

# Adam Lipszyc

---

## Zacieranie śladów : polityka i teologia prostactwa z brechtowskich pismach Waltera Benjamina

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (123), 35-44

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Adam LIPSZYC

### Zacieranie śladów. Polityka i teologia prostactwa w brechtowskich pismach Waltera Benjamina

Przyjaźń Waltera Benjamina z Bertoldem Brechtem nie budziła entuzjazmu wśród pozostałych znajomych autora *Pasaży*. Większość z nich uważała ją za szkodliwą zarówno dla osoby, jak i dla dzieła Benjamina. Jego najbliżsi powiernicy – Gershom Scholem i Theodor Wiesengrund Adorno – a także inni przyjaciele filozofa, kładli nacisk na asymetryczny, wedle niektórych wręcz sadomasochistyczny charakter tego związku – z Brechtem jako postacią dominującą<sup>1</sup>. Scholem widział w Brechcie jednego z tych, którzy ponoszą odpowiedzialność za przejście Benjamina na pozycje marksistowsko-materialistyczne, obce jego właściwemu, kabalistycznemu geniuszowi, a więc i za to, że nie udało się przeciągnąć przyjaciela na stronę kulturowego syjonizmu i wykorzystać jego talentu w dziele duchowej odnowy świata żydowskiego<sup>2</sup>. Adorno, skądinąd sympatyzujący z sekularyzacyjnymi skłonnościami, jakie doszły do głosu w późniejszym okresie twórczości Benjamina, sądził, że pod wpływem Brechta Benjamin staje się nie tyle marksistą, ile marksistą wulgarnym, który – miast wesprzeć i wzbogacić marksizm swoim metafizycznym geniuszem – wymienia dogmaty teologiczne na dogmaty materialistyczne<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Na ten temat zob. E. Wizisła *Benjamin i Brecht: znacząca konstelacja*, przeł. K. Rapacki „Literatura na Świecie” 2006 nr 5-6, zwłaszcza s. 359-381. Sugestię dotyczącą masochistycznego zabarwienia stosunku Benjamina do Brechta wysunął w liście Siegfried Kracauer (zob. tamże, s. 374).

<sup>2</sup> Zob. G. Scholem *Walter Benjamin*, w: tegoż *Żydzi i Niemcy*, przeł. M. Zawadowska, A. Lipszyc, Pogranicze, Sejny 2006, s. 221.

<sup>3</sup> Zob. list Theodora Adorno do Waltera Benjamina z 20 maja 1935 r., w: W. Benjamin *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 1019-1022.

Jedyną osobą spośród przyjaciół Benjamina, która chętnie i życzliwie pisała o tej relacji – jako o przyjaźni najważniejszego niemieckiego poety i najważniejszego niemieckiego krytyka tamtych czasów – była Hannah Arendt. W swoich analizach tego związku nie potrafiła jednak powiedzieć na ten temat nic szczególnie ciekawego, podkreślając tylko, że Benjamina pociągała w Brechcie jego poetyckość, sam bowiem myślał na poetycką modłę<sup>4</sup>.

Biograficzny wymiar tej relacji nie będzie mnie tutaj szczególnie zajmował, chciałbym natomiast przyrzeć się czemuś, co można określić mianem „brechtowskich pism” Benjamina. Należy zaznaczyć, że posługując się tą kategorią, mam na myśli nie tylko prace Benjamina poświęcone Brechtowi, lecz także i te, w których dzieło Brechta stanowi istotną inspirację. Zdaję sobie sprawę z nieprecyzyjnego charakteru tak zarysowanego kryterium identyfikacji, zwłaszcza że odniesienia do twórcy teatru epickiego pojawiają się także w tych pracach Benjamina, których do tej grupy nie byłbym skłonny zaliczyć. Wyodrębnienie tych tekstów tłumaczy się pewną wspólną logiką, którą autor *Pasaży* w nich testuje, a która nieobecna jest w innych jego pracach. Logikę tę wypracowywał Benjamin z znacznej mierze właśnie w konfrontacji z dziełem Brechta, co w żadnym razie nie oznacza, że jest ona wprost od Brechta zapożyczona ani że Brecht aprobował wszystkie rozwiązania, jakie Benjamin prezentował w swoich „brechtowskich” pismach<sup>5</sup>.

