

Rafał Michalski

Pomiędzy melancholią a "mimesis" - kilka uwag o "Ursprung des deutschen trauerspiels" Waltera Benjamina

Sztuka i Filozofia 26, 71-89

2005

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rafał Michalski

**POMIĘDZY MELANCHOLIĄ A MIMESIS
– KILKA UWAG O URSPRUNG DES DEUTSCHEN
TRAUERSPIELS WALTERA BENJAMINA**

Niemiecki teoretyk kultury, krytyk literacki, filozof i tłumacz – Walter Benjamin (1892–1940) – kojarzony jest w Polsce głównie z esejami zebranymi w dwóch nieomal identycznych kompilacjach *Twórca jako wytwórca*¹ oraz *Anioł historii*². Czytając Benjamina, należy jednak pamiętać, że jego dorobek, mimo że w znacznej mierze fragmentaryczny, obejmuje siedem obszernych tomów *Dzieł zebranych*³. Omawiana w niniejszym artykule praca *Ursprung des deutschen Trauerspiels*⁴ jest dziełem wyjątkowym. Poświęcona analizie barokowego dramatu tragicznego zawiera w sobie równocześnie ekspozycję filozofii samego Benjamina. Praca ta, dodajmy, spotkała się z niezrozumieniem w świecie akademickim – przedłożona jako rozprawa habilitacyjna została odrzucona przez Hansa Corneliusa (1882–1934) po konsultacji z jego ówczesnym asystentem Maxem Horkheimerem (1895–1973), na skutek czego Benjamin musiał ostatecznie zrezygnować z kariery uniwersyteckiej. Z powodu ograniczeń ramowych nie przedstawię w niniejszym artykule nawet zarysu najważniejszych wątków problemowych zawartych w *Trauerspielbuch*⁵. Nużąca egzegeza szczegółów jedynie zaciemniłaby i tak już niejasny obraz oryginału. Celem moich analiz będzie natomiast próba zrekonstruowania związku pomiędzy pojęciem melancholii i *mimesis*, do którego pośrednio odsyła sama nazwa gatunku dramatu omawianego przez Benjamina. Niemieckie jego określenie – *das Trauerspiel* – jest mianowicie zbitką

¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

² W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1995.

³ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. I–VII, von Rolf Tiedemann, H. Schweppenhauer (red.), Frankfurt am Main 1972–1989.

⁴ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1972.

⁵ Nazwy *Trauerspielbuch* będą używać odtąd w zastępstwie pełnego tytułu analizowanego dzieła.

dwóch słów: *die Trauer* – smutek (melancholia) i *das Spiel* – gra (*mimesis*), co można oddać dosłownie jako ‘grę smutku’, lub, jak czyni to Benjamin, ‘grę przed zasmuconym’. W mojej interpretacji nazwa ta wyraża splot pojęcia melancholii i *mimesis* (gry). Utożsamienie ‘gry’ i ‘*mimesis*’ może wydać się pewnym nadużyciem, po pierwsze dlatego, że zakresy znaczeniowe tych pojęć nie pokrywają się w pełni, a po drugie, że o takim utożsamieniu nie pisze nawet Benjamin. Na swoje usprawiedliwienie mogę jednak wskazać na fakt, że identyfikacja obydwu pojęć nie jest efektem immanentnej analizy tekstu, lecz wypływa z przyjętej przeze mnie zasady hermeneutycznej, zgodnie z którą wczesna metafizyka języka Benjaminą daje się w pełni zrozumieć dopiero w świetle późniejszej teorii *mimesis*. Podobny kierunek wykładni zaproponował Jürgen Habermas (ur. 1929) w artykule „Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins”⁶. Idąc jego śladami, w pierwszym kroku przedstawię główne tezy koncepcji władzy mimetycznej, a następnie przejdę do omówienia związku melancholii i *mimesis*.

KONCEPCJA WŁADZY MIMETYCZNEJ

Benjamin poświęcił teorii *mimesis* zaledwie dwa krótkie artykuły: „Lehre vom Ähnlichen”⁷ i jego zrewidowaną wersję pt. „Über das mimetische Vermögen”, mimo to można przyjąć, że stanowi ona klucz do zrozumienia jego filozofii. Dla naszych rozważań istotne będą trzy punkty. Po pierwsze, Benjamin głosi tezę o istnieniu władzy mimetycznej, która we wczesnej fazie rozwoju filogenetycznego kierowała aktywnością człowieka. Nastawiona na rozpoznawanie podobieństw w przeżywanym świecie władza ta operowała swoistym, biologicznym mechanizmem translacji. ‘Mimetyczne centra’ ludzkiego ciała odczytywały sieć korespondencji zachodzących pomiędzy zjawiskami przyrody i człowiekiem, a następnie przekładały je na ‘język’ zrozumiały dla ciała. Benjamin używa w tym kontekście pojęcia ‘niezmysłowego podobieństwa’, ponieważ wspomniane korespondencje nie były postrzegane przez tożsame ze sobą, samoświadome ja. „Jeszcze o współczesnym człowieku można powiedzieć, że sytuacje, w których na co dzień postrzega on świadomie podobieństwa, są zaledwie niewielkim wycinkiem niezliczonej liczby podobieństw postrzeganych nieświadomie. Świadomie postrzeżone podobieństwa

⁶ W: S. Unseld (red.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1972, s. 202.

⁷ Praca ta została po raz pierwszy opublikowana dopiero w 1972 r. w: *ibidem*, s. 23–30.

– np. ludzkich twarzy – mają się do niezliczonej ilości nieświadomie, bądź zgoła wcale niepostrzeżonych podobieństw jak gigantyczny, spoczywający na dnie oceanu blok góry lodowej do niewielkiego szczytu, który wystaje znad powierzchni morza”⁸. Władza mimetyczna we wczesnej fazie filo- i ontogenezy stanowiła dla człowieka medium swoistego dialogu z naturą. *Homo mimeticos* przeżywał świat poza podziałem na podmiot i przedmiot, nie tracąc równocześnie poczucia własnej odrębności.

Drugim istotnym dla nas punktem jest teza o transformacji władzy mimetycznej. Otóż Benjamin utrzymuje, że w miarę dyscyplinowania zmysłów, dostosowywania ich do realizacji praktycznych potrzeb, człowiek zaczął zatracać zdolność rozpoznawania niezmysłowych korespondencji w dziedzinie zmysłu wzroku. W wyniku ewolucji zdolność ta przemieściła się ostatecznie do sfery języka⁹.

