

Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni).

Adam Lipszyc

Dociekania

Adam LIPSZYC

Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

Kategoria symbolu znalazła w XX wieku zagorzałych zwolenników, stała się też jednak przedmiotem ataków, które przypuszczano z bardzo różnych stron i na bardzo różne sposoby¹. Ów spór o symbol nie jest sprawą drugorzędną, wiąże się bowiem z kilkoma fundamentalnymi kwestiami filozoficznymi, takimi jak pytanie o granice możliwości ludzkiego języka i ludzkiego poznania, a także pytanie o ocenę nowoczesności czy domeny historii w ogóle. Kwestia symbolu jest też w bezpośredni sposób powiązana z pewną ważną kategorią teologiczną, a mianowicie pojęciem Stworzenia. Relacja ta przedstawia się następująco: wiara w możliwość reprezentacji symbolicznej idzie najczęściej w parze (lub jest tożsama) z przekonaniem o możliwości reprezentacji transcendencji, a co za tym idzie zakłada jakąś mediację, łączność pomiędzy światem stworzonym a transcendencją (Bogiem).

Można wskazać wyraźne związki pomiędzy stanowiskiem danego myśliciela w kwestii możliwości reprezentacji symbolicznej a tradycją religijną, z której myśliciel ten jawnie bądź milcząco korzysta. Neoplatonizm ze swoją wizją emanacyjnej ciągłości między światem a transcendencją oferuje wierze w symbol mocne metafizyczne podstawy. Z kolei pisarze postępujący się kategoriami teologii żydowskiej, która podkreśla absolutną transcendencję Boga, przyjmują zwykle pewien stopień separacji, zerwania między stworzeniem a poza-swiatem, co zazwyczaj pociąga za sobą krytykę reprezentacji symbolicznej. Krytyka ta przybiera postać radykalną, jeśli dany myśliciel odwołuje się jawnie bądź skrycie do teologii gnostycyckiej i wierzy w całkowitą upadłość stworzenia. Natomiast pytanie o stosunek myśli zakorzenionej w tradycji chrześcijańskiej do problemu reprezentacji symbolicznej jest bardzo trudne i, jak się zdaje, nie można udzielić na nie jednoznacznej odpowiedzi. Podobnie jak w przypadku myśli postępującej się kate-

^{1/} Dziękuję panu Marcinowi Szustrowi z Wolnego Uniwersytetu Mokotów za uważną lekturę i gruntowną krytykę pierwszej wersji niniejszego tekstu.

Dociekania

goriami teologii żydowskiej, wszystko zależy od statusu objawienia, pasa transmisyjnego między stworzeniem a poza-światem. W judaizmie rolę tę spełnia Tora, która jednakże – będąc tekstem, a nie wizją czy ciałem – nie jest bezpośrednią, przejrzystą manifestacją Stwórcy. Powoduje to, że w tradycji żydowskiej fakt objawienia nie znosi separacji między Bogiem a światem. W chrześcijaństwie rolę mediatora spełnia raczej Chrystus, a jego dwoista natura może (choć nie musi) oznaczać, że reprezentacja symboliczna jest do pomyślenia: pojawienie się Boga w cielesnej postaci można pojmować jako pojednanie między Bogiem a światem, które pociągałoby za sobą możliwość symbolicznej czy synekdochicznej obecności transcendencji w obiektach tego świata (eucharystia). Ogólnie rzecz biorąc można by się zastanawiać, czy chrześcijaństwo dysponuje własnym rozwiązaniem statusu reprezentacji symbolicznej, czy też musi w różnych proporcjach łączyć motywy ortodoksyjnie żydowskie, gnostyckie, neoplatońskie i mityczne. Ta kwestia nie będzie mnie tu jednak zajmować, brak mi zresztą w tym względzie elementarnych kompetencji.

Niniejsze studium wyrasta z prób zrozumienia myśli Waltera Benjamina, jednego z prekursorów dwudziestowiecznej krytyki reprezentacji symbolicznej. Proponuję przyjrzeć się Benjaminowskiej koncepcji alegorii w kontekście kilku innych stanowisk, tak by naszkicowane ujęcia nawzajem rzuciły na siebie światło. Na początek dwa skrajne stanowiska – podejście Ricoeura, który wysławia symbol pod niebiosa, oraz de Mana, który jest z kolei bezkompromisowym krytykiem symbolu i piewca negatywnej alegorii. Pomiędzy tymi ujęciami lokuję koncepcje mniej radykalne, choć nie mniej zajmujące: teorię śladu Emmanuela Lévinasa i właśnie Benjaminowską teorię alegorii. Ricoeurowi, de Manowi i Lévinasowi przyjrzeć się dość pospiesznie, przy Benjaminie – który interesuje mnie tu przede wszystkim – zatrzymam się dłużej.

Będę też bez większego skrępowania posługiwał się kategoriami teologicznymi, bez względu na to, czy dany autor byłby z tego powodu szczęśliwy, czy też nie (naprawdę nieszczęśliwy byłby chyba tylko de Man). Jestem bowiem przekonany, że problematyka symbolu, alegorii, śladu i tym podobnych tworów semiotycznych szczególnie łatwo poddaje się analizie w zarysowanym powyżej teologicznym kontekście, w którym świat zmysłowy ukazuje się jako byt stworzony, tzn. byt oddzielony od jakiejś mniej lub bardziej dostępnej transcendencji czy w kategoriach mniej teologicznych – od pewnego i s t o t n e g o d l a c z ł o w i e k a s e n s u. Mechanistyczna wizja świata idzie zazwyczaj w parze z czysto konwencjonalistyczną bądź naturalistyczną koncepcją znaku, które są głuche na problematykę symbolu i głębiej pojętej alegorii, w ogóle bowiem nie dopuszczają istnienia domeny sensu właściwej tym figurom. Jeśli więc w swojej analizie posługuję się kategoriami teologicznymi, to nie mam na uwadze promocji postawy religijnej w jakimkolwiek sensie, lecz jedynie lepsze zrozumienie pewnych koncepcji, które starają się powiedzieć coś ważnego o języku człowieka, a przez to także o naszych możliwościach poznawczych i – przepraszam za wyrażenie – egzystencjalnych.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

I. Inni

Punktem wyjścia niech będzie klasyczny, niezwykle klarowny tekst Paula Ricoeura „*Symbol daje do myślenia*”, będący w istocie peanem na cześć reprezentacji symbolicznej². Ricoeur rozpoczyna od powiązania problematyki symbolu z pytaniem o ocenę nowoczesności. Sądzi mianowicie, że zainteresowanie symbolem w jego czasach nie jest przypadkowe, stanowi bowiem oznakę kryzysu i nowych poszukiwań. Po pierwsze, chodzi o upadek filozofii pierwszych zasad, o krach kartezjańsko-husserlowskiego przedsięwzięcia dążącego do odnalezienia jakichś fundamentów czy absolutnych początków. Myślenie biorące za punkt wyjścia symbol nie szuka początku, którego odnaleźć się nie da, tylko pokornie akceptuje fakt, że ulokowane jest w samym środku „mowy pełnej... w której wszystko już zostało w pewien sposób powiedziane”³. W tego typu myśleniu nie szuka się początku, lecz odzyskuje się, odnawia pamięć, poruszając się w ogarniającym nas zewsząd medium mowy. Po drugie jednak Ricoeur twierdzi, że chodzi nie tylko o rozczarowanie poszukiwaniami pierwszych zasad, lecz ogólnie o duchowe wyjałowienie, jakie przyniosła ze sobą nowoczesność, wyjałowienie, które manifestuje się między innymi okrojeniem języka do jego wymiaru czysto informacyjnego, czyli czymś, co można by nazwać spłaszczeniem mowy. Ricoeur wzywa więc do ponownego wypełnienia języka, które nadałoby posługującemu się nim człowiekowi duchową substancję. To wypełnienie, ta odnowa symboli, ma się dokonać za pośrednictwem hermeneutyki.

