nad „uniwersalną ideą literatury”. Stopniowo swoim zasięgiem obejmuje także czytelnika, pozwalając mu poddać się dyspozycjom tekstu. A to z kolei, jak pisze Richter,

pozwała postawić pytanie o polityczny potencjał literatury, to znaczy o to, czy może się w niej znaleźć obietnica czegoś, co wykracza poza zasadę przyjemności. A jeśli może, to jak funkcjonuje ta obietnica, kiedy pojawia się po drugiej stronie *mimesis* i krytycznego realizmu⁹.

Przekonanie, że dzieło literackie zawiera obietnicę, a więc jest aktem wypowiedzi publicznej i politycznej, daje tyleż gwarancję, ile nadzieję na taką nieustanną performatywność.

⁷ G. Richter, *Thought-Images: Frankfurt School Writer's Reflections from Damaged Life*, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 7.

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ Tamże.

Przekonanie, że tekst zawiera obietnicę, którą czytelnik – jak pisze Richter – potrafi zmienić w działanie, nawet działanie polityczne, poszerzając performatywny aspekt tekstu, wymaga dogłębnego zbadania. Obietnica w cytowanym wyżej tekście Benjamina nie dotyczy w pierwszym rzędzie oddziaływania politycznego. Zapowiada raczej, dosłownie rzecz biorąc, że przepisanie tekstu pozwala odkryć nowe wymiary życia wewnętrznego, do których tekst umożliwia dostęp. Ta obietnica, choć nie została ujęta w formułę: „Obiecuję, że...”, posiada przecież aspekt, który tacy lingwiści, jak Austin i Searle, nazwali „aktem mowy”, zakładając zarazem, że język stanowi formę działania.

Obietnica to niewątpliwie najważniejszy wymiar aktu mowy cytowanego tekstu Benjamina. Chciałbym się jednak przyjrzeć jeszcze innym aktom mowy w jego *Denkbilder* – życzeniom i groźbom. Sposób, w jaki Benjamin wykorzystuje performatywność obietnic, podobnie jak innych aktów mowy, leży u podstaw skomplikowanej formy performatywności skierowanej w przyszłość. Jest ona „zaproszeniem” czytelnika do udziału, do stania się aktywnym uczestnikiem „performansu” tekstu. To dość odważna teza, której nie zdołałem w tym miejscu w pełni udowodnić, gdyż musiałoby się to wiązać z krytyczną analizą tradycyjnych i dobrze znanych kategorii aktów mowy Austina i Searle’a oraz próbą przewyciężenia ich głębokiej niechęci do literackiej fikcji. Dlatego ograniczę się jedynie do odnotowania, że wprowadzone przez Benjamina formy performatywności mniej odwołują się do formalnej językoznawczej analizy, przeprowadzonej przez Austina i Searle’a, niż do modeli komunikacji wykorzystujących rytualne aspekty ludzkiej mowy.

Podstawowe akty mowy, które wykorzystuje Benjamin w swoich *Denkbilder*, to obietnice, groźby (czasem w funkcji ostrzeżenia) i życzenia. Ich cechą wspólną jest fakt, że mówią o czymś, co w przyszłości może mieć konsekwencje tak dla mówiącego, jak dla słuchacza. Groźby, ostrzeżenia i obietnice należą do kategorii, którą Walton określił jako „zobowiązania”, do aktów mowy zobowiązujących mówiącego do określonych działań w przyszłości, które w przypadku groźby mogą mieć zakładany efekt zdania rozkazującego¹⁰. Natomiast życzenie to niemal tautologiczna forma zdania: „Jeśli moje życzenie się spełni, wtedy spełni się moje pragnienie i będę miał to, czego sobie życzyłem”. Wskazuje ono wyraźnie zarówno w przyszłość, jak i odsyła do miejsca swego pochodzenia, co okaże się fundamentem całego konceptu Benjamina.