Pisma te istotnie stanowią kłopotliwą część Benjaminowskiego dzieła. Pod względem politycznym są to te właśnie prace, w których Benjamin zdaje się w sposób najbardziej bezpośredni zgłaszać akces do mało wyrafinowanej, czasem zaś po prostu dość prymitywnej i naznaczonej zaślepieniem wersji komunistycznej wiary. Co ważniejsze, ta polityczna ślepotą zdaje się tu czasem iść w parze z atrofią teoretycznego i percepcyjnego wyrafinowania, która dziwnie kontrastuje z arcy-subtelnymi pracami poświęconymi – by wymienić teksty najlepsze – dramatowi barokowemu, Goethemu, Krausowi czy Kafce. Mówiąc wprost, brechtowskie pisma

<sup>4</sup> Zob. H. Arendt *Walter Benjamin. 1892-1940*, przeł. A. Kopacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 23.

<sup>5</sup> Najważniejsze prace Benjamina poświęcone Brechtowi to: *Komentarze do wierszy Brechta*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006 nr 5-6, s. 245-283, *Was ist das epische Theater?* (dwie wersje), w: W. Benjamin *Gesammelte Schriften*, t. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, s. 519-539 oraz *Brechts „Dreigroschenroman”*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, s. 440-449. Do najistotniejszych tekstów, dla których pisma Brechta wydają się stanowić znaczącą inspirację, zaliczyłbym prace *Der Autor als Produzent*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 2, s. 683-701 i *Erfahrung und Armut*, tamże, s. 213-219. Sądzę też, że Brecht stanowi ważny, choć ukryty punkt odniesienia w rozprawie *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 431-508. Jeśli chodzi o dystans Brechta wobec pism Benjamina, które określam tu mianem brechtowskich, por. np. W. Benjamin *Rozmowy z Brechtem*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2006 nr 5/6, s. 305.

Benjamina bywają płaskie, wiernopoddańcze, bywają też zwyczajnie głupie. Zrazem nie ulega wątpliwości, że istnieje pojęciowa i myślowa ciągłość między nimi a pozostałymi tekstami filozofa. Pisząc o swojej znajomości z Brechtem, Benjamin tłumaczył, że celowo dąży do tego, by jego osobiste relacje układały się w swoistą sieć rozpiętą między skrajnościami<sup>6</sup>. Nie jest pewne, czy to ujęcie nie ma charakteru racjonalizacji, gdy chodzi o wymiar osobisty, wydaje się jednak, że stosuje się nie najgorzej do dzieła Benjamina. Rzeczywiście, wszystko wskazuje na to, że eksperymentował z różnymi, czasem skrajnie oddalonymi od siebie sposobami myślenia, a także ze skrajnie odmiennymi autorami, z którymi – jako filozof-krytyk – wchodził w kontakt czy dialog. We wszystkich tych różnorodnych eksperymentach wykryć można wszakże pewien stały rdzeń filozoficznego przedsięwzięcia, które wciąż szuka dla siebie języka i najlepszych rozwiązań. Chociaż pisma brechtowskie wyznaczają jeden ze skrajnych punktów tego eksperymentalnego pola, z pewnością jednak do niego przynależą. Jako moment skrajny właśnie, pozwalają odślonić to i owo z anatomii i mechanizmów rządzących całym dziełem Benjamina. To wszakże nie rozstrzyga jeszcze o ich immanentnej wartości.

W jakim sensie prace te mają charakter skrajny? Cóż, gwoli wstępnego przybliżenia się do odpowiedzi na to pytanie zwróćmy jedynie uwagę, że są to nie tylko najbardziej jednoznaczne politycznie i jednoznacznie polityczne, lecz także najbardziej świeckie spośród tekstów Benjamina. Ktoś, kto by się z nimi zetknął, nie znając innych prac autora *Przyczynku do krytyki przemocy*, nie pomyślałby raczej, że Benjamin darzył jakąkolwiek sympatią świat teologii. Równocześnie jednak można pokazać, że te całkowicie świeckie, głęboko upolitycznione teksty wyznaczają punkt skrajny w ramach pewnego z gruntu teologicznego przedsięwzięcia. Ujmując rzecz najkrócej i najogólniej: Benjamin był apokaliptycznym mesjanistą, przeświadczonym o upadłym i opresyjnym charakterze immanentnej rzeczywistości, mesjanistą poszukującym rozmaitych modeli działania mesjańskiego, drapieżnych aktów rozdarcia immanentnego świata, wyprowadzających ku rzeczywistości zbawienia. Jego postępujące próby zsekularyzowania swojej myśli i wejścia w kontakt z metodami i kategoriami materializmu dialektycznego można postrzegać nie tylko jako chęć skomunikowania się ze współczesnością, odnalezienia bardziej współczesnych narzędzi opisu rzeczywistości i należytej perspektywy politycznej, lecz także jako konsekwencję własnych przeświadczeń teologicznych: stopniowo radykalizowane przekonanie o upadłym charakterze świata i drapieżnym charakterze działania mesjańskiego każe zwątpić w samą teologiczną ramę pojęciową i uznać ją za nazbyt bezpieczną, a przez to zwodniczą – gdy chodzi zarówno o opis upadłego świata, jak i działań mesjańskich. Jeśli każdy apokaliptyczny mesjanista wywraca na nice materię swojej tradycji religijnej, ponieważ jej kategorie przynależą w jego przekonaniu do upadłego świata, w naturalny sposób