Trzeci interesujący dla nas punkt łączy się wreszcie z koncepcją pamięci mimowolnej. Władza mimetyczna we wczesnej fazie dzieciństwa stanowi podstawę nie tylko zdolności komunikacyjnych, lecz także doświadczenia jako takiego. Wypieranie momentów mimetycznych z procesów kontrolowanych przez świadome Ja przyczynia się do powstania rezerwuaru pamięci, którą Benjamin określa za Proustem mianem pamięci mimowolnej (*memoire involontaire*). W przeciwieństwie do pamięci wolicjonalnej *memoire involontaire* jest jako proces całkowicie niezależna od woli człowieka. Składają się na nią obrazy będące pogłosem mimetycznych kontaktów dziecka z otoczeniem – obrazy, które niosą w sobie potencjał doświadczenia wykraczającego poza dualizm podmiotu i przedmiotu.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o koncepcji obrazu jako pisma. Świat postrzegany przez ‘mimetyczny podmiot’ jawi się mu w postaci nieustannie zmieniających się konstelacji podobieństw. Podobieństwa stanowią rodzaj znaków, a właściwie sygnałów wyzwalających określone działania. Jako takie nie są przedmiotem percepcji kierowanej przez świadome Ja, lecz tworzą nieuchwytny pojęciowo biegun swoistego dialogu, który rozgrywa się pomiędzy ciałem a zewnętrznym otoczeniem. Natura w takiej perspektywie stanowi uniwersum morfogenetycznej fluktuacji – zjawiska nieprzetworzone przez dyskursywny intelekt nie mają jeszcze wyraźnych, utrwalonych raz na zawsze konturów. Władza mimetyczna oznaczałaby zatem zdolność postrzegania porządku rzeczywistości,

⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op. cit. Niniejszy artykuł znajduje się w II tomie. Dalej w tekście będę używał skrótów analogicznie do niniejszego przypisu – GS II, s. 140.

⁹ *Ibidem*, s. 213.

który poprzedza świat ukonstytuowany przez transcendentalną aktywność tożsamego ze sobą podmiotu. Obraz w mimetycznej, przedpredykatywnej warstwie percepcji to nic innego, aniżeli rodzaj hieroglifu bądź, jak pisze Benjamin, 'obrazu-pisma'.

IDEA JAKO ARCHIWUM *MIMESIS*

Związek smutku i gry wyrażony w nazwie *Trauerspiel* stanowi, jak już wspomniano, centralną ideę, która organizuje treść i formę poszczególnych dramatów. Kolejne warstwy sensu tej 'idei' odślonięte w konkretnym materiale językowym powinny, według Benjamin, w samorzutny sposób ułożyć się w rodzaj pojęciowej mozaiki, która w mniej lub bardziej wierny sposób odda jej „symboliczny charakter”. Zanim przedstawimy rezultat rozważań Benjamin, spróbujmy wyjaśnić, jak rozumie on samo pojęcie idei.

Charakterystyka 'idei', zawarta głównie we wstępie do *Trauerspielbuch*, porusza się w ramach wczesnej metafizyki języka zaprezentowanej po raz pierwszy w rozprawie *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916). Benjamin prezentuje w niej interpretację biblijnej księgi *Genesis*, kreśląc równocześnie zarys własnej koncepcji. Dla naszych analiz istotna będzie przede wszystkim idea rajskiego języka imion. Wykładnia Benjamin przypomina spekulacje kabalistyczne. Biblijny Adam żyje w raju otoczony naturą powołaną do istnienia przez boski logos. Każda rzecz nosi w sobie 'duchową istotę' – niewyartykułowany język, który może wybrzmieć jedynie w ustach Adama. Mowa nie stanowi tutaj narzędzia komunikacji, lecz bezpośrednią manifestację stworzonego świata. „Nie ma takiego zdarzenia, ani rzeczy w ożywionej lub nieożywionej naturze, która nie uczestniczyłaby w pewien sposób w języku, albowiem do istoty każdej z nich należy komunikowanie własnej duchowej istoty”¹⁰.

Pierwszy człowiek wypowiada prawdziwe imiona rzeczy, dopełniając tym samym dzieło stworzenia. Jak utrzymuje Habermas, refleksje młodego Benjamin zawierają w formie załączkowej motywy rozwijane w późniejszej koncepcji *mimesis*. Adam dysponujący rajskim językiem imion okazuje się być swoistym *homo mimeticos* – nazywając, naśladuje boski logos, a zarazem odbiera i artykułuje przekaz 'niemej mowy natury'. W perspektywie teorii *mimesis* przekaz ten byłby równoznaczny ze stru-

¹⁰ Ibidem, s. 140.

mieniem barw, zapachów, wrażeń dotykowych i smakowych, który przenika ludzkie ciało i ulega spontanicznej transpozycji na wymiar akustyczny – Adam otwierając usta, artykułuje potencjał sensu zawarty w zewnętrznej naturze. Rajskie imię wyrażające ‘duchową istotę’ rzeczy stanowiłoby zatem odpowiednik mimetycznego doświadczenia, które opiera się na sensualnej komunikacji ciała z zewnętrznym otoczeniem. Komunikacja ta przypomina opisany przez Herdera proces synestetycznych transpozycji, w którym kluczową rolę odgrywa dźwięk¹¹. Naturalny przekład danych jednego zmysłu na drugi kulminujący powstaniem języka to jakby powtórzenie w wymiarze ontogenezy aktu nadawania imion w raju.

Jak podaje Biblia, grzech pierworodny przerywa ciągłość boskiego logosu. Człowiek wygnany z raju traci rajski język i odtąd musi posługiwać się abstrakcyjnymi słowami, które nie łączą się już w naturalny sposób z istotą stworzonych rzeczy, lecz jedynie odsyłają nawzajem do siebie. Wzrastające uabstrakcyjnienie języka potęgujące dualizm ‘niemego’ świata i mówiącego człowieka prowadzi do jego osamotnienia w boskim uniwersum, a zarazem jest przyczyną immanentnego „smutku” natury¹².