Mój drugi przykład koncentruje uwagę na życzeniu, ale – jak zobaczymy później – zawiera też groźbę oraz obietnicę. Istnieje tu także ten

¹⁰ D.N. Walton, *Practical Reasoning and the Structure of Fear Appeal Arguments*, „Philosophy and Rhetoric”, 1996, t. 29 (4).

wymiar snucia opowieści, którego brakowało w tekście o czytaniu i przepisywaniu. Ta opowieść otwiera ostatni rozdział esejów Benjamina o Kafce, noszący tytuł *Sancho Pansa* i opublikowanych w 1934 roku, w dziesiątą rocznicę śmierci Kafki, ale nie została zapożyczona od tego autora. Benjamin dlatego ją opowiada, że – jak twierdzi – „zabiera nas ona w samo serce świata Kafki”:

W chasydzkiej wiosce, jak chce opowieść, pewnego sobotniego wieczoru [sobotni wieczór Żydzi spędzają poza domem, jak chce tradycja, opowiadając i słuchając opowieści] grupka Żydów siedziała w nędznej gospodzie. Wszyscy byli miejscowi, z wyjątkiem jednego. Nikt nie znał tego biednego mężczyzny w łachmanach, który przycupnął w ciemnym rogu z tyłu pomieszczenia. Rozmawiano o wielu rzeczach i ktoś zaproponował, żeby każdy zdradził jedno życzenie, które by wypowiedział, gdyby miał gwarancję, że się spełni. Jeden życzył sobie pieniędzy, drugi zięcia, trzeci chciał mieć nowy warsztat stolarski; i tak mówili po kolei. Kiedy skończyli, tylko żebrak w swoim ciemnym rogu milczał. Z ociąganiem i wahaniem odpowiedział na pytanie. „Chciałbym być [*Ich wollte, ich war*] mocarnym królem władającym wielkim krajem. Którejś nocy spałbym w moim pałacu, a nieprzyjaciel napadłby na mój kraj i o świcie jego rycerze wdarliby się do pałacu, nie napotyając na najmniejszy opór. Zbudzony ze snu nie miałbym nawet czasu, żeby się ubrać i musiałbym uciekać w samej koszuli. Biegnąc dzień i noc przez wzgórza i doliny, przez pola i lasy dotarłbym wreszcie bezpiecznie właśnie tutaj, na ławkę w tym rogu. To moje życzenie”. Wszyscy popatrzyli na siebie w zdumieniu. „A co takiego dałoby ci to życzenie?” – spytał ktoś. „Miałbym koszulę” – padła odpowiedź. [*Und was hattest du von diesem Wunsch? fragte einer. – „Ein Hemd” war die Antwort*] ¹¹.

Zanim poddam analizie trzy aspekty performatywności – życzenie, groźbę i obietnicę – tej opowieści, zacznę od stwierdzenia samego Benjamina, że nie jest to opowieść oryginalna. Sformułowanie w pierwszym zdaniu – „jak chce opowieść” – wyraźnie sygnalizuje, że przepisał ją z jakiegoś innego źródła. Przypis w angielskim wydaniu informuje, że była ona „popularna w książkach na temat żydowskiego humoru koło 1900 roku” ¹². Natomiast Liliane Weissberg twierdzi, choć nie podaje dokładnego źródła, że Benjamin korzystał ze zbioru chasydzkich opowieści Martina Bubera ¹³.

Nie udało mi się jak dotąd potwierdzić żadnego z tych źródeł. Ernst Bloch, bliski przyjaciel Benjamina, włączył inną wersję tej historii do swego zbioru *Denkbilder* pod tytułem *Spuren* (Ślady), wydanego w 1930 roku, a więc kilka lat wcześniej, nim Benjamin opublikował swój słynny

¹¹ W. Benjamin, *Selected Writings*, t. 2, 1927–1934, op. cit., s. 812. Tenże, *Gesammelte Schriften*, t. II, 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1977, s. 433.

¹² W. Benjamin, *Selected Writings*, t. 2, op. cit., s. 818.