---

<sup>6</sup> Por. list do Gretel Karplus z 31 maja 1935 r., w: W. Benjamin *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995-2000, t. 4, s. 440, cyt za: E. Wizisła *Benjamin i Brecht...*, s. 361.

zbliża się do całkowitego odrzucenia teologii – w imię teologii właśnie. W tej umotywowanej teologicznie likwidacji teologii Benjamin najdalej zaszedł w swoich pismach brechtowskich. Zasadnicze pytanie brzmi jednak, czy sięgając tej skrajności, nie sprawił przypadkiem, że jego projekt obrócił się dialektycznie w swoje przeciwieństwo: czy krytyczny mesjanizm nie przeobraził się tutaj w kult komunistycznej immanencji. Sprawa nie jest wcale jednoznaczna, musimy zatem wreszcie zobaczyć, jak przedstawia się w szczegółach.

Sporą część istotnych motywów brechtowskich pism Benjamina odnaleźć można w krótkim tekście zatytułowanym *Erfahrung und Armut (Doświadczenie i nędza)*. Esej ten rozpoczyna się analizą erozji doświadczenia we współczesnym, technicyzowanym świecie i skorelowanego z nią rozsypania się narracyjnej spójności naszej wiedzy, a także zdolności opowiadania po prostu. Jak pisze Benjamin:

Jedno jest pewne, doświadczenie straciło na wartości, a stało się to za czasów pokolenia, które w latach 1914-1918 zakosztowało jednych z najbardziej niesłychanych doświadczeń w dziejach człowieka. Być może nie jest to aż tak osobliwe, jak się wydaje. Czy już wówczas nie można było stwierdzić, że z pola bitwy ludzie powrócili pogrążeni w niemocie? Nie tyle bogatsi, ile ubożsi w doświadczenie, które można by komuś przekazać.<sup>7</sup>

Warto zauważyć, że ów *passus* o zaniku doświadczenia co do słowa zgadza się z fragmentem pracy Benjamina o Mikołaju Leskowie, zatytułowanej *Der Erzähler* (tytuł można oddać różnymi pojęciami – narrator, opowiadacz, gawędziarz)<sup>8</sup>. O ile jednak ten ostatni esej można odczytywać w duchu całkowicie konserwatywnym jako nostalgiczną medytację nad zanikiem sztuki opowiadania i upadkiem doświadczenia, o tyle w *Doświadczeniu i nędzy* w geście charakterystycznym dla tego, co określam tu mianem pism brechtowskich, Benjamin raptownie przechodzi do pochwały „nowej nędzy” i „nowego barbarzyństwa”. Jako gest prawdziwie emancypacyjny wskazuje niszczyielską aktywność afirmującą i przyspieszającą rozkład narracyjnej spójności doświadczenia, której sztuczne podtrzymywanie ma dlań najwyraźniej charakter reakcyjny i – jak powiedzieliby zapewne jego koledzy z Instytutu Badań Społecznych – ideologiczny. Nowe barbarzyństwo, utożsamiane tu z komunizmem Brechta<sup>9</sup>, jest drapieżne i oczyszczające, niesentymentalne i antyorganiczne, jest kartezjańskim, konstruktywistycznym dążeniem do nowego początku<sup>10</sup>.

