

Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka. Fizjonomia pisania w „Procesie” Franza Kafki.

Tomáš Jirsa

Przeł. Hanna Marciniak

Tomáš JIRSA

Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka. Fizjonomia pisania w *Procesie* Franza Kafki

Prezentowany artykuł jest próbą przyjrzenia się rozdziałowi „W katedrze” powieści *Proces* Franza Kafki (1925) za pośrednictwem pewnego modusu wizualności, który kształtuje tekst. Modusem tym jest architektura gotyckiej katedry w ujęciu, w jakim przedstawił jej zarysy historyk sztuki Wilhelm Worringer (1911) i w jakim ucieleśnia ją figura ornamentu. Przestrzeń formowana przez gotyckie linie, które umykają reprezentacji, prowadzi do recepcji języka literackiego nie z perspektywy treści jego komunikatu, lecz z perspektywy jego ruchu. Owo zainscenizowane spotkanie języka literackiego i gotyckiej przestrzeni jako dwóch współtworzących się fenomenów stanowi swoisty eksperyment; próbę uniknięcia klasycznej interpretacji opartej na danym z góry kontekście czy perspektywie dorobku autora, aby – przeciwnie – skoncentrować się na ruchu pisania, który przenika dany tekst, na wizualności i rezonansie z przestrzenią.

Aby możliwe było tego rodzaju spotkanie, musimy dopuścić się pewnej „nieдорęczności”, a mianowicie wpuścić na scenę dwie na pierwszy rzut oka niepowiązane ze sobą sfery: powieść Kafki przynależącą do historyczno-kulturowego kontekstu europejskiej moderny oraz wewnątrz „fikcyjnej” gotyckiej katedry, w której rozegrana została ornamentalna figura. Inspirację dla tego rodzaju anachronizmu stanowi po pierwsze dzieło Georges’a Didi-Hubermana¹, dla którego obraz wizualny – w tym przypadku kamienne ornamenty w katedrze, obserwowane przez

¹ Zob. Złaszcza jego prace *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Paris 2000 i *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris 1990; wydanie polskie *Przed obrazem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Józefa K. – jest montażem heterogenicznych czasów, po drugie zaś teoretyczne koncepcje Mieke Bal, która w swej pracy o barokowym malarzu Caravaggiu proponuje pojęcie „preposterous history” (Preposterous History)², skoncentrowane na dialogicznym i obopólnie modyfikującym stosunku „cytowania” wytworów sztuki współczesnej i dzieł chronologicznie je poprzedzających. Historyczności modernistycznego ornamentu i gotyckiej architektury nie sposób zatem zignorować, jednak perspektywę, z której podlega ona refleksji, należałoby obrócić raczej w stronę samego pisania.

Można by stwierdzić, że konstelacja ta nie znajduje innego uzasadnienia niż to, które tkwi w konstruowanej ornamentalnej figurze zarysowującej się w chwili, gdy poszczególne jej części zaczynają się rozluźniać i przemieszczać. Przyczyną tego uporczywego „majsterkowania” nie jest jednak bezsilność wobec nieprzebranej ilości materiałów i koncepcji, lecz przejrzysta metodologia. Artykuł ten jest pisany metodą pasożyta. Nie oznacza to bynajmniej, że miałby stanowić jakiś agresywny dodatek burzący od wewnątrz uprzednio istniejący porządek tekstów, pojęć i kategorii. Wręcz przeciwnie, pasożyt jest metodą twórczą, zaś w jej rozpoznaniach nie dogorywa wypatroszony korpus, lecz kiełkuje nowa logika. Pasożyt bowiem, jak twierdzi teoretyk architektury Greg Lynn, „nie atakuje żyjącego gospodarza, lecz wynajduje go, konfigurując odmienne systemy w sieci, której staje się on integralną częścią”³. Wynajdywanie wymaga jednak – jak wskazuje sama metoda – jeszcze jednego: improwizacji.

Katedra jako wynalazek pisania

Ów dzień nie zaczął się dla Józefa K. jako szczególnie dobrze: „otrzymał zlecenie, aby pokazać kilka zabytków sztuki pewnemu włoskiemu klientowi banku, który po raz pierwszy przebywał w tym mieście, a na którego przyjaźni bardzo

² Zob. M. Bal *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

³ G. Lynn *Folds, Bodies and Blobs. Collected Essays*, La Lettre volée, Bruxelles 2004, s. 138. Koncepcja pasożyta, którą Lynn zapożycza z książki Michaela Serresa *Le Parasite* (1980), wędruje również do rozważań Mieke Bal, która określa w ten sposób metodę, którą rzeźbiarka Louise Bourgeois (1980) „zamieszkuje” barokowe dzieło Berniniego (zob. M. Bal *Louise Bourgeois' Spider*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2001, s. 101). Co znamienne, zarówno Lynn, jak i Bal sami pasożytują na koncepcji pasożyta. Pierwotna definicja Serresa brzmi bowiem następująco: „Aby zwierzęcy pasożyt uniknął nieuniknionego odrzucenia i wykluczenia, w miejscach, gdzie jego ciało dotyka ciała żywiciela, produkuje czy wydziela ono tkankę, która jest identyczna z tkanką żywiciela. Pasożytowane, wykorzystywane czy też oszukiwane ciało już nie reaguje, akceptuje, postępuje, jakby gość był jego własnym organem. Przyzwala na żywienie go, poddaje się jego wymaganiom. Pasożyt odgrywa mimetyzm. Nie udaje, że jest kimś innym, udaje, że jest tym samym” (M. Serres *Le Parasite*, B. Grasset, Paris 1980, s. 272).

Prezentacje

bankowi zależało⁴. W innych okolicznościach zadanie to nie byłoby szczególnie skomplikowane, teraz jednak, w zaawansowanym stadium procesu, każda chwila spędzona poza biurem oznaczała oczywiste zagrożenie dla jego – i tak już dość zszarganej – reputacji. Aczkolwiek Włoch miał być miłośnikiem sztuki, a jego wygląd był raczej miły dla oka („Ten wąs był z pewnością perfumowany, wprost kusił, aby zbliżyć się i powąchać”), problem pojawił się tam, gdzie najmniej go oczekiwano: w komunikacji. K. spędził wprawdzie pół nocy z włoską gramatyką, teraz jednak oszołomiony gapił się na mężczyznę, któremu mowa wprost „płynęła z ust szybkim strumieniem, potrząsał głową, jakby ciesząc się z tego powodu. Ale w trakcie takiej mowy wplątywał się regularnie w jakiś dialekt, który dla ucha K. nie miał już nic z włoskiej mowy”. Co gorsza, nie tylko ucho Józefa K. nie rozróżnia słów; z podobnymi trudnościami spotyka się również jego wzrok, perfumowane wąsy Włocha zakrywają bowiem „ruchy ust, które być może mogłyby pomóc w zrozumieniu”. Podczas gdy nadzieja na zrozumienie rozpuszczała się w niezrozumiałym bełkocie, K. już „całkiem bezczynny, mechanicznie wodził spojrzeniem od jednego rozmówcy do drugiego”. Co prawda „Włochowi wcale na tym tak bardzo nie zależy, by go rozumiano”, tego jednak K. nie wie ani nie może wiedzieć, a nawet gdyby w to wierzył, dzieje się wokół niego już i tak zbyt wiele rzeczy, których nie pojmuje.

Już w tym miejscu mógłbym się zatrzymać i wyznaczyć kilka „kafkowskich” tematów, figur, gestów: niemożność zrozumienia, język, który artykułuje raczej niezrozumiałe ciało w miejsce sensu czy też typową dla estetów, wiodącą na manowce uwagę poświęcaną detalom. Wówczas jednak uległbym pokusie interpretacji znaczeniowego potencjału poszczególnych motywów i uchwycenia w ten sposób jakiejś dominującej zasady Kafkowskiej poetyki. Nic takiego się jednak nie stanie. Jakkolwiek odważnie to zabrzmie, nie chodzi tu bowiem o Kafkę, a już na pewno nie o jego dzieło. O co zatem chodzi? O r u c h p i s a n i a, który przenika ów tekst a przy tym nie przynależy do niego w sposób konieczny. O język literacki, który uchwycić chce w jego wizualności i rezonansie z przestrzenią, którą on przenika. Aby jednak uzasadnić swoje poczynania, jeszcze przez moment podążać muszę za narracją, która nie ma dla mnie właściwie żadnego znaczenia. Mimo to wezmę z niej coś dla siebie – spojrzenie, które stara się coś uchwycić tam, gdzie język umyka; spojrzenie znamienne zarówno dla postaci i narratora, jak i czytelnika.

Na dworze leje, Włoch nie nadchodzi, wkraczamy do mrocznej i pustej katedry.

