

РУИНИ:  
ВЪРХУ БЕНЯМИНОВАТА ФИЛОСОФИЯ НА ЕЗИКА

*Йоанна Нейкова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

RUINS:  
ON WALTER BENJAMIN'S PHILOSOPHY OF LANGUAGE

*Joanna Neykova*  
*Sofia University "St. Kliment Ohridski"*

The text focuses on the concept of language in the work of Walter Benjamin, mainly in his seminal work "On Language as Such and on the Language of Man" (1916) and in his later monograph "The Origin of the German Baroque Drama" (1928). The central research question regards the place of the early concept of language in the general framework of baroque allegory and fragmentation that Benjamin develops in his monograph.

**Keywords:** Walter Benjamin, language, baroque allegory, ruins, trauerspiel, fragmentation

В голямото изследване на Валтер Бенямин „Произход на немския трауершпил“ (1928), в един кратък и на пръв поглед не особено важен пасаж, се споменава Лудовико да Фелтре – ренесансов художник, известен най-вече с работата си около разкритите през XV век в Италия фрески по антични руини. Тези находки, понякога откривани неочаквано дори в подземията на градски къщи, възбуждат в голяма степен въображението на ренесансовите творци. В това отношение най-любопитен е случаят с Domus Aurea, Златната къща<sup>1</sup>, открита съвсем случайно в края на XV век от младо момче, което, докато се разхожда по един от хълмовете на Рим, пропада в яма и се озовава в антични развалини. Последвалото своеобразно „изваждане на светло“

---

<sup>1</sup> Дворецът на Нерон, който е трябвало да бъде част от възстановяването на Рим след подпалването на града през 64 сл. Хр. Машабният проект вероятно никога не е бил напълно осъществен. Последвалите римски императори имат противоречиво отношение към мегаломанския дворец, което може да се интерпретира като белег на критика към разточителното управление на Нерон. Още през Античността е обект на множество набези и грабежи. От един момент нататък дори е бил засипан с пръст и върху него постепенно са се появили други постройки. Вж. Paradigms of Renaissance Grotesques, ed. Damiano Acciarino, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2019.

на тази скрита страна на античните руини е възможно благодарение на силния интерес на ренесансовите художници. Изображенията по частично запазените зидове са един от източниците на вдъхновение и причина за появата на *гротеската* като изобразителна техника, която имитира антични фрески<sup>2</sup>. Все по-честото наподобяване на елементи и цели образи прераства в част от декоративната мода на времето. Ключова фигура за развитието на този изобразителен стил е вече споменатият Лудовико да Фелтре. В „Животописите“ на Джорджо Вазари са отделени няколко страници на този творец, недостигнал голямата слава на други художници от това време. Там четем: „Като меланхолик, той непрекъснато разглеждаше античните руини, при които разпределението на залите и подредбата на образите по гротеските му харесваше, а в работата с листата в античен стил нямаше равен. Затова и не остана неизследвано в Рим антично подземие“<sup>3</sup> (Vasari/Вазари 1970: 684). Меланхоликът Да Фелтре бил толкова запленен от това, което намирал изобразено по римските останки, и прекарвал толкова много време в изучаването му, че впоследствие получил прозвището *Il Morto*. Ренесансовото любопитство към изкуството на Античността придобива буквалност в стремежа на тези художници да изведат от безкрайните мрачни подземия отново на светло една потайна нейна страна. Както отбелязва Бенямин: „Защото още тогава в произхода на гротеската от затрупаните развалини и катакомби като че ли към потайно-подземното се прибавя и загадъчно-тайнственото във въздействието, и то трябва да се извежда не от буквалния смисъл на „grotta“, а от „скритото“ – потайно, – което пещерата и дупката изразяват...“ (Бенямин/Benjamin 1989a: 270). Тази Античност, потайна и загадъчна, пробива и нахлува в настоящето под формата на руина, която преди това е била толкова слята с естествения образ на града, че сякаш винаги е присъствала, превърната в част от пейзажа, в част от природната картина.

В изследването си „Произход на немския трауершпил“, посветено на бароковата драма в Германия, Бенямин разглежда сложните от-

---

<sup>2</sup> Наименованието на гротеските идва от *grotto* (итал. пещера), тъй като залите, в които са намирани затрупаните антични останки, са наподобявали залите и коридорите на естествени пещери. Вж. Owen Jones, *The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts*, Princeton University Press, 2016.

