

## Alegoria a symbol. Miejsce alegorii w filozofii Waltera Beniamina

Pojęcie alegorii w filozofii Waltera Beniamina jest kluczowym terminem, podniesionym do rangi narzędzia interpretacyjnego nowoczesności. W koncepcji Beniamina można mówić nawet — jak twierdzi Beata Frydryczak — o dokonaniu „rehabilitacji” pojęcia alegorii<sup>1</sup> w obszarze rozważań dotyczących kultury i sztuki. Rehabilitacja alegorii polega na nadaniu jej statusu kategorii umożliwiającej nowe spojrzenie na zjawiska kulturowe i osiągnięcia w dziedzinie sztuki oraz na stworzeniu za jej pomocą nowego obszaru sensów i znaczeń związanych z tymi dziedzinami. Możliwość tworzenia nowych znaczeń jest wynikiem szczególnego traktowania przez Beniamina kultury i sztuki, jako obszaru wypełnionego ruinami, fragmentami, które alegoryk „składa” tworząc, „odnawiając sferę sensów i znaczeń”.<sup>2</sup>

O rehabilitacji alegorii pisze również Hans Georg Gadamer<sup>3</sup>, przedstawiając wzajemne relacje pomiędzy pojęciami alegorii i symbolu na przestrzeni różnych epok, w obszarze rozważań wybranych teoretyków kultury. Gadamer przedstawia proces zmiany zależności obu pojęć w epoce nowożytnej, omawiając jej przyczyny i możliwe implikacje. Jego rozważania są istotne w kontekście omawiania miejsca pojęcia alegorii w filozofii Beniamina z uwagi na ogólne tło historyczne, dotyczące funkcji i statusu tego pojęcia oraz twierdzeń Gadamera na temat relacji pomiędzy symbolem i alegorią, w stosunku do których koncepcja Beniamina jest przeciwstawna.

Gadamer twierdzi, że rozróżnienie pojęć alegorii i symbolu, funkcjonujące w dzisiejszej refleksji nad kulturą i sztuką, to skutek rozważań filozoficznych, których początek można umiejscowić już w XVIII wieku — mimo, że w XVIII-wiecznej literaturze estetycznej pojęcia te używane są jako synonimy — „(...) na pozór oczywiste artystycz-

ne przeciwieństwo między symbolem a alegorią to dopiero wynik filozoficznego rozwoju z ostatnich dwóch stuleci i trudno byłoby oczekiwać u jego początku pytania, jak w ogóle doszło do pojawienia się potrzeby takiego rozróżnienia i przeciwstawienia.”<sup>4</sup> Tym, co łączy w pewien sposób oba pojęcia to ich podstawowe zastosowanie, które ogólnie można scharakteryzować jako przedstawianie sensu czegoś, co wykracza poza sferę zjawiskowości, za pomocą tego, co sens ten reprezentuje. Jest to funkcja, której zadanie polega na odsyłaniu do rzeczywistego znaczenia, „ukrytego” pod znakiem symbolu lub alegorii. Śledząc proces rozróżniania obu pojęć należy odwołać się — według Gadamera — do sposobu, w jaki terminy te były używane w starożytności. Pierwotne zastosowanie terminów dowodzi tego, że nie utożsamiano ich znaczenia i funkcji: „Alegoria należy do sfery mówienia, *logos*, jest więc retoryczną czy hermeneutyczną figurą. Zamiast tego, co ma się na myśli, mówi się coś innego, bardziej namacalnego, ale tak, że pozwala to zrozumieć tamto pierwsze. Symbol natomiast nie jest ograniczony do sfery *logos*, gdyż nie odnosi się przez swe znaczenie do innego znaczenia: to raczej jego własny zmysłowy byt ma znaczenie.”<sup>5</sup> Symbol ma więc w wielu wypadkach postać namacalną, zmysłową, jak w podanym przez Gadamera przykładzie *tessera hospitalis*, przy jednoczesnej funkcji reprezentowania znaczenia tego, czego jest nośnikiem, znakiem. Dotyczy to również symboli religijnych.