K. stanął przed amboną i badał ją ze wszystkich stron; ociosanie kamienia było nadzwyczaj staranne, w przestrzeni pomiędzy i poza listowiem zdawała się tkwić uwieczniona i zamknięta głęboka ciemność. K. włożył rękę w taki otwór i obmacał ostrożnie kamień. O istnieniu tej ambony nic nie wiedział. Wtem zauważył przypadkiem za najbliższym rzędem ławek jakiegoś sługę kościelnego, który stał tam w luźno wiszącym, fałdzistym czar-

⁴ Wszystkie cytaty z *Procesu* Kafki pochodzą z rozdziału „W katedrze” i są przywoływane za wydaniem: F. Kafka *Proces*, przeł. B. Schulz, PIW, Warszawa 1966, s. 219-246.

Jirsa Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka

nym surducie. [...] gdy kościelny spostrzegł, że K. zwrócił na niego uwagę, wskazał ręką – między dwoma palcami trzymał jeszcze szczyptę tabaki – w jakimś nieokreślonym kierunku.

Być może tekst chce, abyśmy zatrzymali się nad znaczeniem tego interesującego szczegółu – co niby pośród sakralnej przestrzeni miałyby robić tabaka na palcach kościelnego? Być może jednak tekst nic takiego nie chce, zaś tym, kto nakierowuje na siebie uwagę, jest ów niepokojący obraz sam w sobie (połączenie żółto-brązowego proszku, skóry i surowego chłodu katedry). Idźmy jednak kawałek dalej, w mrok katedry, i zacznijmy badać jej przestrzeń – scenę pisańia – tak samo jak Józef K. wkłada rękę do kamiennej szczeliny, dotykając czegoś, czego istnienia dotąd nie podejrzewał. W końcu to właśnie owa symultaniczność, motyw ciała obmacującego ciemność oraz „nagle” pojawienia się postaci spowitej w czerń, inicjuje następującą po tym kluczową scenę.

Józef K., przechodząc przez katedrę, uśmiecha się na widok niezgrabnych ruchów kulawego kościelnego, który ciągle niezrozumiale na coś wskazuje. W tym momencie uruchomiony zostaje mechanizm nieskrępowanej błazenady, jakże często dopadającej Kafkowskich bohaterów w najbardziej nieoczekiwanych momentach: „podobnymi ruchami jak to pospieszne utykanie starał się K. jako dziecko naśladować jazdę na koniu”. Przechodzimy między pociemniałymi, zdobionymi kolumnami i olbrzymimi obrazami ołtarzowymi, do oświetlenia których nie wystarczą jednak zapalone świece. W pełgającym świetle ciemność jakby „jeszcze bardziej zgęstniała”. Do bocznej, ascetycznej ambony wykutej w „gołym białawym kamieniu” zbliża się duchowny, rozpoczynając kazanie bez publiczności, albowiem jedynym słuchaczem wydaje się Józef K., zaś organy, zamiast wypełniać przestrzeń katedry uroczystymi tonami, tylko cicho poświstują w ciemnościach. Nic tu po nim:

Powoli więc zabierał się K. do odejścia, na końcach palców przesunął się wzdłuż ławki, doszedł potem do szerokiej nawy głównej i szedł nią również bez przeszkody, tylko kamienna posadzka dźwięczała pod najcichszym nawet krokiem, a sklepienie słabo, lecz bezustannie, w wielokrotnych, regularnych interwałach rozbrzmiewało głuchym echem. K. czuł się trochę opuszczony, gdy – być może obserwowany przez duchownego – przechodził tam pomiędzy pustymi ławkami, a ogrom katedry zdawał się dosięgać właśnie samej granicy tego, co człowiek jeszcze znieść może.

Wraz z tym, jak K. skłania się do wyjścia, wewnątrz katedry wypełnia dźwięk zdradzający jego chęć zniknięcia: kamienne echo wznoszące się w górę ku sklepieniom, rytmizowane przez przestrzeń, która przekracza granice ludzkich możliwości. Nie mamy żadnych podstaw, aby z niewzruszoną pewnością oceniać, który wiek wyciosał ową przestrzeń z kamienia, czy też jaka epoka określiła jego duchowy charakter. Jeżeli jednak chcemy uwolnić się od samego tekstu *Procesu*, czy też – ujmując rzecz dokładniej – od jego powieściowej całości, i bardziej niż na konstrukcji narracyjnej czy poszczególnych motywach skoncentrować się na języku literackim w jego wizualnym ruchu, musimy zaryzykować: spróbować „obmacać” tę przestrzeń, odrzucając myśl, że chodzi tu wyłącznie o tło czynów postaci.

Prezentacje

Musimy, jak pisze J.W.T. Mitchell, „usunąć figury ze sceny i badać samą scenę”⁵. Z owej „scenografii” języka wylania się pewna metoda, którą nazywam *fizjonomią pisania*. Jej główna zasada to nieustannie zmieniająca się perspektywa spojrzenia i analizy, która bardziej niż na rzeczy samej w sobie koncentruje się na jej dynamicznych i tematycznych związkach z otoczeniem – niezależnie od tego, czy są to inne teksty, dyscypliny czy kultury. Fizjonomia pisania odkrywa przestrzeń tekstu nie jako zhierarchizowaną strukturę ustalonych znaczeń i ich związków, lecz jako performance, którego komunikat jest tak samo istotny jak jego dynamika. Z tej perspektywy pisanie przedstawia twórczy ruch języka, który swobodnie przechodzi między literaturą a wizualnością. Jego wymiar werbalno-semantyczny jest tak samo istotny jak wizualno-figuralny performance i wyłącznie od perspektywy czytelnika zależy to, gdzie wyznaczy on punkty przejścia i któredy poprowadzi ruch pisania.

Katedra, w której się znajdujemy, jest przestrzenią pisania, które ją obramowuje, wypełnia, formuje i deformuje, innymi słowy: wynajduje. Budowla ta – podobnie jak wszystkie pozostałe miejsca w tekście Kafki – jest *wynalazkiem pisania*. Przenika ją ono od środka i od zewnątrz, a jej architekturę konstruuje nie poprzez szkicowe wskazówki, czy – odwołując się do słownika semiotycznego – indeksy (ołtarz, ambona, kolumny, świece, ciemność), lecz niebezpośrednio, być może nawet nieświadomie, poprzez ruch języka, który nabiera kształtów tego, co Wilhelm Worringer w swej rozprawie *Formprobleme der Gotik* (1912) określa mianem „*vertigo* gotyckiej przestrzeni”⁶.

Według Worringera człowieka zarażonego „mistyczną intoksykacją zmysłów”⁷ dotyka w gotyckiej katedrze patos, który przenika ożywioną geometrię katedralnych zdobień i zmusza wrażliwość ludzką do podjęcia nadnaturalnego wysiłku. Kiedy K., wycofując się z katedry, słyszy swoje imię, nie odchodzi, na co mogłyby wskazywać jego charakter i dotychczasowe postępowanie, ani też nie zbliża się w skupieniu do miejsca, z którego odzywa się głos, lecz rozpędza się „długimi lotnymi krokami do ambony”, aby za moment z oddaniem, z głową odchyloną do tyłu wypatrywać duchowego pierwiastka, przykuty do miejsca przez mowę księdza. Co to za mowa i gdzie leży jej źródło?

Labirynt bez wyjścia: scena paraboli i trajektoria spojrzenia

Mowa, która niesie się po katedrze, wskazuje („Tyś jest Józef K.), oznajmia („Jesteś oskarżony”), nakazuje („Zostaw wszystko, co uboczne”), pyta („Czy wiesz, że twój proces stoi źle?”), żałuje („obawiam się, że skończy się źle”), uspokaja („Ja

⁵ J.W.T. Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 31.

⁶ W. Worringer *Forms in Gothic*, Shoken Books, New York 1967, s. 160.