Koncepcja idei językowych z *Trauerspielbuch* stanowi rozwinięcie wczesnych spekulacji nad naturą rajskiego języka. Idee, które mogą się ujawnić w kontemplacji filozoficznej, nie odsyłają już bezpośrednio do dziedziny ‘rajskiego imienia’ i w tym sensie, jak powiada Benjamin, są symboliczne¹³. Idee stanowią punkty graniczne na linii oddzielającej dziedzinę prajęzyka od sfery języków empirycznych. Jako takie nie są wytworem aktywności poznawczej podmiotu, aczkolwiek wymagają do swojego uzewnętrznienia określonej konstrukcji w obrębie istniejących pojęć. Filozof napotyka idee jako coś już z góry danego, ale aby je napotkać, musi wcześniej poddać destrukcji obowiązujące w danej epoce struktury znaczenia. Na podobieństwo ‘autentycznego tłumacza’¹⁴ musi wygasić własną intencjonalność i oddać się mimetycznej lekturze języka. Filozoficzna kontemplacja przekształca się w czytanie (czynność uznaną w późniejszym okresie za akt mimetyczny *sensu stricte*), które w ulotnym *Augenblick* odsłania ‘nieusłyszane’ dotąd pokłady znaczenia, a tym samym wyzwala zamrożony w konwencjonalnej semantyce słów ‘czysty logos’ oryginału.

¹¹ J.G. Herder, *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 98–133.

¹² GS II, op. cit., s. 155.

¹³ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen...*, op. cit., s. 18.

¹⁴ W. Benjamin, *Aniół historii...*, op. cit., s. 89–104.

Benjamin opisuje idee również za pomocą pojęcia monady. Idea jako monada stanowi rodzaj archiwum, w którym odkładają się dzieje *animal rationale* równoznaczne z dziejami wypierania władzy mimetycznej. „Idea jest monadą. Byt, który wnika w nią wraz ze swoją prehistorią i wirtualną przyszłością nadaje reszcie świata idei skróconą i zaciemnioną postać, która kryje się jego własnej historii”¹⁵.

Byt, o którym wspomina Benjamin, nie jest realnym bytem, lecz treścią osadzoną w ludzkim języku. Treść ta ewoluje z biegiem dziejów, przybierając postać określonego dyskursu o historii. Przeszłość można bowiem uchwycić jedynie w formie logosu. Historia nie jest sumą zdarzeń, realnym, czasowym procesem, a jedynie wynikiem konstrukcji, opowieścią (zgodnie z grecką etymologią tego słowa), która kreśli obraz płynącego czasu według własnych prawideł. Złudzenie linearności dziejów jest w istocie wynikiem linearności dyskursu o dziejach, rezultatem chronologii służącej do uporządkowania śladów przeszłości. Dlatego też na przekór tradycji historiozoficznej Benjamin podkreśla statyczny, nieomal przestrzenny charakter historii, która jawi się filozoficznej kontemplacji jako „wielobarwna krawędź skryzalizowanej symultaniczności”¹⁶.

Dla uwydatnienia wspomnianej ‘przestrzenności’ dziejów Benjamin wprowadza pojęcie ‘przyrodo-historii’. Przyrodo-historia zostaje przeciwstawiona rzeczywistym, uwikłanym w konkretne uwarunkowania dziejom. Nie oznacza ona konkretnego czasowego procesu, lecz pozostawiony przezeń osad sensu, który znalazł schronienie w tworcach kultury. ‘Przyrodo-historia’ jako swoista opowieść rozsnuwa przed kontemplującym filozofem panoramiczny obraz przeszłości. Jego ‘wielobarwne krawędzie’ to idee-monady, które krystalizują w sobie uniwersum przeszłych zdarzeń. Dopiero treści marginalne, peryferia biegu zdarzeń przywołane przez język zachowanych dokumentów wyznaczają kontury poszczególnych idei.

„Przedstawienie idei nie może w żadnych warunkach zostać uznane za pomyślnie, jak długo nie przemierzy ono całego kręgu możliwych skrajności”¹⁷.

Idee monady łączą się w konstelacje, które determinują ‘formę językową’ charakterystyczną dla danej epoki. Ich oddziaływanie, chociaż niejawne, może zostać rozpoznane dzięki filozoficznej kontemplacji. W świetle teorii *mimesis* można powiedzieć, że konstelacje idei stanowią rodzaj

¹⁵ Ibidem, s. 32.

¹⁶ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen...*, op. cit., s. 20.

¹⁷ Ibidem, s. 31.

archiwum, w którym zdeponowane jest wszystko to, co nie mieści się w oficjalnym porządku dziejów. Dzieje Europy, które właśnie w okresie baroku stają się coraz wyraźniej dziejami rozumu, kryją w sobie swoją drugą, 'niechcianą stronę' – historię wypierania mimetyczności z ludzkiego *Lebenswelt*. Benjamin antycypując analizy Foucaulta, nie interesuje się historią 'wielkich' wydarzeń ani postępem racjonalności ucieleśnionej w politycznych i społecznych instytucjach. Ważne dla niego są zjawiska marginalne, skrajności odsłaniające pełne spektrum danej epoki, dlatego też w *Trauerspielbuch* powołuje się nie tylko na znanych dramatopisarzy, lecz także na twórców mniejszego formatu, zapomnianych poetów i epigonów.

MELANCHOLIJNA CONTEMPLATIO

Pojęcia smutku (melancholii) oraz gry łączą się z niezwykle różnorodną problematyką, dlatego też odsłonięcie idei wymaga odtworzenia całego spektrum ich użycia w dramacie. Aby ukazać pełny zakres znaczeniowy obydwu pojęć, nie trzeba jednak uwzględniać wszystkich powiązanych z nimi treści. Wystarczy jedynie rozpoznać ich skrajne konotacje zawarte w analizowanych sztukach. Kontemplacja języka dramatu tragicznego przebiega od jednego ekstremum do drugiego. Jej kolejne stadia wyznaczają cytaty z najbardziej reprezentatywnych, ale też zupełnie marginalnych dzieł. Smutek i gra, pojęte jako idealne zasady organizacji języka dramatu tragicznego, znajdują swój formalny wyraz w retorycznej figurze alegorii. Pojęcie gry łączy się z konwencjonalnym aspektem alegorii, natomiast fenomen smutku – z jej warstwą ekspresyjną. Paradoksalna ekspresyjność konwencji odsyła nas do konstelacji uwarunkowań o charakterze teologiczno-antropologicznym. Przeanalizujemy je w kontekście zjawiska melancholii, która stanowi, zdaniem Benjamina, „rodzicielkę i najważniejszą treść alegorii”¹⁸.

W świetle *Trauerspielbuch* barok stoi pod znakiem Saturna – boga sprzeczności i melancholijnego geniuszu. Najważniejszą sprzeczność tego okresu tworzy opozycja idei *vanitas* – przekonania o przemijalności wszelkiego ziemskiego szczęścia – oraz niespełnionej, obsesyjnej nadziei na zbawienie. Sprzeczność ta ogniskuje się w osobie melancholika, którego charakter trafnie ilustruje obraz Dürera pt. *Melancholia I*, gdzie otoczona przedmiotami codziennego użytku (*vita activa*), siedząca na kamiennej

¹⁸ Ibidem, s. 261.

plęcie postać (*vita contemplativa*) uosabia, według klasycznej już interpretacji Panofsky'ego¹⁹, ducha geniusza.