<sup>3</sup> Вж. Vasari, G. *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, in four volumes, translated by A. B. Hinds, ed. With introduction by William Gaunt, London, Everyman Library, 1927, last reprinted, 1970. V. 3, 1 – 2. Vol. III, Part III, *Morto da Feltro, Painter, and Andrea di Cosimo of Feltro*, 684. Превод мой – Й.Н.

ношения между *природа* и *история* в немския барок през собствената му концепция за алегория. Според немския философ „алегоричното лице на природата-история“ (Бенямин/Benjamin 1989: 277a) винаги заема формата на руина, която, от своя страна, е ключов елемент в образния репертоар на трауершпила. Той извежда на преден план жанровото разграничение между трагедията и трауершпила въз основа на разлика в източника на сюжетния материал – при трагедията в нейния класически вид това е митът, докато при трауершпила това е историята, представена в нейното диалектическо движение. Особено то за диалектическия ход на историята е това, че не трябва да бъде разглеждан като прогресивния „ход на живота“, а напротив – като разпад. Свързването на образа на руината с идеята за разпада, смята Бенямин, е специфична барокова черта и е видима в голяма степен именно в трауершпила. В класическата естетика античните руини са мислени като парчетата от надробения идеал, който може да се възстанови, или по-точно да се довъобрази художествено. Дори по-късно Романтизмът все още вижда в античната руина началото на възможността отново да се мисли цялото, което Божана Филипова нарича „общия дух на Античността“.<sup>4</sup> Барокът вижда руината по друг начин – като фрагмент, доказателство за наличието на непрекъснат разпад.

В хода на работата си върху трауершпила Валтер Бенямин извежда тезата, че бароковата алегория е свързана с едно усилие да се преосмисли отношението природа-история през въпроса за езика. По тази причина, както и за да се осветли по-добре отношението природа-история-алегория, се обръщаме към езиковата теория на Бенямин, която бива най-плътно разгърната в ранния текст „За езика изобщо и за човешкия език“ (1916). Темата ще продължи да го интересува и в късната му работа – например в „Учение за подобното“ (1933) и в „За миметичната способност“ (1933). Именно „За езика изобщо и за човешкия език“ обаче може да послужи като добър вход към езиковата философия на немския изследовател.

---

<sup>4</sup> В изследването си върху романтическия фрагмент и концепцията за нова митология Божана Филипова проследява тези въпроси в един модернистичен ключ през романа на Джеймс Джойс „Одисей“. Б. Филипова твърди, че присъствието на античния фрагмент в модерността не поддържа илюзията за възстановяване на цялото, а продължава да има фрагментарен характер. Вж. дисертационния труд на Божана Филипова „Трансформации на понятията „нова митология“ и „фрагмент“ в романа „Одисей“ на Джеймс Джойс“.

В началото на текста Бенямин акцентира върху ключов за него въпрос – какво всъщност съобщава езикът? Бързият отговор е – съобщава съответстваща му духовна същност, а онова, което е съобщимо в една духовна същност, е нейната езикова същност. Иначе казано – езикът винаги съобщава *себе си*. „Езиковата същност на нещата е техният език“ (Бенямин/Benjamin 2014a: 9). Човешкият език обаче е различен от езика на останалата част от битието, първо, защото се изразява в думи, и второ, защото единствен притежава способността да назовава всички други неща. „Човекът изразява духовната си същност, като назовава всички други неща“ (Бенямин/Benjamin 2014a: 11) – актът на именуването е в основата на човешкия език. Езикът на нещата, респективно езикът на природата, е различен от човешкия език, тъй като природата е лишена от словесния дар на назоваването, „езиците на нещата са несвършени и безмълвни“ (Бенямин/Benjamin 2014a: 15), те не говорят с думи. Единственият начин, по който природата „проговаря“, според Бенямин, е чрез даденото от човека име. Отношенията между езика на природата и езика на човека Бенямин разглежда, като анализира първата глава от Битие и разгръща идеята за безименния безмълвен език на природата. Безмълвието на природата търпи известна промяна в теорията на Бенямин, тъй като в едемското състояние на битието то е равно на благородно мълчание – Бенямин подчертава, че природата се намира в особен вид блаженост – а с началото на историята, белязано от бъркотията на езика след грехопадението, „започва нейното друго безмълвие“ (Бенямин/Benjamin 2014a: 25). Другото безмълвие на природата може да мислим като конституирано от непреодолимата тъга – специфична форма на меланхолия – по непосредствения едемски език. Бенямин подчертава, че ако на природата ѝ бъде придаден език, този език би бил език за тъгуване.