To barbarzyństwo – w recenzji z *Powieści za trzy grosze* Benjamin mówi za Brechtem o sztuce myślenia prostackiego<sup>11</sup> – urzeczywistnia się zarówno w sferze artystycznej, jak i w sferze społecznej, a zwrócone jest równolegle przeciw dwóm zjawiskom: aurze i śladom. Pierwsza kwestia jest dobrze znana, Benjamin rozwija ją

<sup>7</sup> Zob. W. Benjamin *Erfahrung und Armut*, s. 214.

<sup>8</sup> Zob. W. Benjamin *Der Erzähler*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 2, s. 439.

<sup>9</sup> Zob. W. Benjamin *Erfahrung und Armut*, s. 216.

<sup>10</sup> Zob. tamże, s. 215.

<sup>11</sup> Zob. W. Benjamin *Brechts „Dreigroschenroman”*, s. 446.

bowiem w swoim najgłośniejszym, choć raczej nie najmądrzejszym eseju, poświęconym dziełu sztuki w dobie reprodukcji technicznej: w czasach mechanicznej reprodukowalności dzieło zatracą swoją jednorazowość i aurę, pozostałość po swoim udziale w sferze religijnej, owo zakorzenione w praktyce kultowej halo dystansu, utrzymującego się bez względu na przestrzenną bliskość między odbiorcą a dziełem. Mniej znana jest zapewne kwestia dotycząca zjawiska śladu. Pojęcia aury i śladu mają charakter opozycyjny, a zarazem komplementarny. O ile mianowicie aura jest aureolą dystansu otaczającą rzecz bliską, o tyle ślad jest poczuciem bliskości rzeczy oddalonej. Oba zjawiska przynależą jednak do dawnego świata, w szczególności świata mieszczańskiego, do rzeczywistości, gdzie możliwe było doświadczenie przekazywane w spójnej narracji. Pojęciem śladu Benjamin posługuje się zwłaszcza w analizach burżuazyjnego, przytulnego wnętrza mieszkalnego, gdzie niekwestionowany właściciel pozostawia ślady swojego życia i zamieszkiwania, które pozostają, bliskie i namacalne, nawet gdy gospodarz jest daleko<sup>12</sup>.

I właśnie w kontekście tych analiz Benjamin – zarówno w *Doświadczeniu i nędzy*, jak i w szeregu innych tekstów<sup>13</sup> – przytacza jeden ze swoich ulubionych fragmentów z Brechta, zaczerpnięty z *Czytaniek dla mieszkańców wielkich miast*. Chodzi mianowicie o wezwanie: „Zatrzyj ślady!”. W tym hasle w znacznej mierze podsumowuje się artystyczno-społeczne działanie na rzecz komunistycznej utopii, jaka roi się Benjaminowi w jego brechtowskich pismach. To działanie likwidujące zarówno aurę rzeczy, jak i ślady, które moglibyśmy na nich pozostawiać, to działanie na rzecz anty-organicznego, konstruktywistycznego, chłodnego świata, kolektywistycznego ładu bez własności prywatnej, a więc i bez przytulnej wewnętrzności burżuazyjnego mieszkania. Zarówno zanik aury, jak i zatarcie śladów streszcza się w fantazji szklanych domów: przejrzyste szkło nie posiada aury, szklane domy nie tworzą też prywatnej wewnętrzności, w której można by pozostawiać ślady. Ów szklany świat jest też z pewnością światem nieludzkim, lecz ta nieludzkość występuje przeciw ideologicznemu humanizmowi mieszczańskiej przytulności w imię jakiegoś bardziej realnego humanizmu. Jeśli w epoce rozwiniętego kapitalizmu indywidualność i tak stała się już fikcją, jeśli aura dzieła sztuki jest sztucznie podtrzymywana jako forma ideologiczna w kulcie hollywoodzkich gwiazd i faszystowskiej estetyzacji polityki, jeśli prywatność naszych śladów stopniowo przeradza się w ideologiczne złudzenie, podmiotem prawdziwego humanizmu staje się kolektywistyczny, nieludzki komunizm, w świecie sztuki zaś – skrajnie upolitycznione, proletariackie kino i teatr epicki Brechta. Zatrzyj ślady, mówi Benjamin, analizując jeden z wierszy autora *Opary za trzy grosze*, to lepsze, niż gdyby zatarto je przed tobą<sup>14</sup>.