Również Benjamin powołuje się na tę interpretację, jednak za punkt wyjścia swojej analizy obiera deklaracje barokowych twórców. Zgodnie z jedną z najbardziej znanych definicji Opitz'a, dramat powinien traktować o 'wielkich tego świata, królach, księżach', a ponadto ukazywać 'kruchość ludzkich rzeczy'²⁰. Benjamin traktuje tę definicję niezwykle poważnie i stawia tezę, że stanowi ona klucz do zrozumienia idei barokowej tragedii. Królowie, wielcy tego świata, reprezentują bowiem dzieje ludzkości, a w kontekście baroku ucieleśniają w sobie proces sekularyzacji historii.

Suweren reprezentuje dzieje, dzierży w dłoni historyczny proces niczym berło. Takie ujęcie nie ma nic wspólnego z samowolą twórcy dramatu. U jego podstaw leżą określone poglądy dotyczące prawa i ustroju państwa. W ostatnim sporze ze średniowieczem w XVII wieku tworzy się nowe pojęcie suwerena²¹.

Barok zrywa ostatecznie z koncepcją władzy opartą na teologicznych przesłankach i reintonizuje absolutną nietykalność suwerena. Niezwykłe ożywienie idei średniowiecza, jakie można odnotować w baroku, tylko pozornie oznacza zwrot ku Kościołowi. W rzeczywistości barok nieskończenie oddala człowieka od transcendencji, ponieważ tam,

gdzie średniowieczne misterium podobnie jak chrześcijańska kronika przedstawia całość procesu dziejowego jako historię zbawienia, aktywność władcy i państwa ma do czynienia wyłącznie z pragmatyczną stroną dziejów. (...) Tam, gdzie średniowiecze ukazuje zmienność biegu zdarzeń i przemijalność stworzenia jako stacje zbawienia, niemiecka tragedia barokowa grzęźnie w beznadziejności ziemskiej kondycji²².

Pomimo niepodzielnej dominacji chrześcijaństwa człowiek baroku gubi 'bezpośrednią drogę do transcendencji' i to właśnie tworzy, zdaniem Benjamina, 'immanencję barokowego dramatu'. Średniowiecze oferujące organiczną, spójną wizję rzeczywistości włączało człowieka w kontinuum sensownych dziejów. Religijne doświadczenie, wszechobecne w życiu społecznym i prywatnym, stanowiło skuteczną kompensację utraty mimetycznej relacji człowieka do świata. Wyparcie wewnętrznej natury nabrało sensu w perspektywie eschatologicznej. Etyka wyrzeczenia, ascezy,

¹⁹ E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 270–292.

²⁰ Benjamin podaje obszerne cytaty w: W. Benjamin, *Ursprung des deutschen...*, op. cit., s. 51–54.

²¹ *Ibidem*, s. 54.

²² *Ibidem*, s. 71, 75.

niezwykła martyrologia cielesności stanowiła w średniowieczu gwarancję przyszłego zbawienia. Utopia szczęśliwego życia po śmierci wykluczała zarazem melancholię, która jako *acedia* została uznana za grzech śmiertelny ośpienia, podstępności i zamknięcia na łaskę Bożą, jednym słowem za grzech przeciwko boskiemu porządkowi.

Napiętnowanie melancholii w baroku skupia się natomiast na dworze monarchy. Absolutystyczna władza nie toleruje niezadowolonia. Jedyną osobą, która pozwala sobie na smutek, jest paradoksalnie sam monarcha. Jak powiada Benjamin, przepelniona smutkiem melancholia zamieszkuje wyłącznie pałace. Cierpienie księcia ukazane w barokowym dramacie stanowi osobliwą świecką transfigurację pasji Chrystusa. Suweren uwikłany w antynomię bezgranicznej władzy i niezdolności do jej sprawowania popada na końcu w obłąd lub ginie z ręki swoich ofiar. Obdarzonego proroczymi snami i wizjami ogarnia stupor i niemoc podejmowania decyzji. Wyraźnie odczuwa to, co przeczuwają inni – brak nadziei na zbawienie oraz nieobecność obiektywnego sensu. Melancholia pozornie przeciwstawna utopijnym projekcjom wy pływa jednak z tego samego źródła, co one – z utraconego raju mimetycznej komunikacji. Utopista przepelniony nadzieją na lepszą przyszłość zanurza się w fantasmagorycznych twórczych wyobraźni, podobnie jak sceptyczny wobec pozytywnych wizji melancholik, który nie wierząc w zbawienie, desperacko poszukuje go w swoim smutku. Nie czyta on już w księdze natury, lecz zagłębia się w lekturze ludzkiego języka. „Renesans bada kosmos, barok biblioteki”²³.

Benjamin wskazuje również na inny aspekt barokowej melancholii: „Wielcy dramaturdzy baroku byli luteranami. Podczas gdy katolicyzm w okresie kontreformacyjnej restauracji przenikał całą mocą swojej dyscypliny świeckie życie, luteranizm od początku zajmował antynomiczne stanowisko wobec codzienności. Rygorystycznej moralności mieszczańskiego życia przeciwstawiał się w nim odwrót od dobrych uczynków”. W wyniku tego luteranizm „(...) wprowadził zaszczepił w ludzi poczucie obowiązku, ale pośród wielkich melancholii”²⁴.

Protestancka doktryna odrzucenia wartości dobrych uczynków, przełożona na praktykę dnia codziennego, prowadzi, zdaniem Benjamina, do ‘melancholijnej niechęci wobec życia’ oraz ‘kontemplacyjnego odretwienia’. Melancholia ucieleśniona w postaci księcia wśród pozostałej części społeczeństwa objawia się w formie kompulsywnego poczucia

²³ Ibidem, s. 152.

²⁴ Ibidem, s. 149.

obowiązku. Jako taka stanowi również paradygmat kontemplacji filozoficznej.

Smutek jest zdolny do szczególnego wzrostu, do stałego pogłębiania swojej intencji. Głęboka zaduma jest przede wszystkim własnością melancholika. Na drodze do przedmiotu – nie: na torze w przedmiocie samym – przemieszcza się owa intencja tak wolno i uroczyście jak orszaki władców²⁵.