⁷ Tamże, s. 159.

nie mam żadnego uprzedzenia do ciebie”), poucza („Źle rozumiesz fakty”) i karci („Czyż nie widzisz nic na dwa kroki od siebie?”). Jeśli podążać będziemy tylko za tym, co mówi (czyli za jej treścią), znajdziemy się dokładnie tam, gdzie chce nas ona poprowadzić: w kilkupiętrowym labiryncie pełnym fałszywych wyjść, luster, wielogłosowego echa i sobowtórów. Odpowiedź dotyczącą charakteru tej mowy skrywa, jak sądzę, owa sławna parabola o odźwiernym strzegącym drzwi prawa i człowieku ze wsi, który tak długo prosi, aby wpuszczono go do środka, aż wyczerpany i skurczony ze starości umiera, zaś odźwierny zamyka drzwi, które należały tylko do niego. Paraboli tej nie sposób sparafrazować czy opisać, nie doprowadzając języka do zawikłania się w mrocznej przędzy jego własnego sensu. Dlaczego? Dlatego że to, co przekazuje historia człowieka ze wsi i odźwiernego, jest tak samo istotne, jak to, gdzie i kiedy odwija się jej język. Zacytujmy zatem ową parabolę *in extenso*:

Przed prawem stoi odźwierny. Do tego odźwiernego przychodzi jakiś człowiek ze wsi i prosi go o wstęp do prawa. Ale odźwierny powiada, że nie może mu teraz udzielić wstępu. Człowiek zastanawia się i pyta, czy nie będzie mógł wejść później. – Możliwe – powiada odźwierny – ale teraz nie. – Ponieważ brama prawa stoi otworem, jak zawsze, a odźwierny ustąpił w bok, schyla się człowiek, aby przez bramę zajrzeć do wnętrza. Gdy odźwierny to widzi, śmieje się i mówi: – Jeśli cię to kusi, spróbuj mimo mego zakazu wejść do środka. Lecz wiedz: jestem potężny. A jestem tylko najniższym odźwiernym. Przed każdą salą stoją odźwierni, jeden potężniejszy od drugiego. Już widoku trzeciego nawet ja znieść nie mogę. – Takich trudności nie spodziewał się człowiek ze wsi. Prawo powinno przecież każdemu i zawsze być dostępne, myśli, ale gdy teraz przypatruje się dokładnie odźwiernemu w jego futrzanym płaszczu, jego wielkiemu, szpiczastemu nosowi, jego długiej, cienkiej, tatarskiej brodzie, decyduje się jednak, aby raczej czekać, aż dostanie pozwolenie na wejście. Odźwierny daje mu stołeczek i pozwala mu siedzieć przed drzwiami. Tam siedzi dnie i lata. Robi wiele starań, by go wpuszczono i zamęcza odźwiernego prośbami. Odźwierny urządza z nim nieraz małe przesłuchania, wypytuje go o jego kraj rodzinny i o wiele innych rzeczy, ale są to obojętne pytania, jakie stawiają wielcy panowie, a w końcu wciąż mu powtarza, że jeszcze nie może go wpuścić. Człowiek, który dobrze zaopatrzył się na podróż, zużywa wszystko, nawet najcenniejsze przedmioty, na przekupienie odźwiernego. Ten wprawdzie wszystko przyjmuje, ale mówi przy tym: – Biorę to tylko dlatego, byś nie sądził, żeś czegoś zaniedbał. – W ciągu tych wielu lat obserwuje człowiek odźwiernego prawie nieustannie. Zapomina o innych odźwiernych i ten pierwszy wydaje mu się jedyną przeszkodą przy wejściu do prawa. W pierwszych latach przeklina swą nieszczęsną dolę głośno, później, gdy się starzeje, mruczy już tylko pod nosem. Dziecinnieje, a że w tym długoletnim obcowaniu z odźwiernym poznał także pchły w jego futrzanym kołnierzu, prosi i je również, by mu pomogły i nakłoniły odźwiernego do ustępliwości. W końcu światło jego oczu słabnie i nie wie już, czy wokół niego staje się naprawdę ciemniej, czy tylko oczy go mylą. A jednak poznaje teraz w ciemności jakiś blask, niegasnący, który bije z drzwi prowadzących do prawa. Odtąd nie żyje już długo. Przed śmiercią zbierają się w jego głowie wszystkie doświadczenia z całego tego czasu w jedno jedyne pytanie, którego dotychczas, odźwiernemu nie postawił. Kiwa na niego, ponieważ nie może już podnieść drętwiejącego ciała. Odźwierny musi się nisko nad nim pochylić, gdyż różnica wielkości zmieniła się bardzo na niekorzyść człowieka. – Cóż chcesz teraz jeszcze wiedzieć? – pyta odźwierny. – Jesteś nienasycony. –

Prezentacje

Wszyscy dążą do prawa – powiada człowiek – skąd więc to pochodzi, że w ciągu tych wielu lat nikt oprócz mnie nie żądał wpuszczenia? – Odzwierny poznaje, że człowiek jest już u swego kresu, i aby osiągnąć jego gasnącego słuchu, krzyczy do niego: – Tu nie mógł nikt inny otrzymać wstępu, gdyż to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Odchodzę teraz i zamykam je.

Wszystko stoi tu na niepewnym gruncie; ironię (którą jednak stanowić może sama scenografia poczyznań duchownego, niezbyt zrozumiałych w przestrzeni sakralnej) a jednocześnie niezgrabne odbicie, nadające całej mowie chwiejności, stanowi tu fakt, że duchowny opowiada ową parabolę, aby ostrzec K. przed złudnym wnioskiem na temat sądu, który jest przecież oparty na złudzeniu i niemożliwości kontroli. Zgrabne syllogizmy odzwierne są w takim samym stopniu prawdą, co kłamstwem, zarówno nadzieją, jak i pułapką. Wszystkie te jego „jeszcze nie”, stołeczek podany człowiekowi ze wsi czy prześmiewcza podstępność, z jaką pozostawia go on przed otwartymi drzwiami, aby czekał, zmieniają wnętrze prawa w nieskończone pragnienie, zaś los człowieka ze wsi w wieczne odraczanie. Jak trafnie zauważa Hélène Cixous: „Realizacja jego pragnienia leżała między początkiem i końcem czegoś, co nie ma miejsca”⁸.

Tutaj musimy się jednak zatrzymać, wpadamy bowiem dokładnie w ową pułapkę interpretacji symbolicznej, o której mówiłem. Jeśli skoncentrujemy się w mniejszym stopniu na ukrytym sensie opowiadanej paraboli, a w większym na samej jego architekturze, okaże się, że labirynt języka owej alegorii „o prawie” tworzy swoistą *metalegorię*; niejasne i zawikłane komunikaty strażnika doskonale odzwierciedlają zdeformowany język tego, co mówi do Józefa K. duchowny, innymi słowy – opowiadana parabola może być parabolą jego własnego języka. Z perspektywy strukturalnej mamy zatem do czynienia z tym, co Deleuze, nawiązując do figury w nieskończoność marszczącej się fałdy, nazywa „barokową narracją”, której główną zasadą jest wzajemny spłot modeli narracyjnych, przy czym zasadniczo zmienia się tu hierarchiczny stosunek narratora i narracji⁹. Pamiętajmy jednak, że znajdujemy się w przestrzeni katedry. Jedną z kilku podstawowych reguł rządzących tą przestrzenią jest plastyczny detal współtworzący całość, która następnie odzwierciedla się w owym detalu: „świat powtarzający się w miniaturze”¹⁰. Właśnie taki stosunek zachodzi między narracyjną sceną *Procesu* a sceną w katedrze, między narracją duchownego a mowami odzwiernego.

Próba interpretacji i zarysowania przynajmniej niektórych dominant tekstu nieustannie się przybliża; nasuwa się choćby pytanie, czy wszystkie sądy należą do Józefa K., podobnie jak drzwi do prawa należą tylko do człowieka ze wsi. Czyż to nie właśnie K. jest ciałem całego procesu, czy to nie on swym postępowaniem uru-

⁸ H. Cixous *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 18.

⁹ G. Deleuze *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, s. 82.

¹⁰ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 187.

chamia kolejne kręgi tej anonimowej sądowej maszynierii? W chwili, gdy w ów splot wdziera się Józef K., przekonany o tym, że strażnik zwodzi człowieka ze wsi, z ust duchownego pada prawdopodobnie najbardziej ironiczne zdanie w historii ludzkości: „Nie masz szacunku dla Pisma i zmieniasz opowieść”. Po czym zaczyna on przeinaczać całą swą narrację, pociągając za jej splątane włókna i niebezpiecznie przechylać już i tak chwiejną scenę paraboli; porusza on bowiem problem różnych sposobów interpretacji swojej opowieści.

Z tego labiryntu języka nie wypłaczemy się dlatego, że nie ma on żadnego uchwytne wnętrza. Nie ma go również prawo¹¹, do którego człowiek ze wsi pragnie się dostać, ani język, który lawiruje od paraboli do interpretacji, od niej zaś z powrotem do mowy K., który w odpowiedzi podaje w wątpliwość język paraboli. Symetria niezbędna dla zrozumiałości jakiegokolwiek języka została tu wyparta przez wewnętrzne powtórzenie: parabola o paraboli nie przynosi rozpoznawalnej tożsamości, lecz radykalną różnicę zasadzającą się zarówno na wielości interpretacji, jak i na samowoli opowiadającego w modyfikowaniu paraboli zgodnie z własną potrzebą. Przy bliższym spojrzeniu na ów język wydaje się, że jeśli nie chcemy poprzestać na nieskończonym deszyfrowaniu jego treści – która wskutek nieustannego powtarzania i zaprzeczania ulega spustoszeniu – musimy uchwycić jego ruch i związek ze scenariem, w której ruch ten powstaje.