Rzeczywiście, teatr epicki lokuje się dla Benjaminą w kontekście takiego właśnie artystyczno-społecznego przedsięwzięcia. Niearystotelesowski teatr Brechta

<sup>12</sup> Zob. W. Benjamin *Pasaże*, s. 40 oraz 241-258.

<sup>13</sup> Zob. W. Benjamin *Erfahrung und Armut*, s. 217, *Komentarze do wierszy Brechta*, s. 266-267.

<sup>14</sup> Zob. W. Benjamin *Komentarze do wierszy Brechta*, s. 271.

zrywa z iluzją, wczuciem i kontemplatywną postawą widza, z tragiczną wzniosłością bohatera, stawia na szok, montaż i przerwanie biegu akcji, rozbijające aurę zatrzymanie, które doprowadza do prezentacji stosunków społecznych<sup>15</sup>. Wedle Benjamina, istotą teatru epickiego jest likwidacja auratywnego, wzniesłego dystansu między publicznością a grającymi i przeobrażenie sceny w podium służące dydaktyczno-politycznej prelekcji:

To, o co chodzi w teatrze epickim, łatwiej zdefiniować, wychodząc od pojęcia sceny niż od pojęcia nowego teatru. Teatr epicki zdaje sprawę z pewnej okoliczności, której nie poświęcono dotąd dostatecznej uwagi. Okoliczność tę można określić jako likwidację owej przestrzeni, w której ulokowane były niegdyś chór lub orkiestra. Ta otchłań, która oddziela grających od publiczności niczym martwych od żywych, otchłań, której milczenie podczas spektaklu teatralnego wznaga wzniosłość, a której muzyka podczas opery wznaga rausz, ta otchłań, która pośród wszystkich elementów sceny najwyraźniej nosi nie z a t a r t e ś l a d y j e j s a k r a l n e g o p o c h o d z e n i a, stopniowo traciła znaczenie. Scena nadal lokuje się na podwyższeniu. Nie wznosi się już jednak z niezmiernych głębin: stała się podium. Sztuka dydaktyczna i teatr epicki to próba urządzenia się na tym podium.<sup>16</sup>

Jak się zdaje, ten dydaktyczno-polityczny wymiar teatru Brechta jest dla Benjamina koniecznym dopełnieniem czy też warunkiem sensowności jego antyauratywnego aspektu. Kulturowanie kontemplatywnego i auratywnego wymiaru sztuki, tak jak utrzymywanie pozorów, że indywidualność pozostawia dziś jeszcze ślady, nie jest politycznie neutralne, lecz stanowi działanie zakłamanie, reakcyjne, ideologiczne, działanie, które swoje spełnienie znajduje w faszystowskiej estetyzacji polityki. Upolitycznienie sztuki, któremu, wedle tyleż sławnej, co mimowolnie pobrzmiwającej grozą frazy Benjamina, odpowiada komunizm<sup>17</sup>, przeniesienie sztuki z domeny praktyki religijnej czy postkultowej w sferę praktyki politycznej, jawi się zatem jako jedyna możliwa odpowiedź. Krótko mówiąc, sztuka wroga aury i śladom musi być polityczna i dydaktyczna.

Wiąże się to również i z tą okolicznością, że teatr epicki jest dla Benjamina teatrem gestów, a dokładniej gestów cytowanych<sup>18</sup>. Największym dokonaniem tego teatru jest, mówi Benjamin, uczynienie gestów podatnymi na cytowanie, wykonywanie gestów tak, jakby pisane były rozstrzelonym drukiem. Zasadniczą cechą cytatu jest dla filozofa zerwanie, wyrwanie słowa, zdania czy frazy z kontekstu, z narracyjnej spójności, która zapewnia słowu znaczeniową aurę. Cytowanie gestu jest odpowiednikiem takiej wyzwolicielskiej destrukcji w domenie teatralnej:

<sup>15</sup> Zob. W. Benjamin *Was ist das epische Theater?* (dwie wersje) oraz B. Brecht *Schriften*, Aufbau-Verlag, Berlin 1973, s. 285-324.

<sup>16</sup> Zob. W. Benjamin *Was ist das epische Theater* (dwie wersje), s. 539, podkreślenie moje – A.L.

<sup>17</sup> Zob. W. Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, s. 508.