¹³ L. Weissberg, *Philosophy and the Fairy Tale: Ernst Bloch as Narrator*, „New German Critique” 1992, nr 55, s. 21–44.

esej o Kafce. Wydaje się jednak prawdopodobne, że to Bloch usłyszał tę historię od Benjamin, a nie na odwrót. W eseju Benjamin o Kafce pojawia się jeszcze jedna opowieść, która także znajduje się w tomie *Spuren* Blocha – opowieść o Potiomkinie i młodym urzędniku na rosyjskim dworze. Kiedy pogrążony w depresji Potiomkin odmówił podpisania ważnych dekretów, urzędnik powiedział, że spróbuje szczęścia. Ten młody człowiek, który u Blocha nosi imię Petukow, a u Benjamin Szuwałkin, wszedł do sypialni Potiomkina, gdzie udało mu się zdobyć podpisy. Kiedy wrócił do zdumionych ministrów, ci przyjrzeni się uważnie dokumentom i odkryli, że Potiomkin podpisał je wszystkim nazwiskiem Petukow/Szuwałkin. Ta opowieść pojawiła się po raz pierwszy w zbiorze opowiadań zebranych przez Puszkina, wydanym po niemiecku w 1924 roku. Jednak Bloch i Benjamin opowiadają ją za pomocą tak odmiennych środków, że już ten jeden przykład przekonująco pokazuje, jak precyzyjnie opracował Benjamin swoją koncepcję performatywności, podczas gdy Bloch – jak mi się wydaje – miał na względzie coś zupełnie innego.

Nie będąc jednak tej kwestii szczegółowo roztrząsał, choć dla porównania przytoczę także wersję Blocha:

Znam krótką – w gruncie rzeczy prościutką – historię opowiadaną przez Żydów we Wschodniej Europie; historię, której finał oczywiście błyskotliwie zawodzi oczekiwania. Zakończenie bardzo wyraźnie jest żartem, dość niezręcznym i płaskim, mało śmiesznym, jednak to żart, który winien wypełnić dziurę, w którą nagle wpadamy. Tą dziurą jest „teraz”, w którym wszyscy tkwimy i od którego opowieść *nie* odciąga naszej uwagi, jak zwykle się to dzieje; trzeba więc zbudować małą zapadnię.

Studiowali pismo i debatowali, aż zrobili się śpiący. Teraz Żydzi w bożnicy małego miasta rozmawiają o tym, czego by sobie zażyczyli, gdyby na ziemię zstąpił anioł. Rabin powiedział, że byłby szczęśliwy, gdyby tylko pozbył się uporczywego kaszlu. Ktoś inny powiedział: chciałbym wydać córkę za mąż. Trzeci powiedział: A ja zamiast córki wolałbym syna, żeby przejął po mnie rodzinny interes. Aż wreszcie rabin zwrócił się do żebraka, który wędrował przez całą noc, a teraz siedział, w łachmanach i żaloszny, w ostatnim rzędzie: a ty, czego byś sobie życzył, przyjacielu? I niech cię Bóg ma w opiece, bo nie wyglądasz na kogoś, komu niczego nie potrzeba.

Chciałbym – powiedział żebrak – zostać wielkim królem i posiadać rozległe ziemie. W każdym mieście miałbym pałac, a najpiękniejszy, ten w stolicy, zbudowałbym z onyksu, drzewa sandałowego i marmuru. Siedziałbym na tronie, wrogowie by drżeli przede mną, a mój lud by mnie kochał, jak Króla Salomona. Ale na wojnie nie mam tyle szczęścia, co Salomon. Któregoś dnia kraj najeżdżają wrogowie, pokonują moją armię i puszczają z dymem wszystkie miasta i lasy. Wróg stoi już u bram mojej stolicy; słyszę tumult na ulicach i siedzę sam w sali tronowej, z koroną i berłem, w królewskiej purpurze i gronostajach, opuszczony przez wszystkich, i słyszę, jak oni domagają się mojej krwi. Wtedy rozbieram się do samej koszuli i wyrzucam wszystkie kosztowności; wyskakuję przez okno na dziedziniec. Biegnę przez miasto, przedzierając się przez tłum, i biegnę, biegnę