Zanim to jednak uczynimy, zatrzymajmy się na moment przy jednym zasadniczym, a mimo to nieskomentowanym dotąd szczególe, który współtworzy scenariem opowiadanej paraboli. Drzwi, za którymi – jak się domyślamy – znajduje się upragnione prawo, są otwarte. Jak w swej brawurowej interpretacji podkreśla Georges Didi-Huberman, drzwi są archaicznym i sakralnym motywem, przede wszystkim w chasydzkiej tradycji talmudycznej. W kontekście żydowskiej mistyki drzwi te pozostają jednak zamknięte, podczas gdy Kafkowska „ironia tragiczna” polega na ich nieustannym otwarciu¹². Według Didi-Hubermana ich próg nie jest bynajmniej miejscem wejścia, wejścia skądś dokądś, lecz „progiem absolutnym i nieskończonym”. Wejście przez te drzwi jest bezustannie odraczane, a spojrzenie skierowane za nie znajduje się gdzieś pomiędzy pragnieniem a nieskończoną żałobą z powodu niemożności osiągnięcia celu:

Pozostajemy gdzieś z boku niczym przed owymi egipskimi nagrobkami, które w każdym rogu swego labiryntu ukazują wyłącznie drzwi, nie wnosząc jednak przed nami nic poza solidną wapienną przeszkodą swej wymarzonej nieśmiertelności. W tej sytuacji zmuszeni jesteśmy do marszu, o którym zadecydował za nas labirynt, a jednocześnie stoimy zdezorientowani przed wszystkimi drzwiami i punktami orientacyjnymi. Znajdujemy się między „przed” i „wewnątrz”. Ta zaś nieprzyjemna pozycja stanowi kwintesencję całego

¹¹ Zob. H. Cixous *Readings*, s. 16. W innym miejscu autorka dodaje: „Prawo u Kafki mówi: «Nie wejdiesz», dlatego że jeśli tak uczynisz, to przekonasz się, że nie istnieje” (tamże, s. 27).

¹² G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, s. 183-200.

Prezentacje

naszego doświadczenia, w którym dosięga nas coś, co obserwuje nas od wewnątrz tego, co widzimy.¹³

Co inspiruje nas w powyższych rozważaniach? Dialektyka drzwi, które pozostają otwarte, a mimo to nie sposób przez nie wejść, nie prowadzi Didi-Hubermana do refleksji nad boską transcendencją czy doniosłą kwestią sprawiedliwości, lecz do o wiele prostszego, a przy tym – przynajmniej w moim odczuciu – fundamentalnego problemu spojrzenia i jego ukierunkowania. Spojrzenie obserwujące nas z miejsca, w które sami patrzymy, jak gdyby odpowiada trajektorii języka, zmierzającej do wewnątrz paraboli i wracającej do jej źródła. Ruch tego języka krąży w nieskończonym obiegu splecionych linii, które uciekają ze swego początku, a w odmiennym porządku „linie” te naprzemiennie zawijają się w sobie nawzajem. Według Worringera jest to właśnie dynamiczna zasada konstytuująca gotycki ornament: „rozumnożenie linii pozbawione pragnienia organicznego złagodzenia i spokoju”, tudzież „ekstaza ruchu”¹⁴. Podobnie jak dusza, znajdując się w przestrzeni owych ornamentalnych linii, zmierza do ekstazy, wzniesienia się ponad siebie samą¹⁵, tak również język, który znalazł się we władaniu tej przestrzeni (którą równocześnie sam formuje), zmierza poza swe zanikające centrum, z daleka od ciężaru reprezentacji i iluzorycznej prawdy paraboli. Nie chciałbym być jednak zanadto abstrakcyjny, zaciemniając sens tak, jak to czyni mowa duchownego w katedrze. Póki co powiem tylko, że mowa wydobywająca się z ust duchownego i unosząca się w przestrzeni świątyni ma wszelkie właściwości gotyckich linii, tworzących jej scenerię, że język i przestrzeń są tu tworzone przez modus ornamentu.

Modernistyczne egzorcyzmowanie ornamentu i jego doskonała zbrodnia

Mamy wszelkie powody ku temu, by sądzić, że jesteśmy w błędzie. Tekst Kafki pisany był w latach 1914-1915, a po raz pierwszy opublikowany został w roku 1925, znajdujemy się zatem w kontekście artystycznej moderny i rodzących się awangard wstrząsanych wojną z ornamentem, utożsamianym na wszystkich właściwie frontach z dekadencem estetyzmem. Co jednak znajduje się w tle tej niemal jednogłośnej postawy i co właściwie oznacza ornament w konstelacjach moderny? Aby chociaż częściowo odpowiedzieć na to pytanie, muszę na moment skoncentrować uwagę na spychanym dotychczas na marginesie kontekście kulturowym – który, za Jonathanem Cullerem, świadom jego skonstruowanego charakteru, wolałbym jednak nazywać „ramą” – środkowoeuropejskiej refleksji nad ornamentem. Z uwagi na rozległość i bogate opracowanie tematu musimy się jednak ograniczyć zaled-

¹³ Tamże, s. 185.

¹⁴ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 55, 41.

¹⁵ Tamże, s. 79.

wie do naszkicowania problemu, w sposób nieuchronnie zdominowany przez perspektywę moich własnych dociekań¹⁶.

Początki egzorcyzmowania ornamentu, które w okresie moderny i pierwszych dziesięcioleci XX wieku, czyli w epoce narodzin awangardowych izmów, staje się tendencją wyraźnie antyornamentalną, sytuować możemy na przełomie wieków, kiedy – mówiąc słowami Josefa Vojvodíka – „ornament, a dokładniej konflikt wokół ornamentu i ornamentyki, staje się jednym z głównych punktów modernistycznej debaty, która zdecydowanie odrzucała ornamentalizm jako paradygmat mieszczańskiego estetyzmu i przewyciężonego dekoratywizmu secesji”¹⁷. Mimo że krytyka ornamentu zaczyna pobrzmiwać już w pierwszym dziesięcioleciu, aby na dobre wybuchnąć w latach 1910-1930, ataki na ornament, utożsamiany z dekoracją, znajdziemy już w epoce *fin de siècle*, zwłaszcza w kontekście architektury, czyli dyscypliny artystycznej, która ma styczność ze stylem życia codziennego.

Na tendencję antyornamentalną składa się kilka aspektów. Najbardziej wyrazistym krytykiem ornamentu jest już w pierwszych latach XX wieku Adolf Loos, którego wykład *Ornament und Verbrechen (Ornament i zbrodnia)*, wygłoszony w roku 1908 i opublikowany cztery lata później w berlińskim czasopiśmie „Der Sturm” – być może na skutek opatrności losu, ale zasadniczo w rezultacie celowo błędnego przekładu Le Corbusiera dla czasopisma „L’Esprit Nouveau” (1920) – przekształcił się w bezkompromisowy modernistyczny aksjomat: „Ornament to zbrodnia”. Ów sławny manifest, którego purystyczny przekład szokował również samego Loosa, poprzedzała polemika Karla Krausa wymierzona w secesję i Gustava Klimta.

Podejście Loosa do ornamentu jest jednak dużo bardziej skomplikowane. Nie dotyczy ono bynajmniej istoty plastycznego ornamentu, którego dynamiczność polega na ruchu, który nie reprezentuje życia i naturalnego wzrostu, lecz sugeruje je¹⁸, ani też na złożonej rytmiczności linii czy antymimetycznym charakterze, którego geometrię Loos chętnie stosował w swych budowlach, lecz wyłącznie jednego

¹⁶ Spośród prac czeskich wymieńmy dla przykładu dwie inspirujące książki Josefa Vojvodíka *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Host, Brno 2006; przekład polski: *Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat 40.*, przeł. H. Marciniak, „Teksty Drugie” 2007 nr 6; oraz *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a česká avantgarda*, Argo, Praha 2008. Ornament nie jest wprawdzie ich tematem przewodnim, niemniej jednak w zgodzie z ich interdyscyplinarnym podejściem problematyka ta jest w nich akcentowana i niejednokrotnie staje się rzeczywistą figurą umożliwiającą refleksję nad historycznym i artystycznym procesem modernizmu. Inspirującą pracą, dla której temat związku ornamentu z moderną pozostaje kluczowy, jest praca zbiorowa pod redakcją Michela Collomba i Gérarda Rauleta *Critique de l’ornement de Vienne à la postmodernité*, Mâeridiens Klincksieck, Paris 1992 (*Krytyka ornamentu od Wiedeńskiej Moderny do postmodernizmu*).

¹⁷ J. Vojvodík *Imagines corporis*, s. 288.

¹⁸ O. Grabar *The Meditation of Ornament*, Princeton University Press, Washington D.C. 1989, s. 224.