Ricoeur wylicza trzy obszary, gdzie najłatwiej można spotkać zwierzę zwane symbolem (mity, sny, wiersze), by następnie zabrać się za analizę struktury symbolu. Odróżnia więc symbol od znaku, alegorii, symbolu logicznego i mitu. Znak jest oczywiście pojęciem szerszym od symbolu, zaś czysto formalny symbol logiczny jest przeciwieństwem nasyconego treścią symbolu właściwego, który „daje do myślenia”. Alegorię traktuje Ricoeur dość konwencjonalnie: jest ona jednoznacznym przekładem jednego na drugie, podczas gdy symbol „podaje”, w zagadkowej formie przywołuje rzecz reprezentowaną i dzięki tej zagadkowości jest (w odróżnieniu od suchej alegorii) niewyczerpanym zbiornikiem sensu. Wreszcie mit jest pokrewny symbolowi, jest jednak ciągłą strukturą narracyjną, podczas gdy symbol to pojedynczy znak (choć warto dla porządku odnotować, że w innym miejscu Ricoeur nazywa mitem skostniałą, dogmatyczną narrację uśmiercającą żywe symbole). Niezwykłość samego symbolu polega natomiast na tym, że ma on strukturę analogii, nie oglądamy tu jednak „z zewnątrz” podobieństwa dwóch członów (reprezentującego i reprezentowanego). Element reprezentowany dostępny jest bowiem jedynie za pośrednictwem elementu reprezentującego, który w jakiś cudowny sposób wyprowadza poza siebie czy też uobecnia w sobie rzecz przedstawianą.

² P. Ricoeur *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska i inni, Warszawa 2003, s. 62-80. Esej „*Symbol daje do myślenia*” w przekładzie S. Cichowicza.

³ Tamże, s. 62.

Ricoeur twierdzi, że choć dziś żyjemy w epoce krytyki, to – paradoksalnie – za pośrednictwem hermeneutyki będącej produktem tej epoki może dojść do odnowy myślenia symbolicznego. W ten sposób hermeneutyka może doprowadzić do narodzin „pokrytycznego odpowiednika” przed-oświeceniowej wiary w „wielkie symbolizmy”, w które dziś – jako istoty krytyczne – nie potrafimy się już „wżyć”⁴. Aby do tego doszło, musimy sobie uświadomić, że w interpretacyjnym podejściu do symboli powinniśmy kierować się zasadą kola hermeneutycznego, zgodnie z którą „należy rozumieć, aby uwierzyć, lecz trzeba wierzyć, żeby zrozumieć”. Ricoeur komentuje to tak: „Trzeba wierzyć, żeby zrozumieć; nigdy zaiste nie dotrze interpretator do sensu tego, o czym mówi tekst, jeśli nie żyje w *aura* badanego tekstu. [...] Hermeneutyka upomina się [...] o pokrewieństwo myśli z tym, ku czemu zwraca nas życie, słowem – o pokrewieństwo myśli z rzeczą, o której się mówi. [...] [Zarazem jednak] nowa, bezpośrednia rzeczywistość, której poszukujemy, powtórna naiwność, do której zdążamy, dostępne są [...] tylko w obrębie hermeneutyki: jedynie interpretując możemy uwierzyć. Taka jest «nowoczesna» odmiana wiary w symbole, wyraz nędzy nowoczesności i lekarstwo na tę nędzę”⁵.

Każdy prawdziwy symbol ma charakter hierofanii, łączy interpretującego go człowieka z *sacrum* i w tym sensie czytelnik Ricoeura może odnieść wrażenie, że ostatecznym sensem symbolu jest samo bycie symbolem. Podjęcie myślenia wychodzącego od symbolu oznacza – jak mówiłem – porzucenie filozofii pierwszych zasad i myślenie z wnętrza mowy, przypomnianie i odnawianie więzi z istotnymi dla człowieka znaczeniami. Jesteśmy zanurzeni w mowie, a dzięki symbolowi porzucamy pełną pychy, autonomiczną subiektywność nowoczesną i odnawiamy łączność z byciem. Tak też skądinąd – w umiarkowanie chrześcijańskim, a bardzo późnoheideggerowskim duchu – reinterpretuje Ricoeur kategorie religijne, w swojej pierwotnej postaci zdruzgotane przez mistrzów podejrzeń (przede wszystkim Nietzschego i Freuda): Ricoeurowska wiara skłania do uległości wobec bycia i jego mowy, do podjęcia z wdzięcznością gry w wieczne odczytywanie symboli, umożliwiającej nieustanne odnawianie więzi z *sacrum*.

Peany Ricouera na cześć symbolicznej mocy, która miałaby nas wyprowadzić z pustyni nowoczesności, mogą nieco znużyć czytelnika. Znużyć potrafi też jednak Paul de Man, który w swoim późnym dziele bez ustanku powtarza sceptyczne inkantacje o niemożliwości dotarcia do jakiegokolwiek substancjalnego sensu. Nauka tego cierpkiego mistrza ma jednak jeszcze olbrzymią siłę w sławnym eseju *Retoryka czasowości*, gdzie dekonstrukcjonizm jest dopiero odkrywanym ładem⁶. De Man odżegnywał się później od pewnych aspektów podejścia przyjętego w tym eseju, w gruncie rzeczy jednak jego późniejsza myśl zawarta jest już tutaj w pigułce. Esej dzieli się na dwie części, z których pierwsza poświęcona jest symbolowi i ale-

4/ Tamże, s. 74.

5/ Tamże, s. 74-75.

6/ P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 191-241.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

gorii, druga zaś ironii. Zasadniczym celem de Mana jest doprowadzenie do przemiany w naszym myśleniu o romantyzmie, do porzucenia wizji romantyzmu jako epoki peanów na cześć natury, idealnej jaźni czy wreszcie symbolicznej jedności natury oraz jaźni. De Man pragnie pokazać, że romantyzm to właśnie czasy narodzin trybu ironicznego i trybu alegorycznego, które – każdy na swój sposób – rozbijają rozmaite iluzje przypisywane w obiegowej opinii światopoglądowi romantycznemu, iluzje, którym sami chętnie ulegamy.

Wszystko w istocie sprowadza się do odkrycia naszej nieuchronnej czasowości, która uniemożliwia konstytucję pewnego siebie podmiotu czy wręcz, jak okazuje się w późniejszym dziele de Mana, rozsadza kategorię podmiotu jako taką. Odkrycie to dochodzi do głosu właśnie w alegorii i ironii. De Man przeciwstawia więc alegorię symbolowi, który to odkrycie zaciemnia, a tym samym okazuje się wyrazem fałszywej metafizyki obecności, automistyfikacji i zlej wiary. Symbol mianowicie unieważnia czas, ponieważ znaczone zostaje w nim bezpośrednio uobecnione przez znaczące, tak więc w symbolicznych obrazach natury reprezentujących stany „ja” żalodne uwikłanie podmiotu w czas zostaje rzekomo anulowane dzięki synchronicznemu zespoleniu jaźni i natury: „W świecie symbolu obraz zbiega się z substancją, gdyż substancja i jej przedstawienie nie różnią się w swoim bycie, a tylko co do ekstensji: stanowią część i całość tego samego układu kategorii. Pozostają w relacji równoczesności, która tak naprawdę jest przestrzennego rodzaju, a interwencja czasu jest czymś po prostu przygodnym...”⁷. Dla alegorii natomiast prawdziwym żywiołem jest czas: dzięki alegorii smutna czasowość naszego istnienia zostaje odsłonięta, a fałszywa obecność właściwa ewokacji symbolicznej – zde-maskowana jako mistyfikacja i myślenie życzeniowe. Zdaniem de Mana, w strukturze alegorycznej znak odsyła zawsze do jakiegoś innego już wcześniej istniejącego znaku, a znaczące i znaczone nigdy nie tworzą synchronicznej jedności, lecz zawsze pojawia się między nimi czasowy odstęp. „Kiedy symbol wysuwa możliwość tożsamości i utożsamień, alegoria zaznacza przede wszystkim odległość względem swojego początku i – wyrzekając się nostalgii i pragnienia jednoczesności – ustanawia swój język w pustce czasowej różnicy. Tym samym udaremnia iluzoryczne utożsamienie ja z nie-ja, które zostaje w pełni, i zarazem boleśnie, rozpoznane jako nie-ja”⁸.