В книгата си „Откритото: човекът и животното“ (2002) Агамбен разглежда Хайдегеровата идея за откритостта на битието през интерпретация на понятието “*alētheia*” в контекста на въпроса за разликата между човек и природа. Хайдегер изключва животното от въпроса за *скритостта на битието* поради това, че животното има особен статут – то е в откритото, но едновременно с това самото то е неоткрито, защото е принципно захванато към собствената си същност – състояние, което Хайдегер нарича „изложеност без нескритост“ (Агамбен/Agamben 2016: 19). Животното не се отваря (битийно) в света, за разлика от *Dasein*<sup>5</sup>, а е същностно държано „вън от себе си в

---

<sup>5</sup> Понятие във философията на Мартин Хайдегер, което той въвежда във фундаменталния си труд „Битие и време“ (1927). *Dasein* се превежда като „тук-битие“

една изложеност“ (Агамбен/Agamben 2016: 19), *която го разкъсва*. „Животното е изключено от същностната област на спора между нескритост и скритост. Знак за тази същностна изключеност е това, че нито едно животно и нито едно растение няма слово“ (Агамбен/Agamben 2016: 16). Основната разлика тогава между човека и животното е наличието или съответно – липсата на словесен език. Ако се спрем на този момент от тезата на Хайдегер, то тогава става ясно, че природата, лишена от подобен словесен език, остава отвъд възможността да преодолее изложеността и затвореността си. Природата не може да се освободи от своята затвореност поради своята фундаментална немота.

В „Откритото“ Агамбен подема и едно важно за Морис Бланшо понятие – *désœuvrement* (фр. безделие, не-творене). Чрез него се въвежда интерпретацията на въпроса за новата форма на живот, в която се намират едновременно човек и природа. След края на историята човекът е в състояние на блажено безделие. Тази нова форма на съществуване на човека лъжливо напомня на своеобразно връщане към първичната блаженост на едемското битие, където връзката между природа и човек е удържана в езика, но същностно се различава от нея. Блаженството след края на историята е опит да се преодолее спорът между отвореността и скритостта на битието. В отделянето едновременно от животинското и от човешкото се разкрива това, което Агамбен нарича *in-human* – фигура между *zoe* (биологичното съществуване) и *bios* (езиковото и социално съществуване), която преодолява обектно-субектните отношения. В този смисъл за Агамбен *désœuvrement* е състоянието *между* – новото състояние на *in-human* като фигура на живота отвъд битието и отвъд езика.

Но ако се върнем към Бенямин, лесно ще забележим, че той предлага различен модел от този на Хайдегер, но не толкова различен от този на Агамбен. На затвореността на първичната безсловесност на природата той противопоставя откритостта на историята – Бенямин определя историята като „открит свят“ (Benjamin/Бенямин 2002: 389). При Агамбен отношението между човек и природа след края на историята е претърпяло радикална трансформация и е дало началото на *in-human*, докато при Бенямин диалектиката е в застои, приел формата на алегория и на руина. По-късно в „Книга на пасажите“ алегорията ще бъде наречена „замръзнало неспокойство“ (Бенямин/Benjamin 1989б:

---

или „бъденето-ето-на“ (в превода на Димитър Зашев) и е думата, с която се назовава съществуващото, различно от вещественото битие, иначе казано – човека или човешкото битие. Вж. Хайдегер, М. Битие и време. София: Марин Дринов, 2005.