Prezentacje

atrybutu – dekoracyjności, i to zasadniczo w odniesieniu do sztuki użytkowej i architektury¹⁹. Dlatego głosi on w wykładzie: „Dojrzałem do następującego rozpoznania i daruję je światu: Rozwój kulturowy związany jest z usuwaniem ornamentów z przedmiotów codziennego użytku”²⁰. Loos pragnie usunąć architekturę ze sfery sztuki, ponieważ ma ona przede wszystkim służyć swojemu celowi. Bardziej niż o sąd nad jego cechami estetycznymi i historyczno-kulturowymi chodzi tu o „podanie w wątpliwość estetycznej relewancji ornamentu w perspektywie społecznej, politycznej i ekonomicznej”²¹.

Tekst Loosa jest przede wszystkim radykalnie pragmatycznym i prowokacyjnym pamfletem wymierzonym w secesyjną dekoracyjność, jednak poza dekoracyjnością secesji, cierniem w oku jest dla niego również Wagnerowska idea *Gesamtkunstwerku* (1849). Ornament jako „zbrodnia popełniona na gospodarce narodowej” lub też „zmarnowana siła robocza” pojawia się tu jako synonim powierz-

¹⁹ Aby wszak nie zatrzymać się na poziomie nadmiernych uproszczeń, wspomnijmy choćby o oryginalnej dekonstrukcji autorstwa Ankersmita, która nadaje Loosowskiej krytyce dekoratywizmu szczególny odcień: „Ujmując rzecz prowokacyjnie, czyż Loosowskie odrzucenie ornamentu nie jest raczej pochwałą «ornamentu nieobecności ornamentu» niż atakiem przypuszczonym na ornament, za który się podaje? [...] Loos mógł uwielbiać piękne przedmioty nie mniej niż «prymitywni» Papuasi (czy też my sami) – ale mógł je uwielbiać wyłącznie pod warunkiem, że będą nieozdobione. Uwielbiał dekoracyjność nieudekorowania” (F.R. Ankersmit *Rococo as the Dissipation of Boredom*, w: *Compelling Visuality*, ed. C. Farrago, R. Zwijneberg, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 136). Na przykładzie jego projektu biura redakcji gazety „Chicago Tribune” z roku 1923 Ankersmit ukazuje Loosa i jego następców nie jako wrogów ornamentu, lecz przeciwnie – jako dziedziców jego własnej logiki. Loos przestaje być w tej optyce ucieleśnieniem modernistycznego puryzmu, lecz zaczyna w historii ornamentu figurować jako „Meissonier XX wieku” (tamże, s. 150). Jednoznaczność Loosowskiego wyroku nad ornamentem problematyzuje również Naomi Schor w pracy *The Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. Methuen, New York–London 1987. W kontekście fragmentu, w którym Loos zamawia u szewca buty i oferuje mu za nie wysoką zapłatę, jeśli tylko będą one kompletnie pozbawione ozdób, przy czym sam materiał i niezrealizowane ozdoby opisane zostały z niemal rozpustną zmysłowością, Schor zauważa ukrytą i maskowaną „przyjemność fetyszyzmu”: „Tak samo, jak Hegel z rozkoszą oddaje się przydługim opisom fizjologicznych szczegółów, które najchętniej by zlikwidował, Loos napawa się wyobrażeniem produkcji właśnie tych ornamentów, za których usunięcie dodatkowo zapłacił. Sądzę, że wbrew eksplicytnemu przekazowi – przyjemność ornamentu należy do ubogiego i zacofanego szewca – fragment ten wyraża przyjemność ornamentu, która jest przyjemnością samego Loosa” (N. Schor *The Reading In Detail*, s. 55).

²⁰ A. Loos *Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin!*, w: tegoż *Řeči do prázdna*, Tichá Byzanc, Kutná Hora 2001, s. 84.

²¹ A. Miller *Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, Moravská galerie v Brně, Brno 2008, s. 10.

Jirsa Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka

chowności, zbytku i marnotrawstwa: „Skutkiem pozbycia się ornamentu jest skrócenie czasu pracy i zwiększenie płac”²². Antydekoratywizm Loosa i krytyka ornamentalnego kiczu nie pobrzmiwają jednak tylko w tym sławnym wykładzie, lecz stanowią lejtmotyw niemal wszystkich jego tekstów zebranych w książce *Ins Leere gesprochen* (*Powiedziane w pustkę*, 1921) poświęconej architekturze i designowi.

Im niższa kultura, tym wyraźniej na plan pierwszy wysuwa się ornament. Ornament to coś, co musi zostać przezwyciężone. Papuas i zbrodniarz ornamentują swoją skórę. Indianin pokrywa wosło i łódź ornamentami, gdzie tylko może. Ale motorower czy nowoczesna maszyna parowa są pozbawione ornamentów. Postępująca naprzód kultura pozbawia ornamentacji jeden przedmiot za drugim.²³

Tendencja antyornamentalna w sztuce Europy Środkowej (i nie tylko) ściśle wiąże się ze świadomością kryzysu przedstawienia, którego apogeum stanowi kubizm, z brakiem zaufania do reprezentacji i języka pojęć znamionem dla początków moderny, z krytyką autonomicznego statusu sztuki oraz z monumentalnym, ikonoklastycznym gestem likwidacji jej dotychczasowych postaci. Obok Duchampowskiej koncepcji *ready-made* i radzieckiego konstruktywizmu Tatlina, tym, kto zaadaptował awangardową ideę *creatio ex nihilo*, był Kazimierz Malewicz, założyciel suprematyzmu. Ruch ten, który za pośrednictwem surowej geometrii i podstawowych stałych płaszczyznowych dążył do oczyszczenia świata sztuki z wszelkiej przedmiotowości, po raz pierwszy publicznie zaprezentował się na wystawie *0.10*, noszącej podtytuł *Ostatnia futurystyczna wystawa obrazów* w Petersburgu (1915). Właśnie o Malewiczu w artykule *Výtvarná práce sovětského Ruska* (1927; *Prace plastyczne Rosji radzieckiej*) pisze z entuzjazmem Karel Teige, że „jako malarz dojrzał on do ostatecznych konsekwencji malarstwa abstrakcyjnego, do kwadratu jako praformy. W tym punkcie kończy się malarstwo. Ogłosił zanik malarstwa i jego likwidację. Odrzucił pędzle i paletę”²⁴. Obraz *Czarny kwadrat na białym tle* (1915), w którym Teige w zgodzie z tytułem książki Malewicza *Die Gegenstandlose Welt* (*Świat bezprzedmiotowy*), wydanej w Monachium w edycji Bauhausu w roku 1927, upatruje „bezprzedmiotowej kompozycji obrazowej” i „krajowego punktu abstrakcjonizmu”, jest również granicą początku i końca malarstwa, a zatem „stopniem zero, nieredukowalnym rdzeniem, podstawowym minimum obrazu czy rzeźby”²⁵.

Już we wstępie do swej pierwszej opublikowanej rozprawy *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu: Nowy malarski realizm* (1915) Malewicz dumnie oświadcza:

²² A. Loos *Dámská módo...*, s. 87.

²³ Tamże, s. 95.

²⁴ K. Teige *Výtvarná práce sovětského Ruska*, w: tegoż *Svěť stavby a básně. Výbor z díla I*, Odeon, Praha 1966, s. 284.

²⁵ *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, ed. H. Foster, Slovart, Praha 2007, s. 132.

Prezentacje

„Zmieniłem się w formę zerową [...]. Zniszczyłem koło horyzontu [...]. Wyszedłem z kręgu rzeczy [...]. Rzeczy zniknęły jak dym”²⁶. Z perspektywy – całkowicie zresztą ambiwalentnego – projektu awangardowego, który polegał na oczyszczeniu sztuki z ornamentu, interesujący jest kierunek, w którym podążała geometria Malewicza:

znamienny jest fakt, że zdecydowany krok w kierunku sztuki bezprzedmiotowej w sensie oswobodzenia samoistnego geometrycznego planu kolorystycznego od przedmiotowej reprezentacji uczynił właśnie Rosjanin Malewicz, nie słuchając ostrzeżenia Kandinskiego przed ześlizgnięciem się w „geometryczną ornamentykę” która jest konsekwencją „nadmiernego pędu na drodze do czystej formy”.²⁷

Kluczową historyczną i estetyczną rolę ornamentu, tym razem w kontekście Wiedeńskiej Moderny podkreślają również Michel Collomb i Gérard Raulet, którzy upatrują w nim „emblematicznego wskaźnika konfliktu między tradycją a nowoczesnością” oraz „symptomu kryzysu wartości”²⁸. Uściślijmy, że dla tych autorów ornament stanowi przede wszystkim – wspólną dla sztuk plastycznych, architektury i literatury – koncepcję kluczową dla problematyki przełomu modernizmu i postmodernizmu, a jako taka niesie ona w sobie szczególnie, społeczno-estetyczny mechanizm autokrytyki. Ten zaś, mówiąc w uproszczeniu, oparty jest na twierdzeniu, że poszczególne paradygmaty epoki nowoczesnej zawsze odrzucają ornament jako ucieleśnienie pewnego rodzaju nienowoczesności i archaiczności, a jednocześnie poszukują swego własnego, autentycznego ornamentu rezonującego z daną epoką.