co sił w nogach przez spustoszony kraj. Po dziesięciu dniach docieram do granicy, gdzie nikt mnie nie rozpoznaje, przekraczam ją, uciekam do innego kraju, gdzie nikt o mnie nie słyszał i nikt niczego ode mnie nie chce; jestem uratowany i *od zeszej nocy siedzę tutaj*.

Długa pauza i ogromne zdumienie; żebrak zerwał się z miejsca, rabin popatrzył na niego.

Muszę przyznać – powiedział powoli rabin – naprawdę muszę przyznać, dziwny z ciebie człowiek. Czemu miałbyś chcieć wszystkiego, tylko po to, żeby to stracić? Na co ci te wszystkie bogactwa i zaszczyty?

Rabinie – powiedział żebrak, ponownie zajmując miejsce na ławie – coś przecież bym posiadał: koszulę.

Żydzi zaśmiali się i pokiwali głowami, a potem dali królowi koszulę; żart zniwelował szok. To wspaniałe Teraz jako Koniec, ten Koniec Teraz w chwili, gdy powiedział: od zeszej nocy siedzę tutaj, to wdarcie się Bycia Tu wprost z przetrzeni snu. Zapośredniczone werbalnie, przez krętą drogę okrężną, którą wybiera żebrak, rozpoczynając opowieść w trybie warunkowym, przez narrację w czasie teraźniejszym, z nagłym skokiem w teraźniejszość. Coś dociera do słuchacza, gdy ładuje wreszcie tam, gdzie faktycznie przecież się znajdował; żaden syn nie przejmie po nim rodzinnego interesu¹⁴.

Przesadą byłoby sądzić, że Bloch pominął puentę, ale kiedy porównać jego opowieść z wersją Benjamina, to ginie ona gdzieś w gadaniu rabina i śmiechu Żydów w synagodze.

W lecie 1934 roku Benjamin prowadził korespondencję ze swoim bliskim przyjacielem i badaczem Kabały Gershomem Scholemem z Jerozolimy, któremu posłał manuskrypt eseju o Kafce. Kiedy Benjamin odwiedził Brechta w Danii i rozmawiał z nim o tym eseju, Scholem w ostatnim akapicie listu z 9 lipca pisał: „I jeszcze jedno pytanie: Czyja to właściwie opowieść? Ernst Bloch usłyszał ją od ciebie, czy ty od Blocha? Wielki rabin wygłaszający głębokie słowa o mesjanistycznym królestwie to nikt inny tylko *ja*; co za sposób, aby osiągnąć sławę!!! To było jedno z moich pierwszych odczytań Kabały”¹⁵. Zaś Benjamin w liście z 20 lipca odpowiedział dość lakonicznie: „Źródło opowieści z mojego eseju o Kafce pozostanie tajemnicą – poznałbyś je, gdybyś tu był we własnej osobie. Obiecuje ci wtedy cały szereg jeszcze bardziej zdumiewających opowieści”¹⁶.

¹⁴ E. Bloch, *Traces*, tłum. Anthony A. Nassar, Stanford University Press, Stanford 2006, s. 72-73.

¹⁵ *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940*, red. G. Scholem, Schocken Books, New York 1989, s. 123. W uwadze do tego listu Scholem dopisał: „W *Spuren* Ernsta Blocha zdanie, które W. B. przypisuje «wielkiemu rabiemu», jest cytatem z «prawdziwie kabalistycznego rabbiego». Lecz w 1932 W. B. już dosłownie zacytował to zdanie w wersji pochodzącej ode mnie w swoim tekście *In der Sonne* (GS 4: 419): «Wszystko będzie tak, jak jest tutaj – tylko trochę inaczej». Nauczyło mnie to, jaki zaszczyt przynosi autorowi apokryficzne powiedzenie”.