Podkreślane przez Benjamina zwolnienie ruchu intencji, jej osobliwe ‘przyłgnięcie’ do przedmiotu przywodzi na myśl późniejsze określenie zdolności mimetycznej, która otwiera człowieka na ‘bezglębny język rzeczy’ i zmierza do identyfikacji z samym przedmiotem. Melancholijne skupienie byłoby w tym kontekście wyrazem stłumienia mimetyczności, a zarazem nieudaną próbą jej rewitalizacji. „Stłumienie afektów prowadzące do osłabienia energii witalnej, z której one się rodzą w ciele, może prowadzić do dystansu wobec otoczenia, a nawet do wyobcowania od własnego ciała”²⁶.

Ostatecznie okazuje się, że antynomie, w jakie wikła się paranoiczny, ale jasnowidzący książę, wynikają bezpośrednio ze sprzeczności tkwiących w samej melancholii. Bezgraniczna władza księcia i niezdolność do jej sprawowania jest odpowiednikiem niezwyklej przenikliwości i ośpienia charakterystycznego dla melancholijnych stanów. Uruchomienie mimetycznej odbiorczości w filozoficznej kontemplacji zawsze obarczone jest ryzykiem szaleństwa bądź paraliżującej apatii. Jednakże tylko kontemplatywne zagłębienie się w świat opróżnionych z sensu rzeczy, owych bezużytecznych rekwizytów codzienności, może przyczynić się do ich paradoksalnego wybawienia. Myśliciel ożywia na nowo to, co zdaje się służyć wyłącznie pragmatycznym celom. „Melancholia zdradza świat w imię wiedzy. Ale jej uporczywe skupienie przyjmuje martwe rzeczy do swojej kontemplacji tylko po to, by je wybawić”²⁷.

Metaforycznym miejscem, w którym melancholik ulega kontemplacyjnemu znieruchomieniu, jest szczelina pomiędzy słowem a znaczeniem. Symboliczna intencja melancholijnej *contemplatio* opuszcza świat rzeczy, a zarazem uwalnia się od przymusu językowej konwencji. Pomiedzy słowem a znaczeniem zakorzenionym w zewnętrznym świecie powstaje abstrakcyjna przestrzeń oddzielonego od ciała intelektu. Stan melancholika to stan wyobcowania od zewnętrznej i wewnętrznej natury. Pod jego

²⁵ Ibidem, s. 151.

²⁶ Ibidem, s. 152.

²⁷ Ibidem, s. 171.

spojrzeniem wszystko zamiera. Przedmioty rozsypane wokół niego niczym rekwizyty z obrazu Dürreera stają się emblematami, pozbawionymi obiektywnego sensu fragmentami codziennego świata, które służą mu jedynie jako ekran dla subiektywnych projekcji. Kontemplacja oderwana od ciała doprowadza do skrajności subiektywny impuls *ratio*. Pozbawiony eschatologicznej nadziei melancholik daremnie szuka pocieszenia we własnym wnętrzu. Nie potrafi już zintegrować się ze światem i dlatego pogrąża się w sobie samym. Świadomość kierowana melancholią nie jest w stanie ponownie połączyć porządku słów i rzeczy. Niezdolna do tworzenia praktycznych konstrukcji, grzęźnie w zmaconej przygnębieniem subiektywności. Jednak, jak już wspomniano, melancholia nie jest jedynie efektem wyparcia mimetycznego doświadczenia, ale stanowi również próbę jego restytucji. Melancholijny odwrót od świata rzeczy okazuje się paradoksalnym powrotem do tego, co wyparte. Benjamin pokazuje, że melancholik rezygnujący ze „stanu łaski” szuka zarazem „pociechy w powrocie do czystego stanu istnienia”²⁸. W perspektywie późniejszej teorii *mimesis* ‘czysty stan istnienia’ przeciwstawiony tutaj ‘stanowi łaski’ – alegorycznej wizji zbawienia, jaką oferowało człowiekowi chrześcijaństwo – można zinterpretować jako wypartą mimetyczność.

Kontemplacyjne spojrzenie melancholika morderczykuje nie tyle rzeczy, ile osadzoną w nich intencjonalność. Świat oczyszczony z subiektywnych projekcji nie „ożywa”, lecz jawi się jako martwy, ponieważ melancholik nie potrafi wyzwolić stłumionej władzy mimetycznej. Przecucie tego każe mu szukać ocalenia w alegorycznej samowoli.

MIMETYCZNA EKSPRESJA ALEGORII

W melancholijnym spojrzeniu przedmiot staje się alegorią, ucieka zeń życie, jest martwy, a jednak przywrócony wieczności – w ten sposób jawi się alegoryście, wydany na jego łaskę i niełaskę. Oznacza to, że od tego momentu nie jest już w stanie promieniować znaczeniem, sensem; zyskuje na znaczeniu tyle, ile nada mu go alegorysta (...). Nie jest to psychologiczny, lecz ontologiczny stan rzeczy²⁹.

Idealnym środkiem językowym do wyrażenia melancholii okazuje się alegoria. Nie bez powodu wielu interpretatorów pisze o postsymbolicznej estetyce Benjamina. W istocie autor *Ursprung des deutschen Trauerspiels* deklaruje się jako rzecznik alegoryczności marginalizowanej przez tradycyjny dyskurs estetyczny. Jednak podobnie jak w wielu innych zagadnieniach również tutaj jego stanowisko nie jest

²⁸ Ibidem, s. 74.

²⁹ Ibidem, s. 204.

jednoznaczne. Benjamin nie dokonuje bowiem prostego odwrócenia hierarchii wartości, nie stawia na piedestale jednej figury retorycznej kosztem drugiej, lecz próbuje do końca przemyśleć konsekwencje płynące z ich antagonizmu. Jego krytyka tradycyjnych teorii symbolu sprowadza się zasadniczo do dwóch tez. Po pierwsze, odrzuca klasyczną definicję alegorii jako figury retorycznej, która całkowicie podlega konwencji i służy jedynie do ilustracji pojęć ogólnych. Po drugie, samej teorii symbolu wytyka nieuzasadnione pomieszanie pojęć pochodzących z teologii i estetyki.

To nadużycie ma miejsce wszędzie tam, gdzie symbol w dziele sztuki uznaje się za „zjawisko” pewnej „idei”. Jedność zmysłowego i ponadzmysłowego przedmiotu, paradoks teologicznego symbolu w zdeformowanej postaci pojawia się jako relacja pomiędzy zjawiskiem a istotą (...). Jako symboliczny twór piękno powinno płynnie przejść do sfery boskości³⁰.

Właściwe miejsce dla symbolu rezerwuje Benjamin w dziedzinie teologii, co jednak nie oznacza, że nawołuje on tym samym do oczyszczenia dyskursu estetycznego z teologicznych treści. Błąd Goethego i jego epigonów polega na pominięciu religijnych korzeni pojęcia symbolu, a co za tym idzie – również alegorii. Benjamin rehabilituje alegorię, wskazując właśnie na jej ukryty teologiczny indeks.