Zamiast symbolicznej ekstazy pozwalającej zatrzymać czas, znieść wyobcowanie i pojednać „ja” ze światem, alegoria ukazuje więc bolesny, nieubłagany upływ czasu i rozerwaną w każdym punkcie sekwencję odsyłających do siebie, ale wciąż różnych znaków, iteracyjną grę różnicy i powtórzenia: „alegoria wygląda na formę generującą następstwa, zdolną do wytwarzania trwania jako utłudy ciągłości, której iluzoryczność alegoria dobrze zna”⁹. Albowiem owo puste osypywanie się czasu nie ma charakteru ciągłości, która byłaby metafizyczną resztką jakiejś organicznej

7/ Tamże, s. 214.

8/ Tamże, s. 215.

9/ Tamże, s. 238.

konstrukcji. W takim ciągłym czasie, niby w czasie fenomenologii ducha, mogłaby się ukonstytuować tożsamość jednostki, choćby dzięki retrospektywnej, scalającej pracy pamięci. Tymczasem alegoria (szczególnie gdy de Man wyciągnie już pełne konsekwencje ze swojego odkrycia) okaże się konstrukcją, która nie powracając do czasu mechanistycznego, rozbija wszelką organiczną wizję czasowości – a zatem także wszelką spójność narracyjną oraz możliwość narracyjnej konstytucji „ja” w czasie. Później więc de Man zdefiniuje alegorię jako ironiczną (w sensie permanentnej autodekonstrukcji każdego tekstu) „pseudowiedzę o tej narracyjnej niemożliwości – która udaje, że narracyjnie ujmuje w porządku sekwencji to, co jest faktycznie zniszczeniem wszelkiej sekwencji”¹⁰. De Man będzie więc ostatecznie głosił nieczytelność każdego tekstu i stwierdzi, że „alegoria czytania [którą jest w istocie każda narracja] opowiada o niemożliwości czytania”¹¹, zaś ów pusty czas nieustannych przekłamań, zerwań narracyjnej sekwencji naszego życia, czas powtórzenia i różnicy, nazwie – w wielce udatnej formule – „ułomnością prawdy, która nie potrafi zbiec się sama z sobą”¹².

Z teologicznego punktu widzenia stanowisko de Mana to osobliwy przypadek graniczny. O ile Ricoeurowska wiara w symboliczną łączność z *sacrum* migocze gdzieś między chrześcijańskim neoplatonizmem a heideggerowskim neopogaństwem, o tyle de Man wydaje się demonstrować właśnie niemożliwość jakiegokolwiek hierofanii w języku. Warto jednak podkreślić, że de Man nie jest prostodusznym konwencjonalistą, dla którego słowa znaczą to, co mają zgodnie z umową znaczyć, choć pozbawione są symbolicznej mocy: zdaniem de Mana nasz tekst ulega nieustannej autodekonstrukcji, nic więc się powiedzieć nie da. Jednym ze sposobów zrozumienia tej koncepcji jest odczytanie jej mimo wszystko w kategoriach teologicznych – jako wizji uniwersum, w którym doszło do upadku, rozpadu idealnego stanu czystego i w pełni obecnego sensu, do czegoś w rodzaju kosmicznego „pęknięcia naczyń” opisywanego przez szesnastowiecznego kabalistę Izaaka Luriego. Taka właśnie katastrofa byłaby odpowiedzialna za rozproszenie ludzkiej mowy i narodziny de Manowskiego czasu. W świecie de Mana nie ma jednak żadnego dramatu; autor *Retoryki czasowości* nie jest teologiem negatywnym czy apokaliptycznym mesjanistą biadolącym nad upadłym światem, lecz egzystencjalnym (a nie tylko epistemologicznym) sceptykiem, który wyzbywszy się nostalgii pozwala, by ironiczno-alegoryczne gry języka uniemożliwiały mu dotarcie do poważniejszego sensu i rozerwały jego „ja” na strzępy. W wizji mechanistycznej świat nie jest bytem stworzonym, nie jest też bytem upadłym. Świat de Mana to świat upadły, w którym nie ma już komu martwić się jego upadłością, podmiot uległ bowiem całkowitemu rozproszeniu, czy też ulega mu na nowo w każdej sekundzie.

^{10/} P. de Man *Alegoria perswazji u Pascala*, przeł. A. Przybylski, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 71.

^{11/} P. de Man *Czytanie (Proust)*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1999 nr 10-11, s. 115.

^{12/} Tamże, s. 116.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

W ten sposób myśl de Mana byłaby najbardziej konsekwentną postacią sceptycyzmu, która wykorzystując teologiczną wizję odseparowanego, rozbitego stworzenia, nie zachowuje śladu teologicznej ramy nawet w postaci jakiejś teologii negatywnej. Albo jeszcze lepiej: podobnie jak de Man nazywa konsekwentne filozofowanie refleksją nad permanentną śmiercią filozofii z rąk literatury, można by powiedzieć, że środkami negatywnej wizji stworzenia demontuje on wszelką wizję pełnego ogarnięcia sensu i scalenia opowieści o świecie i/lub podmiocie, nie wkracza przy tym jednak ani na chwilę w dziedzinę teologii, a jedynie porusza się po zewnętrznej stronie jej granicy. W związku z tym można by się jednak zastanawiać, czy za wszystkimi tymi operacjami nie musi mimo wszystko kryć się całkiem stabilny podmiot-mistrz, wyposażony w niezawodną prawdę-czyli-metodę, zestaw pirrońskich tropów, pozwalających demontować każdą wypowiedź, a zarazem zachować własną stabilność.

Ricoeurowi marzą się symboliczne hierofanie, które w naszym świecie potrafią uobecnić coś z transcendencji i na powrót przesyć nasze nowoczesne życie jakimś sensem. De Man demontuje każdą możliwość spójnej mowy czy przekazu, a z pewnością już symbolicznej łączności z transcendencją. Jeden wierzy w ponowne gromadzenie sensu w pracy pamięci, drugi taką wiarę konsekwentnie rozbija. Tym samym symbol i alegoria wyznaczają dwa krańce skali semiotyczno-egzystencjalnych możliwości człowieka. W tym sporze pojęcie „śladu”, którym posługuje się Emmanuel Lévinas, jest czymś w rodzaju drogi pośredniej. Najczytelniej kategoria ta zaprezentowana zostaje w eseju *Ślad innego*, równie klasycznym, co omawiane wyżej teksty Ricoeura i de Mana, i wykładającym w zasadzie całość koncepcji Lévinasa¹³.

Pojęcie śladu ma u Lévinasa opisać trudną relację między światem a ściśle pojętą transcendencją. Jak wiadomo, Lévinas przeprowadza niemal obsesyjną krytykę filozofii biorącej za punkt wyjścia „ja”, które redukuje wszystko do swojego świata „toż-samości”. Filozofia nie przestaje jego zdaniem sprowadzać inności do tożsamości, jest więc nieuchronnie teorią autonomii podmiotu, nudnej immanencji toż-samego świata „ja” – czyli „ateizmu”¹⁴. W filozofii nigdy nie zostaje naprawdę naruszona autonomia świadomości, a Hegłowska wizja o d y s e i świadomości to najbardziej konsekwentna postać zachodniego filozofowania: podmiot powraca do siebie, wszystko asymiluje, obejmuje i scala. Lévinasowi natomiast marzy się rozbicie tego kolistego ruchu świadomości, rozbicie kręgu immanencji, zakwestionowanie autonomii podmiotu i otwarcie na coś naprawdę zewnętrznego. Stąd też zamiast o Odyseuszu chce mówić o Abrahamie, który na wezwanie Boga opuszcza kraj, gdzie się urodził, by nigdy już nie powrócić. Podobnie jak u de Mana, utożsamienie źródła i celu zostaje zarzucone na rzecz autentycznego ruchu czasowego i autentycznej różnicy. O ile jednak u de Mana ruch ten przybiera po-

^{13/} E. Lévinas *Ślad innego*, przeł. B. Baran, w: B. Baran (red.) *Filozofia dialogu*, Kraków 1991, s. 213-229.