Tam jednak, gdzie są oskarżyciele, zdarzają się również obrońcy. Nawet jeśli nie chcemy rekonstruować sztucznej opozycji tendencji pro- i antyornamentalnych, oczywisty jest fakt, że w tym samym momencie, w którym Adolf Loos głosi znikanie dekoracyjnego ornamentu, Kazimierz Malewicz – konieczność totalnego uproszczenia formy, Karl Kraus demaskuje w swej gazecie „Die Fackel” (1899-1936) wymyślny i archaiczny język dziennikarstwa na usługach handlu i reklamy, zaś Filippo Tommaso Marinetti rzuca na strony *Słów na wolności* (1914) telegraficzny styl ociosany do gołego szkieletu, pojawiają się również nie tak pompatyczne, niemniej jednak silne i wpływowe głosy, które istotę ornamentu sytuują zupełnie gdzie indziej.

Dla Aloisa Riegla, który kwestię ornamentu porusza w swej sławnej rozprawie *Stilfragen (Kwestie stylu, 1893)*, stanowi on „przede wszystkim ucieleśnienie witalności, siły życiowej i żywotności kultury, wyraz bezpośredniego związku «wszyst-

²⁶ K. Malewicz *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie. w: Między sztuką a komuną?. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 154.

²⁷ J. Padrta *Kazimír Malevič a suprematismus*, Torst, Praha 1996, s. 118.

²⁸ *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, ed. M. Collumb, G. Raulet, Meridiens Klincksieck, Paris 1992, s. 15.

kich form artystycznych z cielesnymi manifestacjami natury»²⁹. W nawiązaniu do tej koncepcji, czy też raczej w relacji pewnej ideowej bliskości, powstaje również sławna praca austriackiego fizyka i filozofa, Ernsta Macha, *Die Analyse der Empfindungen (Analiza doznań, 1897)*. W tej – mówiąc słowami Jacques’a Le Ridera – „protoestetyce ornamentu” mowa jest o „formach [*Gestalten*] interesujących z perspektywy czysto optycznej (na przykład ornamentalnej)”³⁰. Na podstawie Machowskiej tezy o przyjemnym estetycznym oddziaływaniu symetrii geometrycznej i pewnej zasadzie ekonomicznej, którą kieruje się wzrok, starając się podejmować jak najmniejszy wysiłek, Le Rider ukazuje, jakie konsekwencje dla ówczesnej koncepcji ornamentu mogły mieć jego tezy:

Wyjaskrawiając nieznacznie koncepcję Macha, moglibyśmy powiedzieć, że w ludzkim charakterze istnieje pewna tendencja psychofizjologiczna, która domaga się redukcji postrzegalnego do geometrycznych konturów, czyli jakiegoś ornamentalnego ukształtowania. Owo ornamentalne postrzeganie świata stanowi fundament swoiście minimalistycznej estetyki: jeśli pozbawimy *Gestalt* drugorzędnych i przypadkowych cech, to postrzeganie o zerowym stopniu subiektywnej interpretacji spontanicznie nadaje rzeczywistości pewien porządek ornamentalny. Chodzi, jak się wydaje, o pierwotne szczęście wywołane czystym wrażeniem, spokrewnione z przyjemnością, jaką oferuje ornament. W tym kontekście ornament staje się synonimem redukcji uwalniającej czyste formy wrażenia. Kazimierz Malewicz, Wassily Kandinsky i Paul Klee czytali Macha z entuzjazmem.³¹

Interpretacja ta wyraźnie wskazuje, do jakiego stopnia zmienia się perspektywa postrzegania ornamentu. Podczas gdy w klasycznej krytyce stanowi on ekwiwalent nadmiaru, nieoryginalności i kiczowatości, który ściśle wiąże się z brakiem gustu i wstecznictwem minionej epoki, wyraźnie antropologiczna teoria Macha głosi dokładne przeciwieństwo. Ornament rozumieć można jako pewną stałą tendencję do minimalizacji, obecną w naszych podstawowych funkcjach fizjologicznych i przejawiającą się zwłaszcza w kontakcie z dziełem sztuki. Z odrobiną licencji, w nawiązaniu do tez paleoantropologa Leroi-Gourhana i Worringerera o odwiecznym dążeniu człowieka do abstrakcji³², ową redukcję formalną, która oswobadza wrażenia i jednocześnie konfiguruje przeżywaną rzeczywistość, odczytywać możemy jako swoistą skłonność do ornamentu. Jak się okazuje – a dowodzi tego właśnie geometryczna surowość ikonoklastycznego gestu Malewicza – wyzbywanie się przedmiotowości, zbędnych form i poszukiwanie „punktu zerowego” nie musi oznaczać karczowania ornamentu, lecz przeciwnie, jego pobudzenie i rozwijanie.

²⁹ J. Vojvodík *Imagines corporis*, s. 288.

³⁰ J. Le Rider *L'écriture à l'école de la peinture: Hofmannsthal et les couleurs, w: Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, ed. M. Collomb, G. Raulet Meridiens Klincksieck, Paris 1992, s. 96.

³¹ Tamże.

³² Mam tu na myśli prace *Abstraktion und Einfühlung (Abstrakcja i wczucie, 1907)* Wilhelma Worringerera oraz *Le Geste et la parole (Gest i słowo, 1964)* André Leroi-Gourhana.

Prezentacje

Kolejną manifestację owej apologii ornamentu stanowi rozdział filozoficznego dzieła *Geist der Utopie (Duch utopii, 1918)* Ernsta Blocha, zatytułowany „Produkcja ornamentu”. Pierwsza faza argumentacji Blocha polega na przeciwstawieniu ornamentu jako „czysto duchowej i muzycznej ekspresji” epoki archaizującemu stylowi architektonicznemu, który swymi ogromnymi kamiennymi konstrukcjami naśladuje egipski monumentalizm. Stopniowo ornament ewoluuje w metafizyczny symbol wolności, ściśle związany z kluczowym Blochowskim pojęciem „silnej ekspresji”, której celem jest „przebudzenie i pogłębienie na nowo sztuki użytkowej oraz udźwignienie naszych wewnętrznych zainteresowań, podczas gdy te zewnętrzne milczą, znaki porozumienia, czyste ornamenty oswobodzenia”³³. Odrodzenie ornamentacji nie figuruje tu zatem wyłącznie jako pielęgnacja sfery zewnętrznej, tego, co człowieka otacza, lecz jest całkowicie synchroniczna z integracją świata wewnętrznego i zewnętrznego. Duchowość ornamentu osiąga swoje apogeum tam, gdzie stanowi połączenie najbardziej wewnętrznej subiektywności i uniwersalnego egzystencjalnego przeznaczenia, a zatem element wspólny dla „ja” i otaczającego świata. Być może właśnie dlatego Gianni Vattimo charakteryzuje emfaticzną i metafizyczną Blochowską koncepcję ornamentu jako „formę monumentu interpretowanego jako odkrycie naszej najprawdziwszej twarzy”³⁴.

Interesujący głos w nowoczesnej dyskusji nad ornamentem stanowi również esej Siegfrieda Kracauera *Ornament z ludzkiej masy* (1927). Daleki od bezpośredniego potępienia kultury masowej i ornamentu będącego jednym z jej produktów, stosunek Kracauera do „zracjonalizowanych i zrytmizowanych ornamentów” naocznie ukazujących funkcjonowanie nowoczesnego społeczeństwa, jest jednak co najmniej ambiwalentny: „Ornament masowy jest estetycznym odbiciem racjonalizmu, do którego dąży panujący system gospodarczy”³⁵. Ornament występuje tu jako swego rodzaju społeczno-estetyczna metafora, abstrakcyjny wzór i szyfr procesu produkcji seryjnej. Ten zaś według Kracauera uzyskuje pewien wymiar poetycki dzięki podobieństwu między rękami robotników pracujących w fabryce i tanecznymi krokami sławnych w owym czasie *tillergirls*; niemniej jednak ciała tancerek w matematycznie synchronizowanych układach tracą swój wymiar erotyczny, a poszczególne atrybuty ich ornamentalnych układów – linie, okręgi, powtórzenia – nie prowadzą ani do uwewnętrznienia, ani do symbolizacji energii witalnej, lecz odzwierciedlają ruchy odczłowieczonej maszyny.