¹⁶ *The Correspondence...*, op. cit., s. 130.

Nie jest moim zadaniem śledzenie osobistych relacji między Benjaminem, Scholemem i Blochem. Choć ich korespondencja ma przede wszystkim biograficzno-historyczne znaczenie, to wskazuje również na fakt, że performatywny wymiar opowieści o żebraku i koszuli, przynajmniej w wersji Benjamin, ściśle wiąże się z pojęciem źródła. Powinna nas interesować nie tylko odpowiedź na pytanie, skąd Benjamin przepisał tę historię. Ma ona przecież wyraźnie metanarracyjny i performatywny charakter, gdyż opowiada o pochodzeniu i każe pytać o to, skąd pochodzi żebrak, jakim królestwem chciałby władać, nim jego pałacu nie spustoszyliby najeźdźcy (to dodatkowy wyraz militarnego wymiaru *Denkbilder* Benjamin, o którym wspominałem wcześniej) i wreszcie, w jaką podróż musiał wyruszyć, żeby zakończyć ją przy stole w gospodzie, gdzie życzył sobie mieć koszulę. To opowieść o utraconym królestwie mesjanistycznym, umiejscowionym w przeszłości, zaś życzenie, by posiadać koszulę, stanowi pierwszy krok w kierunku jego odbudowania. Pytanie, które Benjamin tak przejmująco formułuje, a które ginie w wersji Blocha, dotyczy tego, jak odnaleźć nić prowadzącą z powrotem do źródła; nić prowadzącą tam, gdzie leży wyobrażone mesjanistyczne królestwo. Tą nicią jest właśnie życzenie.

Zanim Benjamin ukończył esej o Kafce, napisał naukową rozprawę na temat pojęcia źródła. Była to jego rozprawa habilitacyjna poświęcona pochodzeniu niemieckiej tragedii. Opublikował ją w 1928 roku, zaś w epistemologiczno-krytycznym prologu sformułował w teoretycznych, abstrakcyjnych kategoriach to, co opowieść o żebraku i koszuli tak przekonująco konkretyzuje:

Pochodzenie [*Ursprung*], choć jest kategorią w pełni historyczną, nie ma jednak nic wspólnego z genezą [*Entstehung*]. Termin „pochodzenie” nie opisuje procesu, w którego wyniku powstało to, co istnieje, ale raczej służy opisaniu tego, co wyłania się w procesie stawania się i znikania. Pochodzenie to pojedynczy wir [*Strudel*] w strumieniu stawania się [*im Fluß des Werdens*], którego prąd pochłania materiał istotny w procesie narodzin. To, co źródłowe [*das Ursprüngliche*], nie ujawnia się w nagiej i oczywistej egzystencji tego, co istnieje; jego rytm dostrzega tylko podwójne spojrzenie. Z jednej strony chodzi o proces przywracania i odbudowywania, z drugiej jednak – i właśnie dlatego – o coś, co wciąż się staje [a właściwie jest niedokończone, *Unvollendetes, Unabgeschlossenes*] i pozostaje niepełne. Każde źródło w określony sposób determinuje formę, w której potem idea bezustannie konfrontuje się ze światem historycznym, aż doczeka się ujawnienia własnej pełni, w totalności swojej historii¹⁷.

¹⁷ W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, op. cit., s. 45-46. Zob. także interesującą analizę tego fragmentu w: B. Hanssen, *Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the „Ursprung des deutschen Trauerspiels”*, „MLN” 1995, nr 110 (4), s. 822, przypis 27.