^{14/} Tamże, s. 214.

stać bezsensownego osypywania się rozbitej, ironicznie różnicującej się sekwencji tekstu, o tyle u Lévinasa owo „wyjście” generuje autentyczny sens i zapewnia pośredni kontakt z transcendencją.

Kontakt ten musi – w rzeczy samej – być bardzo pośredni, jeśli transcendencja ma pozostać czymś absolutnie innym. W chwili, gdy stanie się tematem teoretycznego oglądu obecnym przed okiem filozoficznego umysłu, cała jej transcendentność przyska. Stąd właśnie Lévinas dochodzi do wniosku, że z Bogiem kontaktujemy się za pomocą gestów etycznych, czyli poprzez czynienie dobra wobec drugiego człowieka. To właśnie ten drugi człowiek pozwala transcendencji wtargnąć w nasz świat, postawić pod znakiem zapytania jego spójność i piękne domknięcie, nie po to jednak, by całkowicie anulować „ja”, lecz po to, by nałożyć na nie nieskończoną odpowiedzialność – co skutkuje nową, właściwą konstytucją „ja”, nie zaś (jak rozumowałby dekonstrukcjonista) wiecznym odwlekaniem konstytucji podmiotu.

Immanencję „toż-samości” rozбивa t w a r z drugiego człowieka, będąca rzekomo specjalnym fenomenem-niefenomenem, który nie staje się przedmiotem aktu intencjonalnego. Twarz domaga się od człowieka nieskończonej odpowiedzialności i po prostu dobra, a czynienie dobra wobec drugiego człowieka jest aktem prawdziwie religijnym. Lévinas podkreśla jednak bardzo czujnie, że twarz drugiego człowieka nie jest s y m b o l e m Boga. Symboliczna reprezentacja anulowałaby transcendencję, przerzucałaby bowiem pomost między stworzeniem a Bogiem, tak że Bóg „przeświecałby” przez twarz drugiego człowieka, a relacja między transcendencją a innym miałaby charakter synekdochy. Aby uniknąć takich (zgubnych dla swojej filozofii) konsekwencji, Lévinas wprowadza pojęcie śladu jako znaku, który należałoby usytuować gdzieś między symbolem a de Manowską alegorią. Twarz drugiego człowieka jest śladem Boga. Kategorię śladu określa się zrazu negatywnie – właśnie jako znak nie-symboliczny, który w żadnym sensie nie odsłania tego, co zakryte, nie uobecnia transcendencji. Lévinas podkreśla zresztą, że Bóg w ogóle nie jest czymś, co zakryte, co można by w jakiś sposób odkryć. Ślad odsyła do Boga w sposób bardzo pośredni, nie „oznacza” go. Szanując inność innego i odpowiadając na etyczne wezwanie, jakie niesie ze sobą twarz innego – czyli czyniąc dobro wobec drugiego człowieka – podmiot „idzie po śladach” transcendencji, a tym samym odnosi się do niej za pośrednictwem etycznego działania, a nie intelektualnego oglądu.

Lévinasowska kategoria śladu – podobnie jak de Manowska alegoria – wiąże się też z wymiarem temporalnym. Jak pamiętamy, zdaniem de Mana, symbol postuluje nakładanie się znaczonego i znaczącego, a tym samym stara się anulować bądź powstrzymać bieg czasu. Alegoria natomiast „ustanawia swój język w pustce czasowej różnicy” – czas jest tu ciągiem nienakładających się na siebie chwil, a język – sekwencją znaków, które odsyłają tylko do siebie nawzajem. Lévinasowskie zmierzanie po śladach też jest taką osobliwą gonitwą, choć nie jest to pusty przebieg różnic, lecz droga etycznych uczynków i – mimo wszystko – pośredniej łączności z transcendencją (czytaj: sposób realizacji obrazu Boga w nas samych, gest wynoszący nas ponad jałowość immanencji, droga pełniejszego sensu). Lévinas

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

stwierdza: „Tylko istota transcendująca świat może zostawić ślad. Ślad to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było, tego, co zawsze już jest przeszłe”¹⁵. Nieobecność Boga nie jest zakryciem czy negacją obecności. Tę nieobecność transcendencji wyrażać ma szczególne pojmowanie przeszłości, która nigdy nie była teraźniejszością, nigdy nie była obecna. Oto dlaczego na gruncie filozofii Lévinasa niemożliwe jest przywołanie transcendencji w akcie pamięci. Ricoeur mówił o r e k o l e k c j i w sensie przypomnienia i ponownego zebrania, jakie dokonuje się w myśleniu wychodzącym od symbolu: to przypomnienie jest ponownym nawiązaniem łączności z *sacrum*. Temporalna zasada Lévinasa uniemożliwia takie pamięciowo-symboliczne uobecnienie, które naruszałoby absolutną transcendencję Boga. Możliwe jest jedynie kroczenie po śladach, które jest rzecz jasna ruchem zwróconym ku przyszłości, a nie ku przeszłości.

Warto zwrócić uwagę na mistrzostwo tej konstrukcji. Ze swoim gestem moralnym przychodzimy zawsze nieco za późno, transcendencja jest już zawsze gdzieś w przeszłości. Choć nasze kroczenie po śladach transcendencji ma charakter nieskończonego, poruszanego mesjanistyczną tęsknotą procesu, to proces ten nie opiera się na wizji ciągłego samodoskonalenia rodem z żydowskiej teologii liberalnej – kolejny krok, kolejna twarz i kolejny gest etyczny nie przybliżają nas „ilościowo” do Królestwa, w tym sensie pozostaje ono czymś nieosiągalnym. Zarazem utrzymujemy z nim pośredni, „nie-oglądowy” kontakt, dzięki czemu nasz świat nie jest światem całkowicie upadłym, a jedynie światem odseparowanym od Boga. Mimo że ślady także układają się w nieskończoną czasową serię, a pełna obecność właściwa reprezentacji symbolicznej nigdy nie jest tu dana, ślad jest znakiem dużo bardziej pozytywnym niż de Manowska alegoria z jej wyzbytą wszelkich tęsknot pustą czasowością.

Jak widzieliśmy, także podmiot znajduje się u Lévinasa w lepszej sytuacji niż u de Mana. Ricoeur sądził, że myślenie wychodzące od symboli porzuca filozofię pierwszych zasad i autonomię podmiotu, który poprzez symbole łączy się teraz z jakimś *sacrum* (byciem?). Wydaje się jednak, że dzięki rekolekcji podmiot uzyskuje nie tylko symboliczną łączność z pierwotnym porządkiem, ale także własną narracyjną organizację i spoistość. Iteracyjny czas de Manowskiej alegorii rozsadza podmiotowość, która nigdy nie jest się w stanie zrekonstruować w pracy pamięci i nie może niczego „zrozumieć”. Także u Lévinasa autonomia podmiotu zostaje podważona, nie kończy się to jednak całkowitym rozproszaniem, lecz nową, etyczną konstytucją – spoistość nadaje teraz podmiotowi jego jednostkowa, absolutna odpowiedzialność za stworzenie i pozytywny aspekt kategorii śladu, który utrzymuje go w jednostkowości mimo gonitwy chwil.

2. Benjamin

Mając w pamięci tę mapę stanowisk, chciałbym teraz przyjrzeć się koncepcji alegorii wyłożonej w drugiej części książki Waltera Benjamina *Ursprung des deut-*

¹⁵ Tamże, s. 228.

schen Trauerspiels, jego niedoszłej rozprawy habilitacyjnej¹⁶. O ile szkicuując koncepcje Ricoeura, de Mana i Lévinasa posługiwałem się syntetycznym skrótem, o tyle w przypadku Benjamina chciałbym nieco zwolnić tempo, choć i tu oczywiście wybieram tylko niektóre wątki tej rozbudowanej koncepcji. Alegorię Benjamina można by umiejscowić całkiem blisko negatywnej alegorii de Mana – z dała od symbolu Ricoeura, a nawet Lévinasowskiego śladu – gdyby nie mesjanistyczne napięcie obecne w tej koncepcji, które ostatecznie odróżnia ją zdecydowanie od tego, co chce powiedzieć de Man. Jak zobaczymy, sprawę komplikuje też jednak epistemologiczne wprowadzenie do książki Benjamina, gdzie pojawia się znacznie bardziej pozytywna koncepcja znaku, odwołująca się do specyficznie pojmowanej kategorii symbolu. Ale – po kolei.