<sup>18</sup> Zob. W. Benjamin *Was ist das epische Theater?* (dwie wersje), s. 535-536.

gest, który już zawsze przedstawia się jako cytowany, nie wytwarza wokół siebie artystycznej iluzji, przerywa narrację i dzięki efektowi obcości może nieść ładunek politycznego pouczenia. Jako pisany „rozstrzelonym drukiem” poluzowuje związki sensu, wpada w słowo zbyt gładko toczącej się mowie opowieści, konserwatywną narrację przeobraża w konstruktywistyczny montaż, realizując tym samym – w osobliwie upolitycznionym, komunistycznym i dydaktycznym kontekście – Hölderlinowską koncepcję cezury i Hölderlinowski ideał trzeźwości, który przyświecał Benjaminowi od jego najwcześniejszych studiów nad niemieckim romantyzmem<sup>19</sup>.

Ta ostatnia kwestia każe wreszcie – precyzyjniej niż to uczyniliśmy na początku – postawić pytanie o miejsce pism brechtowskich w całości dzieła Benjamina oraz ich faktyczną wartość. Upodobanie do zerwań, przerw, cezur i pęknięć jest stałym motywem twórczości Benjamina. Pozostaje ono emocjonalnym nerwem wszystkich modeli artystyczno-społecznego działania, jakie autor *Pasaży* wypracowuje w swoich rozproszonych pismach. Schemat jest z reguły ten sam: Benjamin poszukuje struktury działania, które w akcie trzeźwego, krytycznego pęknięcia, w akcie dekonstrukcji, wyprowadza nas z pewnej immanentnej, domkniętej struktury znaczeń – w języku Benjamina określanej mianem mitu<sup>20</sup>. Co więcej, jak już wspominałem, tego rodzaju krytyczne modele wpisują się tyleż w kontekst oświeceniowy, co i w teologiczny kontekst mesjański – są to zarówno działania emancypacyjne, jak i działania mesjańskie, działania na rzecz zbawienia.

Żeby nie być gołosłownym: tego rodzaju model oferuje choćby krytyczna działalność Karla Krausa. W ujęciu Benjamina nadredaktor *Pochodni* praktykował mesjańsko-emancypacyjną działalność, rozbijającą mityczną gadaninę języka dziennikarskiego, posługując się przy tym mocą karzącego cytatu, który przyzywa słowo po imieniu i wrywa je z upadłego kontekstu<sup>21</sup>. Ten właśnie przykład pozwala jednak wychwycić istotną, różnicującą cechę modelu wypracowywanego w pismach brechtowskich. Istnieje mianowicie zasadnicza różnica między dialektycznym przeobrażeniem mitycznych struktur znaczeniowych w akcie bardzo nawet drapieżnego i „nie-ludzkiego” działania mesjańskiego – to zaś dzieje się w modelu przypisywanym Krausowi – a bezwzględną likwidacją owych struktur, wymazaniem śladów i aury – to zaś zdaje się dziać w pismach brechtowskich. Jeśli w modelu krausowskim w aktach ocalająco-niszczącej dialektyki wyłuskuje się z mitu to, co najważniejsze – coś, co Benjamin nazywa imieniem, iskrą czystego języka – to w modelu z pism brecht-

<sup>19</sup> Zob. W. Benjamin *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 2, s. 125 oraz tegoż *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 103-107.

<sup>20</sup> Jeśli chodzi o najważniejsze teksty Benjamina dotyczące pojęcia mitu zob. tegoż *Los i charakter*, przeł. A. Serafin oraz *Przyczynek do krytyki przemocy*, przeł. A. Lipszyc „Kronos” 2009 nr 4, s. 43-47 i 26-41, a także *Goethes „Wahlverwandtschaften”*, w: *Gesammelte Schriften*, t. 1, s. 125-201.

<sup>21</sup> Zob. W. Benjamin *Karl Kraus*, w: tegoż *Gesammelte Schriften*, t. 2, s. 360-367.



towskich do krytyki i zbawienia zmierza się, jak się zdaje, drogą prostej, liniowej, niedialektycznej likwidacji, prostego zacierania śladów.