501). Опитът да се преодолее затвореността на природата няма същата сила както при Агамбен или дори при Хайдегер, липсва усилието да се снесе противоречието, тъй като алегорията не функционира като синтез, а на свой ред запазва и дори интензифицира диалектическото напрежение. Тази застинала диалектика може да бъде наречена с метафората „спасената нощ“ (*die gerettete Nacht*), която Бенямин споменава в писмото си до Флоренс Кристиан Ранг – „модел на природата, който не е нито театърът на историята, нито жилището на човека“ (Benjamin/Бенямин 2002: 389)<sup>6</sup>. Това е природата, превърната в алегория. С грехопадението и началото на историята духовната същност на природата може да бъде изведена от своята не-откритост единствено като бъде преведена в език, който да носи смисъла на откровение, на своеобразен пробив от тайна към познание. Движението от затвореност към откритост, или от тайна към познание, фрагментира, така че истината достига до човека под формата на алегии-руини.

Барокът вижда руината като отломка и доказателство за разпада на миналото. Бенямин пише: „Тези порутени останки, фрагментът, натоварен с особено значение, отломъкът, това е най-благородната материя на бароковото творение“ (Бенямин/Benjamin 1989a: 278). Важно е да се обърне внимание какво означава, че барокът прави видим хода на историята, като я поставя на сцената. Историята като купчина руини е идея, която Бенямин последователно развива както в книгата за трауершпила, така и в по-късните си текстове и особено във „Върху понятието за история“ (1940), където образът на *Angelus Novus* на Клее е вперил поглед в катастрофата на миналото, така както алегористът е изправен пред *facies hippocratica* – пред лицето на смъртта. И алегористът е брат на ангела на историята, тъй като е онзи друг, който може да види в развалината не бъдеще, а доказателство за бедствие. Историята е вечният ход на разпада и тези фрагменти и откъслечи, чрез които тя съществува, продължават да са част от едно сега – миналото присъства като фрагмент, за да напомня за неотменната преходност на битието. Руината е едновременно алегорията на историята и самата история.

Алегорията и руината в трауершпила са свързани със смъртта, така че и двете са репрезентации на тленността, като още една форма на разпад. Отношението между природа и история в бароковата драма има своя сложен израз в алегорията, която е езиковият аналог на руината и в този смисъл е носител на същата идея. „В царството на ми-

---

<sup>6</sup> Преводът е мой – Й. Н.

сълта тя [алегорията] е това, което руините представляват в царството на предметите“ (Бенямин/Benjamin 1989a: 277). И когато Бенямин отбелязва, че историята, под формата на руина, присъства в трауершпила, тя го прави в качеството си и на писмо, на писание. Какво е това писание? В бароковите текстове започват много често да се включват персонифицирани животни, подобно на тези в басните, или дори неодушевени предмети, но още по-любопитно е, когато като персонажи започват да се появяват отделни думи, срички, букви. Тази фрагментация на езика е принципна за алегоричния подход. Нито алегорията в езика, нито руината на сцената обаче са видени като единични и самостоятелни откъслечи. Бенямин ги мисли в тяхното струпване, като непрекъснатото наслагване на фрагменти един върху друг, в известен смисъл това може да се види и на стилово равнище в натрупването на детайли в бароковата литература. В „Относно понятието за история“ Бенямин пише: „Той [ангелът на историята] е обърнал лицето си към миналото. Там, където пред нас се явява низ от събития, той вижда една-единствена катастрофа, която постоянно трупа развалини върху развалини и ги хвърля в краката му“ (Бенямин/Benjamin 2014б: 422). Това раздробяване и последвало струпване е виждането и на барока за начина, по който се гради настоящето – то е продукт на развалините на миналото.

Именно това надробяване, това натрупване на детайли в бароковата литература позволява едновременното скриване на истината и нейното неотменно излагане на показ. В изследването си на бароковата алегория Хю Грейди отбелязва<sup>7</sup>, че разбирането на Бенямин за функцията на художествената форма се родее с разбирането на Адорно, превръщането на историческо съдържание във философско съдържание, с което Грейди се опитва да постави фокус върху формалния аспект в изследването на трауершпила. Бенямин ясно заявява тази своя теза: „Предмет на философската критика е да покаже, че функцията на художествената форма е тъкмо тази: да превърне реалните исторически съдържания, които са в основата на всяко значимо произведение, във философски съдържания на истината“ (Бенямин/Benjamin 1989a: 282). Този процес на трансформация на историята в творба е по същността си процес на оголването на истината, така че творбата, фрагментирана и раздробена, се налага като руина. При повторен прочит на вече споменатото писмо на Бенямин към Флоренс Кристиан Ранг, където за първи път откриваме метафората