Na początek warto zauważyć, że nie sposób zrekonstruować złożonej koncepcji Benjamina bez pobieżnego choćby odwołania do pierwszej części dzieła, poświęconej kontrastowi między barokowym dramatem (*Trauerspiel*) a tragedią antyczną i, ogólniej, charakterystyce *Trauerspiel*. Zdaniem Benjamina materia tragedii jest mit, materia *Trauerspiel* – historia. Ponury, smutny ciąg wydarzeń składający się na akcję *Trauerspiel* nie prowadzi do tragicznego przesilenia, nie można tu też mówić o bohaterze tragicznym: w miejsce patosu cierpienia pojawia się raczej melancholia. *Trauerspiel* przedstawia dwór królewski i absolutnego władcę, opowiada o krwawych intrygach na dworze, jednak dla Benjamina ten typ dramatu odsłania przede wszystkim istotę historii. „Suweren reprezentuje historię. Trzyma historyczne wydarzenia w dłoni niczym berło”¹⁷. Władca nie jest jednak bynajmniej postacią nietykalką. Świat *Trauerspiel* to świat całkowicie odbóstwiony, a cały jego „ład”, całe spiętrzenie rzeczy i wydarzeń, jest czymś w ostatecznym rozrachunku jałowym i podległym katastrofalnemu rozpadowi, który stanowi o istocie dziejów. Absolutna władza monarchy niczego tu nie zmienia: w *Trauerspiel* władca „nie umyka immanencji”¹⁸. I właśnie fakt, że katastrofa nie omija nawet władcy absolutnego, najdobitniej ukazuje upadły charakter historii. Benjamin przygląda się tu dwóm typom postaci dramatu barokowego – tyranowi i męczennikowi – pokazując ich komplementarność i dialektyczne przechodzenie w siebie. Tyran próbuje zapanować nad światem historii, marzy o utopiimym przeobrażeniu chwiejnych historycznych wydarzeń w żelazne prawa natury. Jego bezsilność czyni go męczennikiem historii. Męczennik nie pragnie wprowadzić rządzić światem zewnętrznym, lecz na stoicką modłę marzy o zapanowaniu nad własnymi afektami i w ten sposób staje się kimś w rodzaju tyrana wewnętrzności¹⁹.

Aby precyzyjniej scharakteryzować wizję historii manifestującą się w dramacie barokowym, Benjamin pokazuje podobieństwa i różnice między *Trauerspiel*

^{16/} W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1978.

^{17/} Tamże, s. 47.

^{18/} Tamże, s. 49.

^{19/} Tamże, s. 55.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

a średniowiecznymi kronikami i misteriami pasyjnymi. Zasadnicza różnica polega na tym, że średniowieczne formy uwzględniały całość dziejów pojmowanych jako historia świata. Innymi słowy napięcie między immanencją a transcendencją było znacznie mniejsze: nawet jeśli wydarzenia historyczne były katastrofalne, należały do jednej sensownej historii świętej, a znaki transcendencji w naszym świecie były w pewien sposób obecne. Tymczasem w baroku historia jest naprawdę odobstwiona i dramat barokowy toczy się w całkowitej immanencji nie powiązanych ze sobą opowieści: dzieje są pokawałkowane zarówno geograficznie (wiele równoległych pomniejszych historii), jak i czasowo (historie nie są rozdziałami wielkiej opowieści). Barokowi dane są więc tylko skazane na immanencję marzenia o nieosiągalnym ładzie. W świecie Trauerspiel transcendencja jest całkowicie „opustoszała”: nie ma barokowej eschatologii, nie ma logiki przejścia z tego świata na tamten. A jednak transcendencja istnieje, choć w zasadzie jedynym tego świadectwem jest właśnie upadły charakter sfery historycznej. Trudno więc nazwać barok epoką bez Boga: transcendencja jest niedostępna, co nie znaczy, że znika; pozostaje problem, ulatnia się rozwiązanie.

Książka o Trauerspiel jest rozprawą o baroku jako takim, a zarazem o narodzinach nowoczesności i o nowoczesności jako takiej, a być może po prostu o istocie samej historii (jak się zdaje, koncepcja Benjamina migocze między różnymi stopniami uogólnienia: raz kontrastuje się tu nowoczesność czy raczej barok ze średniowieczem, zaraz potem jednak mówi się o historii w ogóle). Benjamin stara się tu przyrzeć odczarowanemu światu historii z perspektywy teologicznej. Wydaje się, że jest to jeden z głównych zamysłów jego filozofii historii. Odczarowanie świata zostaje tu mianowicie pomyślane jako luriańska kontrakcja Boga: w świecie nowoczesnym, czy ogólnie w świecie historycznym, nie ma znaków transcendencji, a jednak Benjamin próbuje spojrzeć na ten świat tak, jakby transcendencja nadal istniała, choć Bóg wycofał się ze świata w sposób absolutny. W sławnych tezach *O pojęciu historii* perspektywa ta okaże się perspektywą anioła historii, którego spojrzenie zwrócone jest ku przeszłości: odczarowany świat historii, który oświeceniowa historiozofia opisuje za pomocą optymistycznej kategorii postępu, jawi się takiemu spojrzeniu jako sterta gruzów²⁰. W tekście *Park centralny* czytamy: „Pojęcie postępu należy oprzeć na idei katastrofy. Katastrofa polega na tym, że sprawy toczą się dalej, że można powiedzieć «i tak dalej». Katastrofa to nie coś, co nas wciąż oczekuje, lecz coś, co jest każdorazowo dane. Myśl Strindberga: piekło to nie coś, co na nas czeka, lecz *z y c i e, t o t u t a j*”²¹. By powtórzyć: Benjamin naprawdę próbuje do reszty wyczyścić świat historii ze znaków transcendencji; ale na ten doskonale odczarowany świat patrzy jak na upadłe stworzenie, a nie jak na obojętne składowisko przedmiotów opisywane językiem nowożytniej fizyki.

²⁰ W. Benjamin *Illuminationen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1977, s. 255.

²¹ Tamże, s. 246.

Te rozważania torują drogę koncepcji alegorii wyłożonej w drugiej części dzieła. Część tę otwiera atak na postromantyczną kategorię symbolu, która dominuje w estetyce. Benjamin przygląda się najpierw – zwyczajowemu od czasów romantyzmu – opisowi relacji między symbolem a alegorią. Zgodnie z tym tradycyjnym ujęciem tylko symbol zasługuje na miano figury prawdziwie artystycznej, alegoria miałaby być bowiem wyłącznie prymitywną, dydaktyczną zabawką. Tak więc w podejściu symbolicznym to, co ogólne, zostaje odnalezione w pewnej konkretnej rzeczy, podczas gdy w podejściu alegorycznym konkret jest tylko zewnętrznym kostiumem tego, co ogólne. Alegoria ma być rzekomo „wyrazem pojęcia”, jakiejś łatwej do nazwania abstrakcji, symbol zaś ma być „wyrazem idei”, która może jedynie przeświecać przez konkret i nie może być dana w inny sposób. W alegorii związek między konkretnym obrazem a pojęciem ma więc charakter sztuczny, konwencjonalny, natomiast symbol to konkret, w który wcieliła się idea, zjawisko, w którym dokonało się cudowne pojednanie pomiędzy światem zmysłowym i ponadzmysłowym. Pojęte symbolicznie „piękno ma bez żadnego zerwania prowadzić ku sferze boskiej”²².