W tym miejscu kończymy ekskurs do jednego z rozdziałów potencjalnej historii ornamentu w dobie nowoczesności, którą można by jeszcze na różne sposoby rozbudowywać i problematyzować. Chodziło tu jednak wyłącznie o ukazanie kilku odmiennych postaw i tendencji wiążących się z tym fenomenem w mgliście zarysowanej „ramie” modernizmu. Widać wyraźnie, że jakkolwiek owa antyorna-

³³ E. Bloch *L'esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris 1977, s. 27.

³⁴ G. Vattimo *La fin de la modernité*, Éditions du Seuil, Paris 1987, s. 91.

³⁵ S. Kracauer *Ornament z ludzkiej masy*, w: *Wobec faszyzmu*, wybór i wstęp H. Orłowski, PIW, Warszawa 1987, s. 14.

mentalna tendencja w myśli estetycznej, społeczno-ekonomicznej, a może również ideologicznej, której synekdochą stał się manifest Adolfa Loosa, dominowała w ówczesnej dyskusji, byłoby nadmiernym uproszczeniem postrzeganie jej jako jedynej czy determinującej. Dla moich rozważań o jednym z „zapisów” Franza Kafki oznacza to sporo i w sumie niewiele. Sporo – jeżeli mogę dzięki temu udowodnić, że ornament nie musi być obcy Kafkowskiej twórczości, należy go tylko uwolnić od zwyczajowych i przejętych „dekoracyjnych” znaczeń. Moja dygresja stałaby się marginalna wówczas, gdy chciałbym którąś z zarysowanych koncepcji przyłożyć jako interpretacyjny filtr do tekstu Kafki, a następnie poszukiwać w nim jakiegoś odzwierciedlenia intencji czy strategii literackiej, oświeconej teoretyczną problematyką ornamentu. Wszystkie opisane modele refleksji nad ornamentem wskazują raczej na to, że zbrodnia pod tytułem ornament – dodajmy do Loosowskiego słownika metaforę Jeana Baudrillarda – stała się zbrodnią d o s k o n a ł ą: zniknęła z miejsca czynu, aby pojawić się gdzieś indziej, w perspektywie jednego z możliwych odczytań.

Gotycka „wola formy” w śladzie języka

Jeśli zatem rację mają Deleuze i Guattari, którzy mówią o „wyschłej niemczyźnie” Kafki, „zdeterytorializowanym języku intensywności” i „syntaksie krzyku”³⁶, czy też filolodzy przypominający o wpływie języka prawniczego na surowość stylu Kafki oraz pobyt autora w „językowo sterylnym getcie pozbawionym podłoża niemieckich dialektów i różnic społecznych”³⁷, jeśli nawet zgodzimy się z Markiem Andersonem, który w sposób przekonujący ukazał Kafkowskie dążenie do wyzbycia się ornamentu literackiego i „znalezienia idiomu prozatorskiego, który zostanie następnie uznany za jeden z najważniejszych przykładów niemieckiego modernizmu i ekwiwalent Loosowskich nieozdobionych budowli”³⁸, to jedno jest

³⁶ G. Deleuze, F. Guattari *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Herrmann & synové, Praha 2001.

³⁷ Por. M. Nekula „...v jednom poschodí vnitřní babylonské v ěž ě...”. *Jazyky Franze Kafky*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.

³⁸ M.M. Anderson *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford University Press, Oxford 1992, s. 181. Anderson w bardzo inspirujący sposób pisze o kluczowej roli, którą w dziele Kafki odgrywa właśnie wyzbywanie się ornamentu. Pisze on o kryzysie ornamentu w sztuce europejskiej w latach 1907-1910 i jego wpływie na Kafkowskie próby wygnania ze swojej twórczości ornamentu jako przeżytku *fin de siècle* oraz rezydium własnych estetyzujących juveniliów, i osiągnięcia w ten sposób „stylu dramatycznego i niedekorowanego”. Anderson wzmocnił nawet ową negatywną postawę o wpływ, który miała wyrzucić na Kafce lektura manifestu *Ornament i zbrodnia* Loosa. W rozdziale zatytułowanym znamiennie „Ornamenty pisania: W kolonii karnej” Anderson interpretuje decydujący moment, kiedy w ciału więźnia za pomocą narzędzia tortur wpisywany jest wyrok wraz z bogatą dekoracją – która stanie się w ten sposób decydującym,

Prezentacje

pewne: styl Kafki pozbawiony jest ornamentu, w takim sensie, jak się go zazwyczaj pojmuje. Nad tekstami Kafki nie dominuje jednak wyłącznie styl, zaś ornament nie przejawia się tylko na zwyczajowej – dekoracyjnej – płaszczyźnie.

Jak gdyby w zgodzie z ową modernistyczną surowością i jej Kafkowskimi echem w postaci ascezy i „głodowania”, duchowny w katedrze przemawia z niczym nieozdobionej i ciasnej ambony (mimo że zaraz obok roztacza się ambona główna, olbrzymia i bogato dekorowana), zaś jedyny ślad po ornamencie stanowią tu kontury jego w niewygodnej pozycji zgiętej postaci. Dlatego sądzę, że tym, co oplatają kamienne ornamenty mocno wrosnięte w kolumny i żebrowanie katedry, jest głos, który całkowicie opanowała wewnętrzna architektura, mowa sprowadzająca na manowce, której przekaz unosi się i rozpuszcza w nieskończonym ruchu ornamentalnych linii. Oznacza to zatem, że ornament gotyckiej przestrzeni zaraził język i współtworzą one – przynajmniej w tym miejscu – Kafkowskie pisanie? Czy też raczej to właśnie ów splątany, labiryntowy język „bez wyjścia” kształtuje wnętrze gotyckiej katedry, skrywające się w ciemnościach przed spojrzeniem? Założmy, że oba stwierdzenia są prawdziwe.

Spojrzenie, błędzące po słabo oświetlonych kulisach katedry, przyciągane jest przez współtworzące się przestrzeń i formę, czyli to, co Henri Focillon w kontekście sztuki ornamentalnej nazywa metamorfozą. Język pozbawiony początku, centrum i sensu rozpościera się w przestrzeni wytwarzanej przez chaotyczny splot linii, nabiera ruchomych konturów pogrążonego w ciemności ornamentu, transformując jednocześnie całą katedrę – scenę pisania – i odciskając w niej własny gotycki charakter. Dochodzi w ten sposób do wzajemnego przenikania, współtworzenia i rezonansu języka ze sceną, do symbiozy obu tych „żywołów”. Również w tekście literackim potwierdza się zatem stwierdzenie Focillona, że „literacki ornament nie istnieje [...] sam w sobie, ale konfiguruje swoje środowisko, któremu nadała kształt ta oto forma”³⁹. Co więcej, nie wiadomo już, co jest właściwie w tej metamorfozie przestrzenią, a co formą, któredy prowadzi granica między sceną pisania, jego figurami i językiem, które zamieszkują tę przestrzeń. Co jednak uprawnia nas do trzymania się tezy, że scena pisania jest tu sceną gotycką?

Worringer we wspomnianej książce poza konkretnymi manifestacjami artystycznymi epoki gotyku czyni przedmiotem refleksji „gotycką wolę formy”, która stanowi podstawę całego kulturowego fenomenu. Worringerowi nie chodzi przy tym o czystość, czasowo i przestrzennie precyzyjnie definiowalny gotyk, lecz o go-

śmiertelnym elementem – jako negatywną postawę wobec estetycznej manieri dekadentyzmu. Ciało zmienione zostało w tekst pod zgubnym wpływem arabesek *Jugendstilu*. Cała fabuła skonstruowana jest zatem jako ironiczny i autorefleksyjny komentarz Kafki do własnej twórczości. Kolejnym argumentem Andersona świadczącym za ową stylistyczną „dieta”, jest „rozstanie z kaligrafia”: Kafka stopniowo przeszedł od pisma gotyckiego, którego uczył się w szkole, do bardziej czytelnej i prostszej łacinki (tamże, s. 173-193).