Barok w jego interpretacji zrywa z estetyką symbolu, ponieważ jego prawdą jest doświadczenie utraty wiary w celowość dziejów. Człowiek baroku nie potrafi już odnaleźć symbolicznej jedności z transcendencją, żyje w świecie opróżnionym z obiektywnego sensu, dlatego też może nadawać rzeczom dowolne znaczenia, wynosząc je tym samym ponad porządek bezsensownej natury. Ów charakterystyczny dla XVII w. „odwrót od eschatologii”, która niegdyś ukazywała „bezpośrednią drogę w zaświaty”, odbija się, zdaniem Benjamin, w dominacji alegorii pośród pozostałych środków stylistycznych tej epoki. Alegoria jako taka odgrywała istotną rolę również w średniowieczu, ale jej semantyka była wówczas całkowicie zdeterminowana intencją eschatologiczną. Średniowieczne figury retoryczne zawsze odsyłały do porządku zbawienia, podczas gdy poetyka baroku poruszała się głównie w sferze *profanum*.

W barokowej alegorii, jak pisze Benjamin,

każda osoba, każda rzecz, każda relacja może znaczyć coś całkowicie dowolnego. Możliwość ta wypowiada o profanicznym świecie niszczący, ale sprawiedliwy sąd: zostaje on rozpoznany jako świat, w którym nie liczy się detal. Jednakże (...) pozwala ona [alegoria – R.M.] ujawnić się rzeczom w ich niepojednanym stanie, tylko po to, by je wynieść na wyższy poziom, ba, by je uświęcić. Zgodnie z tym

³⁰ Ibidem, s. 175.

świecki świat zostaje w alegorycznym ujęciu wyniesiony w swojej randze, a zarazem pozbawiony wartości³¹.

Alegoryczny obraz w przeciwieństwie do symbolu nie przechodzi płynnie w dziedzinę transcendencji, lecz rozbija rzeczywistość na fragmenty, by móc naznaczyć je nowym znaczeniem. Rozerwanie mimetycznej ciągłości pomiędzy znaczącym i znaczoneym przybiera tutaj skrajną postać. Alegoryczny obraz bezpowrotnie oddzielony od znaczenia zaczyna funkcjonować jako fragment, odłamek rozbitego wewnątrznie logosu. Alegoria okazuje się w ten sposób idealnym środkiem stylistycznym dla wyrażenia duchowego stanu epoki, którego kwintesencję stanowi nękana wewnętrznymi sprzecznościami melancholia. Konwencjonalność alegorii staje się tym samym paradoksalną formą ekspresji. „Alegoria siedemnastego wieku nie jest konwencją wyrazu, lecz wyrazem konwencji”³².

Wbrew klasycystycznej estetyce Benjamin usiłuje pokazać, że w alegorycznym przedstawieniu istotne są nie tyle jego znaczenia, lecz ono samo. Dotyczy to jednak przede wszystkim alegorii opanowanych ‘mechanizmem egzaltacji’³³, ponieważ to właśnie w nich najintensywniej dochodzi do głosu zasada przekształcenia – podstawowy schemat barokowej alegoryzacji świata. Arbitralność alegorii wyraża bowiem z jednej strony dominację człowieka nad „opróżnioną z sensu” rzeczywistością, ale z drugiej strony staje się doskonałym narzędziem do przeobrażenia jej w opalizujący znaczeniem tekst. „To, czego ona [alegoria – R.M.] dotknie, jej midasowa ręka przekształci zawsze w znaczące”³⁴. Aby przekształcić rozproszone fragmenty rzeczywistości w znaczące obrazy, należy najpierw zburzyć świat. Dlatego też alegorie „(...) są tym w królestwie myśli, czym ruiny w świecie rzeczy”³⁵.

Symbol wskazuje na ‘organiczną całość’ świata i historii, podczas gdy alegoria staje się wyrazem rzeczywistości rozbitej na fragmenty. Ruina reprezentująca istotę alegoryczności, czyli zasadę przekształcenia, łączy się bezpośrednio z obrazem zwłok. „Albowiem rzeczą samą przez się zrozumiałą jest to, że alegoryzacja *physis* może dokonać się jedynie w obrazie zwłok. Postaci dramatu tragicznego umierają, ponieważ jedynie jako zwłoki mogą wkroczyć do alegorycznej ojczyzny”³⁶.

³¹ Ibidem, s. 193.

³² Ibidem, s. 194.

³³ Ibidem, s. 206.

³⁴ Ibidem, s. 261.

³⁵ Ibidem, s. 197.

³⁶ Ibidem, s. 246.

Alegoria przekształca to, co martwe, rozbite w 'obraz zastygłego niepokoju'. Zwłoki podobnie jak ruina uzmysławiają nie tylko ideę 'przemijalności wszystkich rzeczy', lecz także ich alegoryczne 'ocalenie'. Obraz ruiny stanowi zarazem idealną alegorię barokowej wizji dziejów. „Alegoryczna fizjonomia przyrodo-historii, którą na scenie przedstawia dramat tragiczny, uobecnia się jako ruina”³⁷.

Ruina to zniszczona budowla, otwarta wewnętrzna przestrzeń, która przestaje służyć jakimukolwiek celowi. Do żadnego celu nie zmierzają również dzieje. Charakterystyczna dla baroku utrata poczucia celowości historii pozbawia sensu zarówno przyszłość, jak i przeszłość. Czasowy horyzont ograniczony do punktualnego 'teraz' nabiera w takiej perspektywie cech przestrzennych. Mechanizm 'uprzestrzenniania' czasu można zaobserwować w przebiegu akcji i ogólnej kompozycji tragedii barokowej. Losy jej bohaterów przedstawione w alegorycznym skrócie nie tworzą bowiem żadnej ciągłości, lecz przekształcają się w zawrotną kombinatorykę heterogenicznych scen-obrazów. Bohaterowie dramatu zaplątani w gęstą sieć dworskich intryg giną z ręki swoich podwładnych, a na ich miejsce pojawiają się inni, którzy kończą podobnie. Powtarzalne sekwencje obrazów, cykle melancholijnego przygnębienia i hedonistycznego szału, wielość równorzędnych bohaterów, jednym słowem brak linearności, która mogłaby wskazywać na jakikolwiek zewnętrzny cel zdarzeń, są nie tyle wynikiem konwencji dramaturgicznej, ile wyrazem wizji historii organizującej pracę wyobraźni ludzi baroku. Dzieje skupione na dworze suwerena nie wskazują na żaden wyższy cel ani nie łudzą „symbolicznym pozorem całości”³⁸.