Można więc zrozumieć, dlaczego pismom Benjamina powstałym pod wpływem Brechta Theodor Adorno zarzucał niedostatek dialektyki. W tym duchu można by argumentować, że hasło zacierania śladów, nowego barbarzyństwa i pełnego upolitycznienia sztuki, w której zamiast wytwarzać iluzję organizuje się proletariackie grupki samokształcenia pod dyktando partyjnej ideologii – hasło „myśli prostackiej” – wiedzie nie tyle ku prawdziwemu, krytycznemu wyzwoleniu, ile ku wymazaniu myśli i człowieczeństwa, ku brutalnemu, totalitarnemu światu ze szkła, w którym w imię radykalnego zerwania z iluzją rezygnujemy z myślenia, wylewamy dziecko z kąpielą i łądujemy aż nazbyt blisko pozytywistycznej akceptacji tego, co jest, obcej zarówno socjalizmowi, jak i mesjanizmowi<sup>22</sup>. Polityka i teologia prostactwa, jaka wyłania się z brechtowskich pism Benjamina, prezentuje się jako przejaw prawdziwie krytycznej odwagi myślenia, które – w wymiarze politycznym – chce wymazać ideologiczne iluzje, w wymiarze teologicznym zaś – wymazać pozytywną teologię i perspektywę teologiczną jako taką i to właśnie w imię Królestwa. W rzeczywistości jednak – jak sugerowałem już na początku – może być tak, że ta radykalizacja Benjaminowskiego przedsięwzięcia wywraca je na nice, że wymazawszy ślady myśl staje już tylko oko w oko ze szklaną rzeczywistością, a idea prostactwa okazuje się tylko teoretyczną ekspresją nienawiści krytycznego intelektualisty do samego siebie, a może wręcz banalnym objawem masochistycznej pozycji Benjamina w relacji z Brechtem i kultu brutalnej siły. Wymazując mityczne konteksty, nie tyle wykraczamy ku rzeczywistości imienia, ile całkowicie pozbawiamy się języka i skazujemy na przedludzką niemotę, nie tyle wstępujemy na wyższy, mesjański poziom realnego humanizmu, ile wymazujemy to, co stanowi o naszym człowieczeństwie. Zacierając ślady, skazujemy się na życie w szklanym świecie totalnej kontroli, który jest demoniczną parodią ideałów socjalizmu, pojętego jako prawomocny dziedzic emancypacyjnej tradycji oświeceniowej. Prozaiczna trzeźwość może być ideałem socjalistyczno-mesjańskiej myśli, gdy ma charakter krytycznego przekroczenia, biorącego za punkt wyjścia immanentną dialektykę zastanej, opresyjnej rzeczywistości. Nie może nim być, gdy nabiera cech regresywnej tępoty.

Czy jednak nie można się jakoś przeciwstawić tej argumentacji? Cóż, przede wszystkim należy zauważyć, że istnieją dobre – zarówno polityczne, jak i teologiczne – racje, dla których Benjamin skłonny był eksperymentować z tak skrajnymi formami mesjańskich działań krytycznych. Ujmując rzecz w kategoriach teologicznych: jeśli wraz z Benjaminskim wierzymy w upadły charakter świata i konieczność apokaliptycznego skoku ku rzeczywistości zbawienia, może się okazać, że chcemy zerwać już wszelką więź – nawet więź najbardziej zawrotnej dialektyki – łączącej ten i tamten świat, że chcemy naprawdę postawić na radykalne zerwanie – na likwidację, wymazanie, zatarcie śladów. Benjamin może być nierozważny

<sup>22</sup> Zob. Th.W. Adorno *Dziecko z kąpielą*, w: tegoż *Minima moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 44-46.