To niewątpliwie bardzo skomplikowany tekst, lecz ujęta w podwójną ramę opowieść o tym, jak żebrak dotarł do gospody, gdzie może opowiedzieć swoją historię, to konkretna egzemplifikacja abstrakcyjnego pojęcia pochodzenia, *Ursprung*, które po niemiecku oznacza dosłownie pierwszy skok, wprawienie ciała w ruch. To właśnie zrobił żebrak, kiedy jego pałac został zaatakowany, a on musiał uciekać. Jego skok to właśnie pochodzenie, *Ursprung*. Za sprawą autorefleksyjnego zabiegu, prawdziwej albo wyobrażonej podróży prowadzącej do miejsca, gdzie historia może zostać opowiedziana stałym gościom gospody, znajdującym się nawzajem, ale nie znającym opowiadającego żebraka, życzenie staje się odtworzeniem źródła, „tego, co wylania się w procesie stawania się i znikania”, oznaczając jego tymczasowy odpoczynek w gospodzie. Obraz wyobrażonej koszuli to typowy przykład dialektyki w bezruchu, obraz podróży, która osiąga swój cel w chwili, kiedy historia jest opowiadana.

Pierwszy akapit opowieści *Mysłowice-Braunschweig-Marsylia: Historia o paleniu haszyszu*, o której wspomniałem wcześniej, ma tę samą podstawową strukturę życzenia wypowiedzianego przy stole po posiłku suto zakrapianym winem i dotyczy ponownie tajemnicy pochodzenia. Malarz wymieniony w pierwszym zdaniu to postać wymyślona, natomiast Ernst Bloch to oczywiście autor *Spuren*, zbioru *Denkbilder* opublikowanego w tym samym roku:

To nie moje opowiadanie. Trudno mi powiedzieć, czy Edward Scherlinger¹⁸, malarz, którego spotkałem tylko tego wieczora, kiedy opowiedział tę historię, był wspaniałym opowiadaczem czy nie. W naszej epoce plagiatów zawsze znajdzie się kilku słuchaczy gotowych przypisać opowieść komuś innemu, jeśli tylko ten ktoś zaledwie wspomni, że opowiedział ją wiernie słowo w słowo. Jakby nie było, usłyszałem tę historię pewnego wieczora w jednym z tych miejsc w Berlinie, gdzie od zawsze opowiada się i słucha historii, w restauracji Lutter & Wegner. Choć bardzo miło siedziało się dużą grupą przy okrągłym stole, rozmowa raz po raz rozpraszała się na małe grupy rozmawiające ściszymi głosami, które nie zwracały uwagi na pozostałych. Nagle, w kontekście, którego nie umiem sobie przypomnieć, mój przyjaciel Ernst Bloch wypowiedział opinię, że każdy choć raz w życiu był o włos od zostania milionerem. Rozległ się śmiech. Potraktowano to jako jeden z jego słynnych paradoksów. Ale wtedy stała się dziwna rzecz. Im dłużej z zaangażowaniem dyskutowaliśmy nad tym stwierdzeniem, tym bardziej stawaliśmy się refleksyjni, próbując wrócić do tego momentu w życiu, kiedy to niemal położyliśmy rękę na ogromnej fortunie. Historia opowiedziana przez Scherlingera, o którym potem już nikt nie słyszał, to jedna z tamtych dziwacznych opowieści, którą – o ile to możliwe – spróbuję opowiedzieć jego własnymi słowami¹⁹.

¹⁸ Po niemiecku *Schierling* to napój z cykuty, który wypił Sokrates.

¹⁹ <http://www.wbenjamin.org/story.html>

Potem następuje opowiedziana rzekomo przez Scherlingera historia o tym, jak ominęła go okazja zarobienia miliona, bo palił haszysz.