Jednakże analizując dzieło romantycznego teoretyka symbolu Friedricha Creuzera, który zasadniczo porusza się tymi utartymi ścieżkami, Benjamin odkrywa wątek nowy, który pomoże mu ukazać głębszy sens alegorii i wygrać tę kategorię przeciw pojęciu symbolu. Wątek ten wiąże się z kategorią czasu, na którą już kilkakrotnie natrafiliśmy w naszych rozważaniach. Wyliczając cechy symbolu, Creuzer wskazuje mianowicie jego „momentalny”, natychmiastowy charakter: w symbolu w jednej chwili, w jednym mistycznym momencie, obraz zmysłowy stapia się z nadzmysłową rzeczywistością. Alegoria, w której między znaczącym a znaczoną wieje otchłań, wiąże się, zdaniem Creuzera, z następstwem chwil. Benjamin skwapliwie podchwytuje pomysł, by różnicę między symbolem a alegorią opisywać przez odwołanie do kategorii czasu. Skoro więc w symbolu ma dojść do synchronicznego stopienia immanencji i transcendencji, „oblicze natury” ukazuje się tu „w świetle zbawienia”²³: innymi słowy, pozorując organiczny, konieczny związek między zmysłowym znaczącym a ponadzmysłowym znaczoną, symbol prezentuje świat właśnie jako domenę zbawioną bądź też taką, w której po zbawieniu można sięgnąć w każdej chwili. W tym sensie symbol to mistyfikacja, skrywająca faktyczną naturę świata. Opierając się zaś na spostrzeżeniu o charakterystycznym dla alegorii, czasowym rozsunięciu między znaczącym a znaczoną, Benjamin dostrzega w alegorii figurę odsłaniającą właśnie czasowy charakter rzeczywistości. Od pojęcia czasu przechodzi jednak natychmiast do pojęcia historii, pojmowanej – jak w pierwszej części dzieła – jako domena katastrofy i nieustannego rozpadu. Dowiadujemy się więc, że alegoria w samej swojej sekwencyjnej strukturze ukazuje właśnie świat dziejów czy raczej natury, na której obliczu odcisnęła się historia jako znamię jej nie-zbawionego charakteru, przeobrażając to oblicze –

^{22/} W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 139.

^{23/} Tamże, s. 145.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

zgodnie z ekwilibrystyczną figurą Benjamina – w „trupią czaszkę”, znak przemijania i nieustannego rozkładu²⁴.

Ustaliwszy ten związek między historią a alegorią, w najważniejszym bodaj fragmencie tej części książki zatytułowanym „Ruina” Benjamin pisze: „Gdy wraz z Trauerspiel historia pojawia się na scenie, czyni to jako pismo. Na obliczu natury widnieje napis «historia» pisany alfabetem przemijalności. Alegoryczna fizjonomia natury-historii, która pojawia się na scenie dzięki Trauerspiel, uobecnia się naprawdę jako ruina”. I dalej: „Tak przedstawiona historia nie przejawia się jako proces wiecznego życia, lecz jako proces niepowstrzymanego rozkładu. Alegoria sytuuje się więc poza domeną piękna. Alegorie są w sferze myśli tym, czym ruiny w sferze rzeczy”²⁵. Znaczna część Benjaminowskiej koncepcji zawiera się w tych fantazyjnych sformułowaniach. Już kilka stron wcześniej Benjamin przyrównuje alegorię do pisma z uwagi na jej konwencjonalny charakter. W symbolu związek między znakiem a znaczeniem ma być rzekomo konieczny, idea ma wcielać się w rzecz. W alegorii natomiast każda osoba i każda rzecz może oznaczać cokolwiek innego²⁶. Stąd też w alegorii konkret sam w sobie nic nie znaczy. Sens poszczególnym rzeczom – niejako zewnętrzną doniosłość – nadaje jedynie twórca alegorii, konstruujący z nich coś na kształt tajemnego szyfru, hieroglificznego pisma, w którym jedne rzeczy odsyłają do drugich. W myśl aforystycznej formuły Benjamina, alegoria nie jest jednak „konwencją wyrazu”, lecz „wyrazem konwencji”²⁷, czyli wyrazem samej konwencjonalności znaku. Kluczowe porównanie alegorii do ruiny w przywołanym fragmencie można więc rozumieć następująco: symbol miałby być „piękną”, spoiwą budowlą, scalającą zmysłowy znak z transcendencją, w alegorii natomiast znak – rzecz przemieniona w hieroglif – nie potrafi wykonać tej symbolicznej sztuczki i wyrwać się poza świat, odsyła tylko do innej rzeczy, pozostaje więc czymś wiecznie niedopełnionym, ale przez to ujawniającym niedopełnienie świata. Dlatego właśnie struktura alegorii, zrywającej z fałszywym blaskiem symbolu, ukazuje prawdę o dziejach jako procesie wiecznego rozpadu i ciągu nieustannych zerwań – jako ponurej serii chwil, które nie tylko nie mają nic wspólnego z powstrzymującym upływ czasu, mistycznym momentem symbolicznej reprezentacji, lecz także nie budują razem żadnej organicznej całości.

Widzieliśmy, że dla Benjamina historia jest nierozzerwalnie związana z naturą – jest w istocie jej aspektem, piętnem na jej obliczu. Takie stanowisko w oryginalny sposób odchodzi od idealistycznego dualizmu natury jako domeny konieczności i historii jako domeny ducha i wolności. Ponura wizja dziejów dotyka więc w istocie świata jako takiego. Nic więc dziwnego, że Benjamin otwarcie podejmuje gnostycki motyw upadłej natury, skrywający się za tą chmurną koncepcją do-

24/ Tamże, s. 145.

25/ Tamże, s. 155-156.

26/ Tamże, s. 152.

27/ Tamże, s. 153.

meny historycznej i odpowiadającej jej rzeczywistości językowej: „Natura, na której odciska się bieg dziejów, jest naturą upadłą”²⁸. Pod sam koniec książki motyw ten zostaje podjęty w sławnym fragmencie o niemej naturze: „Upadła natura smuci się, ponieważ jest niema. Lecz jeszcze głębiej w istotę natury wprowadza odwrócenie tego zdania: jej smutek czyni ją niemą. [...] To, co smutne czuje się rozpoznane na wylot przez to, czego poznać się nie da. Bycie nazywanym – nawet gdy nazywany jest błogosławioną postacią równą bogom – zawsze wywołuje zapewne poczucie smutku. A co dopiero, gdy nie jest się nazywanym, a jedynie odczytywanym, niepewnie odczytywanym przez twórcę alegorii, gdy nabiera się znaczenia tylko dzięki niemu”²⁹. Ta ekstrawagancka wizja niemej, upadłej natury pozwala zaobserwować pewną interesującą analogię: potoczne pojęcie świeckiego, odczarowanego świata nie będącego światem stworzonym ma się tak do Benjaminowskiej wizji świata historii jako efektu kontrakcji Boga, jak koncepcja alegorii jako płaskiej figury dydaktycznej do Benjaminowskiego ujęcia alegorii jako wyrazu upadłej natury świata. Benjamin nie dokonuje żadnego przebóstwienia rzeczywistości, nie sięga po żaden teologiczny trick. Ale na neutralny świat nowoczesności potrafi spojrzeć jako na domenę smutku, stos gruzów i rzeczy pozbawionych znaczeń, a w płytkiej alegoryczności dostrzec świadectwo dramatycznego braku substancjalnego sensu. Udaje mu się to właśnie dzięki perspektywie teologicznej, która pozwala myśleć o odczarowanym świecie w kategoriach kontrakcji Boga.