<sup>7</sup> Вж. Grady, Hugh. *John Donne and baroque allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

за *Die gerettete Nacht*, спасената нощ, ще забележим, че с нея Бенямин определя художественото произведение. Ето още от писмото: „Тогава художествените произведения могат да бъдат определени като природни форми, които не очакват идването на деня и следователно – идването на Деня на страшния съд“ (Benjamin/Бенямин 2002: 389). Те са спасената нощ.

Ранният текст на Гершом Шолем “On Lament and Lamentation” (1918)<sup>8</sup>, повлиян от езиковата теория на Бенямин, развива тезата за мълчанието на природата. Шолем твърди, че езикът има вътрешно ядро на неизразимост и външно ниво, което е обосновано от експресията. Чрез експресията езикът излиза от своето първоначално отдръпване в тишината. Но в това движение отвътре навън, от безмълвие към експресия, езикът фрагментира и трансгресира себе си. В интерпретацията на Шолем това е и движението на откровението. А откровението е фрагментарно и алегорично, тъй като в тази трансгресия от скрито към открито винаги остава нещо неизразено, нещо, стаено във вътрешността на езика. Или по друг начин казано, *спасената нощ*.

Ако се върнем към „За човешкия език и за езика изобщо“, трябва да припомним, че езикът съобщава само езиковата същност на дадено нещо. Но това твърдение ни позволява да предположим, че ако езиковата същност на нещото не е цялата му същност, а само онази, която е съобщима, то тогава винаги остава една неизразима част. Тази фрагментарност в езика на природата обосновава нейния алегоричен характер. Езикът на природата в този смисъл е винаги непълен, той е винаги руина.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен/Agamben 2016:** Агамбен, Дж. Откритото: човекът и животното, прев. Богдана Паскалева. // *Пирон*, бр. 12, 2016. [Agamben, D. *Otkritoto: chovekat i zhivotnoto* // *Piron*, v. 12, 2016.]
- Бенямин/Benjamin 1989a:** Бенямин, В. Произход на немския трауершпил. // *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство, 1989, 112 – 338. [Benjamin, V. *Proizhod na nemskiya trauershpil*. // *Hudozhestvena missal i kulturno samosaznanie*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989, 112 – 338.]

---

<sup>8</sup> Вж. Barouch, Lina, Schwebel, Paula. “On Lament and Lamentation Gershom Scholem (1917 – 1918).” *Jewish Studies Quarterly*, vol. 21, no. 1, 2014, 4 – 12.



- Бенямин/Венуамин 1989б:** Бенямин, В. Централен парк. // *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство, 1989, 492 – 522. [Benyamin, V. Tsentralen park. // *Hudozhestvena missal i kulturno samosaznanie*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989, 492 – 522.]
- Бенямин/Венуамин 2014а:** Бенямин, В. За човешкия език и за езика изобщо. // *Кайрос*. София: Критика и хуманизъм, 2014, 7 – 28. [Benyamin, V. Za choveshkiya ezik i za ezika izobshto. // *Kayros*. Sofia: Kritika i humanizam, 2014, 7 – 28.]
- Бенямин/Венуамин 2014б:** Бенямин, В. Относно понятието за история. // *Кайрос*. София: Критика и хуманизъм, 2014, 416 – 433. [Benyamin, V. Otnosno ponyatiето za istoriya. // *Kayros*. Sofia: Kritika i humanizam, 2014, 416 – 433.]
- Венјамин/Бенямин 2002:** *Walter Benjamin to Florens Christian Rang, December*, trans. Rodney Livingstone, Selected Writings, vol. 1, ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press, Belknap Press, 2002, 389 – 391.
- Vasari/ Вазари 1970:** Vasari, G. *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, in four volumes, translated by A. B. Hinds, London: Everyman Library, 1970. V. 3, 1 – 2. Vol. III, Part III, Morto da Feltro, Painter, and Andrea di Cosimo of Feltro, 684.