Pozwoliłem sobie na tę dłuższą dygresję, aby przyjrzeć się bliżej, jak Benjamin w swoich opowieściach performatywnie powołuje do istnienia miejsce pochodzenia. Powtórzony dwa razy gest odesłania wstecz tyleż do źródeł opowieści, co do wyobrazonego królestwa, z którego żebrak musiał uciekać w swojej opowieści o żebraku i koszuli, tyleż odsłania, co ukrywa oba punkty wyjścia. Źródło to „z jednej strony proces przywracania i odbudowywania, z drugiej jednak – i właśnie dlatego – coś, co wciąż się staje i pozostaje niepełne” – tak Benjamin opisał ten złożony proces w swojej pracy o niemieckiej tragedii. Życzenie żebraka, by posiadać koszulę, zawiera w sobie zarazem implikowaną obietnicę, że jeśli to życzenie się spełni, odzyska on królestwo. Z perspektywy mesjanistycznej modalności czasu, wersja opowieści o żebraku Benjamina sama w sobie stanowi zarazem życzenie i obietnicę lub życzenie obietnicy, która jemu i jego czytelnikom pozwoli odzyskać utracone i wyobrazone królestwo.

Posiadanie koszuli stanie się właściwie pierwszym widzialnym znakiem tego, że istnieje szansa na odzyskanie królestwa, znakiem, że ono naprawdę istnieje. Koszula to zatem konkretny przedmiot, który wiąże żebraka z utraconym królestwem, a dla zasłuchanych gości w gospodzie i dla nas stanowi dowód, że ono rzeczywiście istniało, istniało nie tylko w postaci życzenia, żeby zostać królem, które przybrało postać nieistniejącej koszuli. Posiadanie koszuli nie tylko pozwoli żebrakowi wrócić do tego momentu, kiedy jego podróż się zaczęła, a wrogowie wdarli się do królewskiego pałacu, ale także udowodni, że można odzyskać utracone królestwo. Interakcja między wyobrażoną przeszłością i możliwością, że żebrak któregoś dnia naprawdę dostanie koszulę, nadaje opowieści Benjamina złożony wymiar apokaliptyczny. Zaś możliwość, że tak się nie stanie, że żebrak przybędzie do innej gospody nadal bez koszuli, staje się groźbą, którą my, czytelnicy krótkiego opowiadania Benjamina, musimy zaakceptować, choćby wbrew sobie. Życzenie, obietnica i groźba kondensują się w jednym poruszającym i wyrazistym obrazie: obrazie koszuli.

Na zakończenie chciałbym pokazać performatywny i autorefleksyjny wymiar *Denkbilder* Benjamina i jego opowieści, zatrzymując się krótko przy jednym z jego najlepiej znanych tekstów, tekście poświęconym obrazowi Paula Klee *Angelus Novus*. Benjamin w pełni rekonstruuje w nim emblematyczną naturę *Denkbilder*, wiążąc tekst z obrazem.

Klee namalował obraz, zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia on anioła, który wygląda, jakby chciał oddalić się od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Tam, gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która wciąż piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby się zatrzymać, zbudzić umarłych i przy-

wrócić oryginalną postać temu, co rozbite. Ale z raju wieje wichur, który napiera na jego skrzydła, wichur tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wichur pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której odwrócony jest plecami, a przed nim rośnie stos ruin. Tym wichur jest to, co nazywamy postępem²⁰.

Czytając uważnie tekst Benjamina, możemy zobaczyć, w jaki sposób stworzył on teatralny spektakl na podstawie małego obrazu; spektakl, który wciąga stopniowo nie tylko samego Benjamina, ale i czytelników jego tekstu. Kierując uwagę na postać z otwartymi ustami i rozpostartymi skrzydłami, która „wygląda, jakby chciała się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje”²¹, Benjamin stwierdza, że „tak musi wyglądać anioł historii”²². Opozycja między „wygląda, jakby” w pierwszym zdaniu i „musi” w drugim tworzy mocną, dynamiczną interakcję. Z jednej strony Benjamin zastosował tryb warunkowy „als wäre”, choć z drugiej strony nie mówi, że to „móglby” być anioł historii. Nie twierdzi nawet, że wygląda on „jak” postać na obrazie. Chodzi raczej o **to**, jak anioł historii **musi** wyglądać, by powstał jakiś rodzaj koniecznego powiązania między obrazem na płótnie a ogólną koncepcją historii i jej katastrof. Ustanawiając to napięcie między możliwością i koniecznością, Benjamin poszerza krąg performatywnych kontekstualizacji, stwierdzając, że anioł zwraca twarz ku przeszłości, w stronę raju, podczas gdy przyszłość roztacza się za jego plecami.