Fundamentalną rolę w koncepcji Benjamina odgrywa nieludzki, wrogi życiu charakter alegorii. Kategorii symbolu towarzyszy wizja organicznej totalności, jedności zjawiska i idei, natomiast „majestat” alegorii – jak napisze później Benjamin – polega na „zniszczeniu tego, co organiczne i żywe, na wygaszeniu blasku”³⁰. Szczególnie dobitnie ukazuje to niezwykle fragment o zwłokach jako najważniejszym emblemacie barokowej alegorii, otwierający ostatni rozdział książki. Ciało ludzkie jako organiczna całość – modelowy obiekt fascynacji teoretyków symbolu – również zostaje rozbite na kawałki, które stają się emblematycznymi znakami. Benjamin pisze ironicznie: „Postacie w Trauerspiel umierają, ponieważ tylko w ten sposób – jako zwłoki – mogą wstąpić do alegorycznej ojczyzny”³¹. W ich śmierci idzie więc nie o nieśmiertelność, lecz o wytworzenie zwłok: „Z punktu widzenia śmierci życie jest produkcją zwłok”³². Warto zwrócić uwagę na – by tak rzec – tępy, płaski sens tej śmierci, która nie prowadzi do tragicznego przesilenia. Śmierć jest żalonna, a nie patetyczna, obrazuje jedynie charakter historii jako smutnego procesu rozpadu, erozji, w którym twórca alegorii konstruuje nieustan-

28/ Tamże, s. 158.

29/ Tamże, s. 200.

30/ W. Benjamin *Illuminationen*, s. 238.

31/ W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 193-194.

32/ Tamże, s. 194.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

ne reprezentacje jednych rzeczy przez drugie, ale na próżno obraca magiczny pierścień – nic z tego wszystkiego nie wynika poza pustką świata³³.

A mimo to wywody Benjamina wieńczy paradoksalna wizja zmartwychwstania. Nie na darmo mottem ostatniego rozdziału książki jest taki oto upiorny wierszyk: „Tak, gdy Najwyższy przyjdzie zebrać cmentarne żniwo, Ja, trupia czaszka, będę anielskim obliczem”³⁴. W przywoływanym już, późniejszym tekście *Park centralny* czytamy: „Alegorie to stacje na drodze krzyżowej melancholika”³⁵. Benjaminowska alegoria sięga swoich granic w obrazie całkowitego zniszczenia, „Golgoty”, gdy przemijalność sama staje się nie przedmiotem alegorii, lecz „alegorią zmartwychwstania”. „Twórca alegorii budzi się w Bożym świecie”³⁶. To jednak pozbawia go wiedzy rzekomo zaklętej w emblematkach i arbitralnej władzy nad światem martwych rzeczy. Jednym słowem, zbawienie wywraca alegoryczne konstrukcje: „Alegoria odchodzi z pustymi rękami”³⁷. Autonomia i wolność melancholijnego podmiotu jest iluzją, zaś jego wiedza jest w istocie jałowa i bezprzedmiotowa. Alegoria dźwięczy pusto i z pustymi rękami odchodzi: jej klęskę ukazuje mesjańska perspektywa zmartwychwstania. Alegoria reprezentuje upadłość stworzenia i niemożliwość antycypacji zbawienia: ruina, niszczenie organiczności, fragmentacja, rozpraszanie, które należą do istoty alegorii, odsłaniają upadłą naturę świata. Nic więcej jednak osiągnąć nie mogą. Jak się zdaje, dopiero całkowite wywrócenie porządku alegorycznego otwiera drogę zbawieniu. Stąd też ostatnia fraza dzieła, zgodnie z którą alegoryczna Trauerspiel przechowuje obraz p i e k n a dnia ostatniego³⁸, ma charakter głęboko ironiczny: w alegorii nie ma przecież nic pięknego, a zbawienie przygotowuje ona jedynie niszcząc fałszywe piękno immanencji, ostatecznie zaś sama niczego nie buduje. Na tym jednak polega jej chwała, ponieważ w tym upadłym świecie,

^{33/} W tym miejscu warto może zwrócić uwagę na interesujący, subtelny kontrast pomiędzy tym obrazem śmierci a koncepcją Franza Rosenzweiga. W ujęciu tego ostatniego śmierć jest negatywnym znakiem na ciele stworzonego świata, wskazującym jego nie-zbawiony charakter. Inaczej jednak niż u Benjamina ów negatywny znak śmierć zapowiada objawienie utożsamiane w *Gwieździe zbawienia* z miłością „potężną jak śmierć”. Dla Rosenzweiga śmierć wyznacza więc czytelny kres immanencji, spoza którego nadchodzi objawienie (por. F. Rosenzweig *Gwiazda zbawienia*, przeł. T. Gadacz, Kraków 1998, s. 266). U Benjamina stan stworzonego świata jest na tyle fatalny, że śmierć nie może być tego rodzaju kresem, nie może nawet – jak u Rosenzweiga – stać się negatywną odskocznia ku czemuś pozytywnemu. Nie można tu już nawet dobrze umrzeć, a tego świata nie czeka już żadne objawienie, które mogłoby wskazać właściwą drogę.

^{34/} Tamże, s. 192.

^{35/} W. Benjamin *Illuminationen*, s. 233.

^{36/} W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 208.

^{37/} Tamże.

^{38/} Tamże, s. 211.

mówiąc słowami Adorna, „tylko martwe jest przenośnią nie zniekształconego żywego”³⁹.

Ricoeuowski symbol ma zapewniać łączność z *sacrum* i w cudowny sposób przewyżczać kryzys nowoczesności. Ślad Lévinasa to znak bardziej negatywny, nie doprowadza bowiem do symbolicznego uobecnienia i nie „oznacza” transcendencji, niemniej czyniącemu dobro człowiekowi daje szansę na nieustanny, choć zawsze ulotny i spóźniony kontakt z transcendencją, z czymś istotnym. Alegoria Benjamina ma z pewnością jeszcze bardziej negatywny charakter, będąc bowiem pustą grą arbitralnych znaków, nie gwarantuje żadnego, nawet bardzo pośredniego kontaktu z transcendencją. Teoria Benjamina wydaje się więc bardzo bliska koncepcjom dekonstrukcjonistów. Jacques Derrida jawnie korzysta z kabalistycznego obrazu kontrakcji Boga i „pęknięcia naczyń”, idei rozpadu stanu pełnej obecności: jego filozofia różni i nieustannych iteracji językowych opisuje właśnie taki świat po rozpadzie⁴⁰. W podobny sposób można jednak rozumieć de Manowską koncepcję nieczytelności i nieokielznanej ironii jako permanentnego błżeństwa każdej cząstki języka, która nigdy nie chce przyjąć stabilnego znaczenia czy nawet w miarę stabilnej polisemii. Jak widzieliśmy, de Man próbuje wskrzesić pojęcie alegorii, w takim samym polemicznym zapale przeciw pojęciu symbolu, co Benjamin: również i tu chodzi o ujawnienie rozpękniętego charakteru świata, krytykę idei obecności, rozbicie mistyfikacji organicznego symbolu; u obu teoretyków kluczowe znaczenie ma więc między alegorią a czasowym wymiarem ludzkiego istnienia.

Te podobieństwa nie powinny jednak skrywać zasadniczej różnicy. Dekonstrukcjonizm jest ruchem zmierzającym ku skrajności. Można go – zwłaszcza u de Mana – pojmować jako radykalny sceptycyzm, jako eksperyment, który ma na celu sprawdzenie, do jakiego stopnia da się wygasić wszelką nostalgię za obecnością. W koncepcji de Mana idzie o pomyślenie radykalnego rozbicia wszelkiej sensownej mowy, które byłoby naprawdę rozbiciem czystym, nie przygotowującym żadnego ruchu konstrukcyjnego. Otóż Benjamin zmierza do podobnej skrajności, ale w innym celu. W jego filozofii historii idzie o pomyślenie dziejów wypranych z ostatnich resztek historii zbawienia, a jednak postrzeganych z perspektywy mesjańskiej. Pomyślenie świata, który byłby tak nie-zbawiony, jak to tylko możliwe, świata, gdzie wszelka zapowiedź, przepowiednia zbawienia byłoby niemożliwe do sformułowania. A jednak cały ten eksperyment prowadzony byłby właśnie z myślą o apokaliptycznej wizji zbawienia. Nie można powiedzieć, by alegoria tak naprawdę coś osiągała – odchodzi przecież z pustymi rękoma. A jednak ukoronowaniem tej teorii jest wizja Golgoty, za którą kryje się zmartwychwstanie – nie zapowiedziane, lecz (skoro mó-

^{39/} T.W. Adorno *Minima Moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 86.