i niedialektyczny, gdy w amoku akceptuje nowe zjawiska w teatrze i sztuce filmowej, ale być może to on jest zarówno prawdziwie mesjański, jak i prawdziwie socjalistyczny – a w każdym razie lepiej skomunikowany ze współczesnością – niż asekurancki, a chwilami osobiwie konserwatywny Adorno. To jednak nie oznacza, że eksperymenty Benjamin nie kończą się klapą – i tutaj jednak sprawa nie musi być aż tak jednoznaczna. Hasło zacierania śladów, idea liniowej, niedialektycznej likwidacji aury, naiwna wizja proletariatu włączonego na prawach współtwórcy w dydaktyczno-polityczny proces, który zastępuje iluzjonistyczny rytuał sztuki, zdumiewające peany na cześć szklanych domów, nowego barbarzyństwa i prostackiego myślenia – wszystko to wydaje mi się raczej nie do obrony. A jednak w Benjaminowskim opisie Brechtowskiego teatru chodzi przecież o coś więcej niż tylko o przemianę sceny w podium politycznej prelekcji, nawet jeśli sam Benjamin wskazuje ten moment jako decydujący. Nawet jeśli czasem można by odnieść wrażenie, że Benjaminowskiemu ideałowi komunistycznej sztuki upolitycznionej, która przeciwstawia się faszystowskiej estetyzacji polityki, najlepiej odpowiadałby prostacki socrealizm, to trzeba pamiętać, że autor *Pasaży* zdecydowanie odrzuca „odbićciową” estetykę realizmu i nowej rzeczowości<sup>23</sup>. Jego ideałem jest bądź co bądź arcyprosty, a zarazem arcyformalny i wyrafinowany teatr pickicki, który dokonuje prezentacji przez wyobcowanie, mocą zerwania ciągłości fabuły i cytowania gestu wyizolowanego ze strumienia praktyki społecznej. Choć warunkiem tego działania teatralnego jest zanik iluzji, jego istotą nie jest ani polityczna pogadanka, ani realistyczne odzwierciedlenie, lecz moment szoku uzyskanego dzięki zdumiewającym, krytycznemu montażowi cytowanych gestów. Można się w związku z tym zastanawiać, czy – mimo że Benjamin snuje wszystkie swoje fantazje na jednym oddechu – nie ma po prostu zasadniczej sprzeczności między opowieściami o likwidacji dystansu między sceną i widownią a uwypukleniem momentu szoku jako istoty teatru epickiego. Czy moment szoku nie musi wiązać się z tego rodzaju dystansem – choć, być może, pojętym inaczej niż w wywiedzionej z religijnego kultu sztuce wzniosłości? Byłaby to wszakże sprzeczność zbawienna, która pozwalałaby na ocalającą krytykę całego tego przedsięwzięcia i wydobyć bardziej pozytywnego znaczenia owego prostactwa. Przy takim odczytaniu prostactwo oznaczałoby już nie tyle pospolite chamstwo na modłę Jakuba Franka, osiemnastowiecznego pretendenta do mesjańskiego tronu, teoretyka i praktyka teologii prostactwa<sup>24</sup>, cham-

<sup>23</sup> Zob. W. Benjamin *Der Autor als Produzent*, s. 689-695.

<sup>24</sup> Zob. *Księga Słów Pańskich. Ezoteryczne wykłady Jakuba Franka*, red. J. Doktor, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997. „Prostak” jest terminem technicznym teologii Franka, który chętnie odnosi ten epitet do własnej osoby: tylko mesjasz-prostak może uporać się z zadaniem, któremu nie podolali uczeni w Piśmie. Przesycony gwałtem pośpiech, z jakim antynomista Frank zmierza do likwidacji tradycyjnych struktur religijnych, wydaje się ściśle spokrewniony z ową mesjańską furią zniszczenia, wyrażającą się w Benjaminowsko-Brechtowskim hasle zacierania śladów. Oba gesty są tyleż groźne i brutalne, co i zrozumiałe jako jeden z możliwych efektów mesjańskiej logiki.

## Szkice

stwo, przed którym kapituluje dialektyczny rozum i wyrafinowana sztuka, ile raczej artystyczną odwagę, która – przerywając swobodny bieg akcji i cytując gesty – doprowadza do traumatycznego błysku rozpoznania, rzeczywiście prostacko rozdzierającego nazbyt czasem spoistą i cwana materię dialektycznego rozumu. Kto wie zatem, może dałoby się powiedzieć, że w świecie brechtowskich pism Benjamina, którym przyświecają autorytarne ideały szklanego świata, wywracające emancypacyjny potencjał socjalizmu na nice, to literatura zachowuje i chroni prawdziwy socjalizm.

## Abstract

**Adam LIPSZYC**

**Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

### **Effacing the Traces. Politics and Theology of Commonness in Walter Benjamin's Brechtian Writings**

Walter Benjamin's Brechtian writings – i.e. those devoted to Brecht and the ones written under his influence – form an embarrassing part of Benjamin's oeuvre. Gershom Scholem and Theodor Adorno considered them to be largely the result of Benjamin's intellectual and political confusion. Although this diagnosis is right in many ways, these writings form an integral part of this work; they embody a certain extreme variation on the themes Benjamin was preoccupied with. I suggest an analysis of the most relevant dimensions of these writings, focusing on the notions of trace, citation, barbarity and commonness. I pay special attention to the way in which these most secular of Benjamin's writings relate to his messianism, endeavouring to show this secularity as a paradoxical consequence of certain aspects of messianic theology.