Oznacza to, że kiedy patrzymy na obraz, stoimy twarzą do przyszłości, natomiast raj, utracone królestwo, pozostaje za naszymi plecami. Jednocześnie „gdzie **nam** ukazuje się łańcuch zdarzeń, **on** widzi jedną wieczną katastrofę, która wciąż piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy”²³. Wskazuje to na katastrofy historyczne w bardziej ogólnym sensie, pokazując zarazem, że fizyczny dystans między obrazem i patrzącym zyskuje narastający wymiar czasu, który „pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest odwrócony plecami”. Cała historia, która nam wydaje się łańcuchem wydarzeń, a dla niego przedstawia tylko „stos ruin”, znajduje się między nami a nim, kiedy na niego patrzymy, kiedy on na nas patrzy. Jeśli zatem przyjmiemy, że postać na obrazie to anioł historii, który musi tak wyglądać w chwili, kiedy na nas patrzy, a my pa-

²⁰ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 418.

²¹ W wersji oryginalnej: „Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt”.

²² W wersji oryginalnej: „Der Engel der Geschichte muss so aussehen”.

²³ W wersji oryginalnej: „Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert”.

trzymy na niego, dzięki czemu nasze spojrzenia mogą się spotkać, wówczas medytacyjna, dialektyczna inscenizacja Benjamina, którą wyrwał ze stanu bezruchu, paradoksalnie pokazuje nam postęp historii z wszystkimi typowymi dlań porażkami i ciągłymi groźbami. Krótkie rozważania Benjamina na temat anioła dały początek takiej inscenizacji, w której czytelnik zostaje nakłoniony do udziału w kosmicznym dramacie historycznym. Dramacie, który zaczął się w pozostającym za naszymi plecami raj, a skończy w mesjanistycznej, utopijnej przyszłości, do której – jak mamy nadzieję – doprowadzi nas koszula żebraka. Anioł został uchwycony z rozpostartymi skrzydłami w czasie podróży, nad którą nie ma kontroli.

W eseju *The Storyteller*, konkludując dowodzenie, że „sztuka opowiadania osiągnęła swój kres”²⁴, Benjamin stawia pytanie, czy nie było wyraźnie widać, że „pod koniec I wojny światowej [...] mężczyźni wracający z frontu stawali się coraz bardziej milczący – nie byli bogatsi, ale ubożsi w doświadczenia, które można było przekazać innym”²⁵. Z tej obserwacji, obserwacji drobnego przykładu ruin historii, które oglądał anioł, albo obserwacji miejsca, z którego pragnący koszuli żebrak naprawdę przybył, Benjamin wracając do obrazu podróży, wyciąga następujący wniosek: „Pokolenie, które chodziło do szkoły w czasach konnych powozów, teraz stanęło pod otwartym niebem, w krajobrazie, gdzie wszystko prócz chmur uległo zmianie, zaś pod tymi chmurami, w polu działania sił niszczycielskich wichrów i eksplozji, znalazło się słabe, wrażliwe ludzkie ciało”²⁶. To właśnie punkt, w którym Benjamin jako opowiadający nieustannie sytuuje samego siebie, a także – za sprawą złożonego wymiaru performatywnego, który udało mu się skonstruować – swoich czytelników. Każdy z nas posiada bowiem „słabe, wrażliwe ludzkie ciało”. Spośród wyjściowej triady życzeń, obietnic i groźb, tylko groźby pozostają rzeczywiste i realne.

Przełożyli: Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

²⁴ W. Benjamin, *The Storyteller...*, op. cit., s. 143.

²⁵ Tamże, s. 143-144.

²⁶ Tamże, s. 144.