³⁹ H. Focillon *La vie des formes. Suivi de éloge de la main*, PUF, Paris 1981, s. 27; podkreślenie T.J.

tyckiego ducha, który sięga głębokiej przeszłości wczesnego północnego ornamentu (czyli ok. IV wieku), w którym jest skrycie obecny, i który objawia się również w „ukrytym gotyku” w baroku i wybranych dziełach sztuki nowoczesnej XX wieku. Charakteru tego gotyckiego fenomenu nie sposób jednak rozpoznać, nie będąc świadomym jego dominującego elementu: ornamentu. Jego prymitywna, starodawna postać reprezentowała symboliczną kryjówkę przed światem pełnym zagrożeń, „uciszenie duchowego lęku człowieka”⁴⁰, działając jako zmaterializowana forma zaklęcia. Klasyczny ornament pojawiający się w starożytności, pozbawiony w tym wydaniu bezpośredniej ekspresji, przekształca się w żywy, energiczny ruch, idealną grę organicznych tendencji wolnych od jakiegokolwiek intencji⁴¹. To, co Worringer nazywa gotycką wolą formy, wnosi do średniowiecznego germańskiego ornamentu silną treść metafizyczną i pozbawia go wszelkich tendencji mimetycznych. Ornament staje się czystą abstrakcją pozbawioną dążeń do reprodukcji natury, zaś „skłonność do gry” znamieną dla klasycznego ornamentu, zastąpiona zostaje przez „współgranie” jego linii. Abstrakcyjne, nieorganiczne linie dzięki witalności swego ruchu tworzą w ten sposób „nadorganiczny modus ekspresyjny” ornamentu⁴². Żywa, lecz nieorganiczna linia gotyckiej architektury jest zatem „hybrydycznym fenomenem”, którego manifestację określa Worringer jako „nonsensowne podżeganie ekspresji”⁴³. Miejscem tego – mówiąc słowami Heinricha Rombacha – „wydarzania się przestrzeni”⁴⁴ jest właśnie gotycka katedra, opisywana nawet nie tyle jako miejsce duchowego odpoczynku, ile jako przestrzeń zawrotu głowy czy miejsce „egzaltowanej histerii”:

Wyłącznie w tej zmaksymalizowanej dynamice sił, która intensywnością ekspresji przetrąca wszelki organiczny ruch, człowiek północy gotów jest zaspokoić swą potrzebę ekspresji wewnętrzną dysharmonią zmaksymalizowaną aż do patetyczności. Cierpiąc na zawrót głowy wskutek zewsząd wybuchającego *crescenda* muzyki orkiestrowej mechanicznych sił, odczuwa w duchowym zawrocie kurczową ekstazę na wyżyny, uniesienie wysoko ponad samego siebie, w nieskończoność. Jakże odległy jest on od harmonijnego Greka, którego szczęście pochodzi z zanurzenia w zadowolonym, wolnym od ekstazy spokoju delikatnego organicznego ruchu.⁴⁵

Stojąc wewnątrz gotyckiej katedry, pisze Worringer, „widzimy tylko jakiś skamieniały wertykalny ruch, jakby oswobodzony od grawitacji. Obserwujemy tylko niezmiernie silny wznoszący ruch energii, skierowany przeciwko naturalnemu ciężarowi kamienia, ściągającego w dół”⁴⁶. Dochodzi w ten sposób do paradoksalnego

⁴⁰ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 17.

⁴¹ Tamże, s. 32.

⁴² Tamże, s. 39.

⁴³ Tamże, s. 41.

⁴⁴ Zob. Rombach 1986.

⁴⁵ W. Worringer *Abstrakce a výtčín. Pŕspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001, s. 104.

⁴⁶ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 106.

Prezentacje

zjawiska: kamienna masa znika, a w jej „szkielecie” płynie dalej tylko niekontrolowany dynamiczny ruch ekspresji⁴⁷. Bezpośrednia ciągłość między północnym ornamentem, z charakterystyczną dla niego kompletną „degeometryzacją linii”, a „dematerializacją kamienia”, typową dla gotyckiej architektury, nie przebiega zatem wyłącznie na poziomie kompozycyjno-wizualnym, lecz również w ich ruchu: „chaotyczny spłot linii w północnym ornamencie” znajduje swe odbicie w „*vertigo* gotyckiej przestrzeni”⁴⁸. Złożona kompozycja gotyckiej budowli jakby zaciera ślady po swym materiale⁴⁹.

Właśnie taki sposób postrzegania gotyckiego fenomenu prowadzi nas do koncepcji rezonansu języka literackiego i architektury katedry. Nie twierdzą, że Kafka „osadził” swą scenę w przestrzeni konkretnej gotyckiej katedry, której pochodzenie sięga XIV wieku (nie chodzi tutaj o „rzeczywistą” intencję Kafki czy też „rzeczywistą” budowlę), czy też że Kafkowski narrator był pewien ekstatycznych efektów gotyckiej architektury. Stwierdzam tylko, że to, co Worringer charakteryzuje jako gotycką wolę formy, która przenika historyczne epoki, manifestacje kulturowe i różne gałęzie sztuki, odciska się w ruchu i formie języka, który przenika katedrę i równocześnie ją tworzy. Energiczny i zwodniczy przepływ pozbawiony jasnego celu, chaotyczna płatanina linii, nieobecność centrum, zawrót głowy, patos, dominacja ekspresji nad samym znaczeniem – takie są punkty wspólne Worringerskiego gotyku i pisania Kafki.

Architekstura

Nawiązując do prac Mary Ann Caws, nazwijmy ów rezonansowy efekt architeksturą⁵⁰. Przez pojęcie to rozumiem proces organicznego przenikania i wzajem-

47 Tamże, s. 107.

48 Tamże, s. 79, 160.

49 Do podobnego wniosku na temat gotyckiej dematerializacji kamienia dochodzi Karsten Harries, który w książce *The Bavarian Rococo Church* (1983) charakteryzuje zasadę gotyckiej architektury jako „zwrot od tektonicznego ku organicznemu” (K. Harries *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, Yale University Press, New Haven–London 1983, s. 76).

50 Punktem wyjścia jest dla mnie pojęcie *architexture*, którego Mary Ann Caws po raz pierwszy użyła w roku 1978 w związku z poetyką surrealistyczną i które stosuje następnie jako tekstualną metaforę w związku z architekturą i konstrukcją dzieła literackiego w ogólności (M.A. Caws *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 7). Gérard Genette, który przejął termin architekstualności od Caws (zastrzegając, że autorka posługuje się nim w zupełnie innym sensie, który mu umyka), stosuje go w zmodyfikowanym, czysto literackim znaczeniu jako związek między tekstem a architekstem wytwarzającym gatunek. W odniesieniu do Genettowskiego pojęcia architekstu, który ma generować kolejne teksty, owo przeoczenie jest bardziej niż „symptomatyczne”.

Jirsa Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka

nego oddziaływania języka literackiego na jego przestrzeń, czyli fuzję języka i przestrzeni, którą formuje pisanie (przynależące zarówno do piszącego, jak i czytającego). W tym ujęciu tekst materializuje się i staje teksturą, architektura ulega tekstualizacji, staje się tekstem. Nie chodzi zatem o intersemiotyczne pojęcie oparte na porównaniu dwóch odmiennych, autonomicznych mediów czy kodów – języka i architektury – które poszukiwałoby punktów stykowych i różnic opartych na cechach dystynktywnych danej sfery. Architektura ta jest w o wiele większym stopniu próbą przekroczenia granic między werbalnym rozumieniem pisania i wizualno-tektonicznym pojęciem architektury – i nie mamy tu na myśli tylko architektury artycyficznej, lecz również architekturę pejzażu, w postaci, w jakiej konstruuje ją język literacki. Chodzi innymi słowy o widzenie i interpretację wizualności, tektoniki i taktylności pisania oraz nasłuchiwanie werbalności i „języka” architektury. Chodzi o to, aby nie koncentrować się tak bardzo na literackim statusie tekstu i wizualnym charakterze budowli, lecz na ich wzajemnej „pracy”. Ich kulturowa dystynkcja anulowana zostaje w akcie lektury.

Nie chcę jednak twierdzić, że chodzi o koncepcję relewantną w dowolnym kontekście. Język literacki może pozostać nietknięty swym środowiskiem, „przestrzenią literacką”, i na odwrót. Pytanie, na ile przestrzeń jest tylko kulisami i czy przypadkiem każda z tych kulis nie jest w jakiś sposób istotna, znajduje odpowiedź wyłącznie w perspektywie spojrzenia literackiego. Jeśli zatem twierdziłem, że goetyk odciska się w ruchu języka, przenikając świątynię i jednocześnie ją tworząc, i próbowałem opisać ich wzajemny rezonans, to obraną metodą była właśnie inscenizacja opisanej architektury. Nie dlatego jednak, że nie mam szacunku „dla Pisma”, jak mówi duchowny w katedrze, lecz dlatego, że starałem się drobiazgowo zbadać scenę pisania, podobnie jak uczynił to na początku Józef K.

Przełożyła *Hanna Marciniak*

Prezentacje

Abstract

Tomáš JIRSA
Charles University (Prague)

**From perfumed moustache to the ornaments of language.
Physiognomy of writing in Franz Kafka's *Trial***

The article deals with a chapter from Franz Kafka's *Trial* through a visual mode which shapes the writing of the text. This mode is represented by the architecture of the gothic cathedral, based on Wilhelm Worringer's notion of "the gothic will to form", embodied in the figure of an ornament. The space of the cathedral inspires an approach to literary speech from the perspective of its motion and physiognomy. This staged encounter of literary speech and gothic space allows to concentrate on the anonymous "movement of writing" that passes through the text, on the understanding of its visuality and its resonance with space.