Idea dramatu nie wyczerpuje się jednak w językowej artykulacji stanu melancholii. *Das Trauerspiel* odsyła również do elementu gry – działania *stricte* mimetycznego.

Mimetyczność, jaką odnajdujemy w tragedii barokowej, nie występuje w czystej postaci, lecz łączy się z dynamiką *ratio*. Jej personifikacją jest figura nadwornego intryganta, a zarazem alegorysty, który zabawia melancholijnego władcę grą znaczeń. Występując w roli inteligentnego, dobrze obeznanego w zawiłościach władzy światowca, ucieleśnia on rodzący się w tym czasie typ pragmatycznej i zinstrumentalizowanej racjonalności. Swoim działaniem odtwarza podstawowy schemat alegorii – przekształca to, co upadłe, w emblemat nasycony subiektywnym znaczeniem. Inni,

³⁷ Ibidem, s. 197.

³⁸ Ibidem, s. 195.

a w zasadzie cały świat, nie mają dla niego żadnej suwerennej wartości, lecz służą mu wyłącznie jako środek do osiągnięcia własnych celów. Benjamin nie bez powodu opisuje alegoryczną grę intryganta w terminach seksualnej patologii. Korzystając z aparatury pojęciowej freudowskiej psychoanalizy, możemy przyjąć, że przerwanie mimetycznego związku z wewnętrzną i zewnętrzną naturą rodzi z jednej strony melancholię, ale z drugiej prowadzi do spiętrzenia nierozładowanej energii libido. Suweren i intrygant poddani są tej samej dialektyce dwóch przeciwnych postaw: 'sadystycznego upokarzania rzeczy' oraz ich 'fetyzystycznej apoteozy'. „To przecież właśnie sadysta upokarza przedmiot pożądania, by następnie – a właściwie poprzez to – zdobyć zadowolenie”³⁹.

Różnica pomiędzy suwerenem a intrygantem polega na tym, że ten pierwszy nie wytrzymuje napięcia i kończy tragicznie, podczas gdy drugi wykorzystuje je dla zdobycia lepszej pozycji w świecie. Postać intryganta sugeruje również alternatywny kierunek rozwoju *ratio*. Uwikłany w meandry wielkiej polityki okazuje się on mistrzem słowa, szycerczą emanacją żywego logosu. Jak powiada Benjamin, intrygant to 'władca znaczeń', który mimowolnie dociera do 'bezdennej głębi sensu'⁴⁰. Doskonałe opanowanie logosu daje klucz do władzy, ale również otwiera dostęp do dziedziny prawdy. 'Bezdenna głębia sensu' to moment 'samoujawnienia się' idei, o którym Benjamin pisał we wprowadzeniu do traktatu. Zanim spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, na czym polega owa mimowolna *anamnesis* idei, prześledźmy jeszcze ostatnią antynomię leżącą u podstaw barokowego dramatu.

MELANCHOLIJNA RESTYTUCJA MIMESIS

Benjamin nie poprzestaje na ukazaniu antynomii alegorii i symbolu. Antynomia ta nie stanowi wbrew licznym interpretacjom głównej osi pojęciowej *das Trauerspielbuch*, lecz odsyła do bardziej fundamentalnej opozycji pisma i ożywionego dźwięku. „Przepaść między znaczącym pismem a oszałamiającym dźwiękiem mowy wymaga (...) spojrzenia w głębię języka”⁴¹.

Pojęcie pisma powiązane z figurą alegorii odsyła do abstrakcyjnej warstwy mowy, natomiast pojęcie „ożywionego dźwięku” łączy się z jej konkretnymi (mimetycznymi) składnikami. Wzrost abstrakcyjności języka

³⁹ Ibidem, s. 206.

⁴⁰ Ibidem, s. 262.

⁴¹ Ibidem, s. 226.

z perspektywy semiotycznej można ująć jako proces usamodzielniania się sygnifikacji, który przebiega według schematu: dźwięk – obraz – znak (pismo). Antynomia ożywionego dźwięku i pisma wyraża pęknięcie w logosie wywołane katastrofą wieży Babel, pęknięcie, które, jak podkreśla Benjamin, stanowiło główne strapienie barokowych poetów i mistyków. Świadomość przerwania łączności z mimetyczną podstawą języka znalazła swój wyraz w poetyckich próbach „(...) uchwycenia w słowach i rytmach owej mowy natury”⁴². Poszukiwanie źródeł mowy i skrajna alegoryzacja języka przyczyniły się do powstania w dobie baroku dwóch przeciwstawnych poetyk.

Napięcie pomiędzy słowem i pismem w baroku nie ma granic. Słowo jest, jeśli wolno tak powiedzieć, ekstazą stworzenia, jest kompromitacją, zuchwałością, niemocą wobec Boga; pismo jest skupieniem, godnością, przewagą, wszechmocą nad rzeczami tego świata. Tak można odczytać diagnozę zawartą w dramacie tragicznym, podczas gdy bardziej przyjazny pogląd Böhme przedstawia pozytywny obraz języka⁴³.

Pojęcie pisma nie oznacza w koncepcji Benjamina wyłącznie systemu zapisu mowy. Pismo jako efekt rozbicia pierwotnego logosu to przede wszystkim abstrakcyjna warstwa języka. W tym sensie obejmuje ono również dziedzinę semantyki, stanowi strumień arbitralnych obrazów-znaczeń oddalających słowa od rzeczy. Benjamin utrzymuje ponadto, że pismo może przejawiać się w pozornie obcym dla niego żywole dialogu. Ma to miejsce wówczas, kiedy konwencja stylistyczna wypiera bezpośredni przekaz. Jako wzorcowy przykład ‘mówionego pisma’ Benjamin podaje dialogi spotykane w barokowym dramacie, którego bohaterowie nawet w sytuacjach ekstremalnego zagrożenia wygłaszają niezwykle skomplikowane, pełne alegorycznych odniesień tyrady. „Tragedia barokowa nie była w istocie zdolna do tego, by wyzwolić w ożywionym dźwięku głębszy, zaklęty w piśmie sens”⁴⁴.

Abstrakcyjne znaczenie stanowi dla Benjamina rodzaj patologicznego spiętrzenia bądź zahamowania ‘wolnego, pierwotnego wyrazu mowy’. Zahamowana ekspresja odkłada się w wyobraźni w postaci obrazów, ale działa również zwrotnie na motorykę ciała. Benjamin podkreśla osobliwą ‘gestyczność’ egzaltowanego języka barokowych poetów. Alegoria nie jest więc jedynie rzecznikiem abstrakcyjności, ale wypływa z konfliktu rozgrywającego się już na poziomie ciała. Antynomia pisma i dźwięku

⁴² Ibidem, s. 231.