^{40/} Por. choćby następujący fragment, pochodzący z eseju o Edmondzie Jabes, ale wyrażający dobrze myśl samego Derridy: „Bóg oddzielił się od siebie samego, aby pozwolić nam mówić, zdumiewać nas i zadawać pytania. Uczynił to, nie mówiąc, ale milcząc, pozwalając w milczeniu zawiesić swój głos i swe znaki – pozwalając na roztrzaskanie tablic”. (J. Derrida *Edmond Jabès i pytania księgi*, przeł. A. Wodnicki „Literatura na Świecie” 2001 nr 7, s. 142.

Lipszyc Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)

wimy o upadłym charakterze świata) nieuniknione odwrócenie. W ostateczności więc de Man i Benjamin stoją na przeciwległych biegunach: ten pierwszy jest radykalnie sceptyczny i antymesjański – kreśli świat, z którego ulotniły się tropy transcendencji oraz tęsknota za nią (a przecież świat nie będący mechanistyczną całością ateizmu), ten drugi próbuje pomyśleć najbardziej radykalną apokaliptę skrajnie nie-zbawionego świata nowoczesności, a może wręcz historii jako takiej.

Na koniec chciałbym dotknąć trudnego problemu, który zasygnalizowałem już na początku rozważań nad Benjaminowską teorią alegorii. Idzie mianowicie o podejrzenie, że Benjamin nie potępia całkowicie pojęcia symbolu i że w jakiejś postaci ma ono swoje miejsce w jego koncepcji. Na początku części poświęconej alegorii Benjamin wspomina o prawomocnym, „teologicznym” pojęciu symbolu, a swoją krytykę odnosi tylko do „uzurpatora”, jakim jest postromantyczna kategoria symbolu, funkcjonująca w estetyce. Ta myśl nie zostaje później rozwinięta, nie wiadomo więc, jak należałoby rozumieć to prawomocne pojęcie symbolu. Prawdziwe problemy stwarza jednak inny fragment tej samej książki. Otóż dzieło Benjaminu otwiera fascynująca epistemologiczna przedmowa, gdzie pojęcie symbolu używane jest w specyficznym, pozytywnym sensie. Benjamin przedstawia tu niezwykle misterną metodologiczną konstrukcję, której głównymi elementami są kategorie „zjawiska”, „pojęcia”, „idei” i „źródła”. Relacje pomiędzy tymi kategoriami przedstawiają się następująco. Zadaniem badacza jest „kawałkowanie”, rozbijanie z j a w i s k za pomocą p o j ę ć. Dopiero tak zreorganizowane elementy rzeczy badacz układa w „konstelacje”, doprowadzając w ten sposób do ekspozycji i d e i. Idea nie jest więc istotą rzeczy czy jej formą gatunkową; ukazuje się ona raczej niczym w polu sił między elementami zjawisk, odpowiednio ułożonymi za pomocą pojęć. Stąd sławna formuła Benjaminu, zgodnie z którą „idee mają się tak do rzeczy, jak konstelacje do gwiazd”⁴¹. Dzięki tak opisanej procedurze dochodzi do „ekspozycji idei”, a zarazem do „ocalenia zjawisk” (wymagającego jednak ich uprzedniej fragmentacji). Czwarta kategoria, szczególnie tajemnicze pojęcie ź r ó d ł a, ma powiązać powyższą konstrukcję z metodologią badań historycznych. Źródło jest to więc, nieco upraszczając, punkt zderzenia idei z historią, punkt jej manifestacji w empirycznej rzeczywistości historycznej (zgodnie z późniejszym spostrzeżeniem Benjaminu, jest to przeniesienie Goetheańskiej kategorii przajawiska z „pogańskiej” sfery natury do „żydowskiej” sfery historii)⁴². Filozoficzna refleksja nad historią ma więc być badaniem „źródła” prowadzącym do ekspozycji idei.

Otóż według Benjaminu idea ma naturę językową: jest to symboliczny (to słowo istotnie pada⁴³) wymiar języka, odprysk magicznej, rajskiej mowy człowieka. Powraca tu koncepcja z wczesnego eseju Benjaminu *O języku w ogóle i języku*

41/ W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s. 16.

42/ W. Benjamin *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1983, s. 577.

43/ W. Benjamin *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, s.18.

człowieka⁴⁴, gdzie przedstawiona została wizja czystego języka imion/nazw, którym Bóg posłużył się w dziele stworzenia, by następnie przekazać go Adamowi. Wraz z Upadkiem w języku człowieka pojawił się także zwykły, konwencjonalny wymiar komunikacyjny, w którym skrywają się iskry języka rajskiego. Zgodnie z metodologiczną przedmową do książki o dramacie barokowym, dzieło filozofa polegające na ekspozycji idei prowadzi więc do przypomnienia tej pierwotnej mowy, choć jest to raczej chwilowe odzyskanie gnostyckiej władzy/wiedzy, nie zaś ricoeurowsko-heideggerowskie odnowienie łączności z byciem. Co więcej, Benjamin oznajmia, że Trauerspiel jest ideą, a zatem w jego dziele poświęconym „źródłu Trauerspiel” dochodzi rzekomo do symbolicznej ekspozycji idei w konstelacji odpowiednio rozbitych i ułożonych elementów materiału historycznego.

Powstaje zatem pytanie o relację między ową teorią idei a teorią alegorii wyłożoną w drugiej części dzieła. Istnieją pewne podobieństwa: w obu koncepcjach pojawia się motyw koniecznej *f r a g m e n t a c j i*, jakiej należy poddać to, co dane. Wygląda jednak na to, że w przedmowie do swojej książki Benjamin głosi możliwość bardzo szczególnej *r e p r e z e n t a c j i s y m b o l i c z n e j*, nawet jeśli jest to reprezentacja w konstelacyjnym polu sił, wymagająca „rozbijania” zjawisk, a nie synekdochiczne przedstawienie transcendentnego obiektu przez obiekt zmysłowy. Język jest tu upadły, a jednak element magiczny istnieje, choć pozostaje zmieszany z elementem komunikacyjnym. W części poświęconej alegorii obserwujemy natomiast sytuację jeszcze bardziej dramatyczną: mamy tu do czynienia jedynie z nieustanną gonitwą znaków, które nie potrafią się nigdzie przebić. Jedną rzeczą jest alegoryczna fragmentacja, która jako „ekspresja konwencji” odsłania tylko upadły charakter świata i mowy, inną – rozbicie, które doprowadza do reprezentacji idei, do odnalezienia iskry czystego języka sprzed upadku.

Czy mamy tu do czynienia z niekonsekwentnym rozwarstwieniem stanowiska Benjamin? Nie sądzę. Skoro owa bardziej pozytywna wizja rzeczywistości językowej pojawia się na poziomie metodologicznym, wydaje się, że to ona ma charakter nadrzędny. Benjamin daje do zrozumienia, że w swojej książce wznosił się *p o n a d* melancholijną gonitwę świata alegorii, osiągnął bowiem przeblysk konstelacyjnej ekspozycji idei, odzyskał na moment filozoficzną władzę nad symboliczną warstwą języka, dokonał innymi słowy „ocalenia” zjawisk. Czy owo ocalenie jest częstką pracy mesjańskiej nad ponownym scaleniem upadłego świata? Jeśli tak, to chyba w bardzo pośrednim sensie. Cóż bowiem stało się w książce Benjamin poza tym, że został odnaleziony głęboki, teologiczny sens pewnej pozornie płaskiej figury językowej, a zarazem odsłonięty dramatyczny obraz historii? Alegoria nie wie o sobie tego, co wie o niej Benjamin, posługujący się bardziej pozytywną koncepcją języka niż by to sugerowała sama teoria alegorii. Od tej wiedzy jednak, wiedzy o dziejach jako nie-zbawionej domenie rozpadu i krzywdy, daleko jeszcze do samego zbawienia. To bowiem przyniesie dopiero Mesjasz, dla którego furtką może być każda chwila.

^{44/} W. Benjamin *Angelus Novus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1988, s. 9-26. Fragmenty tego eseju zostały przez autora włączone do książki o Trauerspiel.