⁴³ Ibidem, s. 227.

⁴⁴ Ibidem, s. 226.

odzwierciedla psychologiczny fenomen melancholii. Zahamowanie naturalnej, mimetycznej ekspresji prowadzi do 'roztrostu' abstrakcyjnej warstwy języka, ale również jest przyczyną przygnębiaenia melancholika.

Jak już wspomniano, owa nieumiejętność wyzwolenia w 'żywym dźwięku' 'wolnej, pierwotnej ekspresji stworzenia' stanowiła, według Benjamina, główny problem barokowych teorii języka. Niemiecki dramat XVII wieku staje się dla niego wyrazem tragicznego rozpoznania daremności wszelkich prób ożywienia mimetycznej funkcji języka. Poetycką kompensacją tego rozpoznania było planowe tłumienie 'wolnej ekspresji' przejawiające się w niepohamowanej grze słownej. Moment gry wpisany w strukturę alegorii, ale i melancholii nie oznaczał jednak całkowitego pożegnania z mimetycznością.

Element dźwięku jest dla baroku czymś zmysłowym; znaczenie znajduje swoje schronienie w piśmie. Wybrzmiewające słowo nekane jest przez nie jak przez jakąś nieuniknioną chorobę, urywa się ono w jękach, a spiętrzenie uczucia, które gotowe było wylać się wraz z nim, budzi smutek. Natrafiamy i będziemy natrafiać tutaj na znaczenie jako podstawę smutku⁴⁵.

Abstrakcyjne znaczenia zastępujące 'żywy stosunek do świata' stają się przedmiotem kontemplacji melancholika. Alegoria w jego rękach przypomina rodzaj alchemicznej retorty, w której każda rzecz może przeobrazić się w naładowany ukrytym sensem emblemat. Filozoficzna kontemplacja dąży jednak ostatecznie do tego, by usłyszeć 'bezgłosną mowę rzeczy', a nie poddawać się abstrakcyjnej melancholii. Postulowane przez Benjamina 'spojrzenie w głębię języka' prowadzi nas w kierunku 'granicy', do jakiej dociera kontemplacja.

Istotą melancholijnej zadumy jest właśnie to, że jej ostatnie przedmioty, (...) przeobrażają się w alegorie, że spełniają, a zarazem negują ową nicomość, w której się przejawiają, tak jak intencja ostatecznie nie zatrzymuje się przy widoku szkieletu, lecz przeskakuje wiarołomnie ku zmartwychwstaniu⁴⁶.

Melancholik oddany kontemplacji rozpoznaje, że właściwym przedmiotem jego zadumy jest ostatecznie on sam, a właściwie jego „pusta subiektywność”. Kontemplowany obraz szkieletu okazuje się być nie tylko alegorią przemijalności, lecz właśnie jako alegoria stanowi on również jej w y r a z. Ostatnia, tzw. 'symboliczna intencja' otwiera przed podmiotem teologiczną perspektywę 'zmartwychwstania'. Teologiczna wykładnia alegorii ma dla Benjamina wyłącznie funkcjonalny charakter,

⁴⁵ Ibidem, s. 236.

⁴⁶ Ibidem, s. 264.

wykorzystuje ją, by przekroczyć 'dziedzinę estetycznego paradoksu'. Paradoks ten to nic innego jak nierozwiązywalna na gruncie estetyki antynomia konwencji i wyrazu alegorii oraz leżąca u jej podstaw opozycja 'pisma' i 'ożywionego dźwięku'.

Pojęcie „zmarłychwstania” można w tym kontekście odczytać jako rodzaj kryptogramu wskazującego na utopijną dziedzinę 'rajskiego imienia'. Organiczna jedność człowieka i świata zaszyfrowana w obrazie rajy okaże się w późniejszej filozofii Benjamina projekcją stłumionej władzy mimetycznej. Barokowa alegoria wyrażająca dialektykę gry i smutku odwzorowuje w warstwie językowej proces subiektywizacji rozumu oraz jego konsekwencje.

Dla Benjamina stanowi ona stylistyczną emanację zinstrumentalizowanej racjonalności.

„Intencja alegorii tak dalece jest przeciwstawna [intencji – R.M.] skierowanej ku prawdzie, że wychodzi w niej na światło dzienne, wyrażonej aniżeli gdzie indziej, nierozdzielność izolacji człowieka z ową ciekawością, zorientowaną na czystą wiedzę”⁴⁷. Aby odnaleźć nadzieję na 'zmarłychwstanie', alegoryk musi dogłębnie doświadczyć własnego wyobcowania i bezinteresownie oddać się melancholijnej kontemplacji.

'Granica', do której dociera kontemplacja, okazuje się jej własna, oderwana od ciała subiektywność. Alegorysta-melancholik kierowany 'symboliczną intencją' rozpoznaje bowiem, że to, co dotychczas jawiło mu się jako podmiot, powstaje w wyniku zahamowania pierwotnej ekspresji. W przejmujący sposób doświadcza iluzoryczności subiektywnej przestrzeni, którą wypełniają abstrakcyjne obrazy pozbawione łączności z mimetycznym podłożem doświadczenia. Rozpoznaje, że rozpościerający się przed nią 'znieuchomiarty krajobraz upadku' nie jest niczym innym aniżeli 'skostniałym' osadem sensu ukonstytuowanym przez intelekt. W chwili, gdy budowana z mozołem konstrukcja *ratio* upada, na moment ukazuje się nasycony obiektywnym sensem świat fenomenów, który w kontekście „Nauki o podobieństwie”⁴⁸ da się odczytać jako obszar mimetycznego doświadczenia. Chwila ujawnienia idei to, jak próbuje pokazać Benjamin, swoista *anamnesis* rajskiego imienia – filo- i ontogenetycznych początków naszej świadomości.

⁴⁷ Ibidem, s. 260.

⁴⁸ Patrz przypis 7.

Summary

The subject of this paper is the conception of melancholy in Walter Benjamin's treaty "Ursprung des deutschen Trauerspiels". The author analyzes the relationship between this conception and the latter's theory of *mimesis*. In the course of the presentation the anthropological bases of Benjamin's aesthetics will be discussed. The fundamentals for his poetological dialectic of symbol and allegory will be interpreted as resulting from the conflict between the rationalization process and the repressed mimetic abilities.