Sfera religijności jest tą, w której funkcje symbolu i alegorii spotykają się, mimo wyczuwalnej, subtelnej różnicy w ich zastosowaniu. Alegoria i symbol służą — już u Homera, później u Chryzypa i Pseudo-Dionizego — wyrażeniu tego, czego nie można ukazać wprost; dzięki przekazowi, zarówno symbolicznemu, jak i alegorycznemu, od-

<sup>1</sup> Por. Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 106-126.

<sup>2</sup> Tamże, s. 106.

<sup>3</sup> Por. Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, Wyd. Inter Esse, Kraków 1993, s. 95-104.

<sup>4</sup> Tamże, s. 96.

<sup>5</sup> Tamże, s. 97.

krywa się sferę, w której istnieje możliwość zbliżenia do poznania tego co boskie, niepoznawalne bezpośrednio. Gadamer zwraca uwagę na różnicę między istotą obu zastosowań: „W pojęciu symbolu przebija jednak metafizyczne tło, całkowicie nieobecne w retorycznym zastosowaniu alegorii. Możliwe jest przeniesienie ze sfery zmysłowej w boską. (...) symbol nie stanowi dowolnie przyjętego lub ustanowionego znaku, lecz zakłada pewien metafizyczny związek tego, co widzialne, z tym, co niewidzialne.”<sup>6</sup> W sferze estetyki istota symbolu i alegorii, zgodna z ich pierwotnym zastosowaniem, za jakie można uznać to, które występuje w obszarze religii, przekłada się na twierdzenie, że alegoria, w odróżnieniu od symbolu, nie zakłada metafizycznego związku między tym, co przedstawione „fizycznie” i tym co pod tym „ukryte”. Gadamer twierdzi, że z początkiem XVIII wieku utrwaliło się takie rozumienie alegorii, które traktowało ją jako przeciwstawną symbolowi: „Symbol staje się koincydencją tego, co zmysłowe, i tego, co niezmysłowe, alegoria zaś znaczeniowym odniesieniem tego, co zmysłowe, do tego, co niezmysłowe. (...) Symbol jako interpretowalny niewyczerpalnie, gdyż w nieokreślony sposób, przeciwstawia się — jak w przeciwieństwie sztuki i braku artyzmu — alegorii jako pozostającej w ściślejszej relacji do znaczenia i w nim się wyczerpującej.”<sup>7</sup> Takie rozumienie alegorii i symbolu pojawia się w Oświeceniu pod wpływem estetyki geniuszu i filozofii krytycznej.

Według Gadamera ważną rolę w procesie wykształcenia się tego rodzaju pojmowania funkcji i istoty obu pojęć odegrała analiza pojęcia symbolu dokonana przez Kanta w **Krytyce władzy sądu**, gdzie przedstawienie symboliczne zostaje przeciwstawione schematycznemu, jako to, za pomocą którego można pośrednio przedstawić istotę danego pojęcia. Gadamer zwraca również uwagę na Kantowskie twierdzenie o symbolicznym charakterze języka. Idea ta, jak i jej wyraz, który znaleźć można w analogii pojęć piękna i dobra u Kanta, wyznaczyła kierunek myślenia o relacji alegorii i symbolu między innymi w rozważaniach Schillera. Ten, w pewnym sensie narzucony, sposób poj-

mowania istoty i zastosowania obu pojęć, doprowadził, zdaniem Gadamera, do „spadku znaczenia alegorii”.<sup>8</sup> Rozważania Schellinga, Schillera, Solgera, Goethego dotyczące sfery kultury i sztuki posiadają pewien wspólny mianownik, wyrażający się w przekonaniu o nieadekwatności zastosowania alegorii jako narzędzia interpretacji czy kategorii wartościującej dzieła sztuki. Symbol natomiast stał się „uniwersalną kategorią estetyczną”. Najpełniejszy wyraz tego rodzaju myślenia można znaleźć u Goethego: „Tak więc praca Goethego na polu sztuki wywarła, jak widzimy, silny wpływ w tej mierze, iż nadała pojęciu symboliczności charakter pozytywny, alegoryczności zaś charakter czegoś negatywnego i sztucznego”. Gadamer uważa, że alegoria znajduje swe zastosowanie w tych epokach, w których przeważa myślenie dogmatyczne: w starożytności można wiązać ją z „racjonalizacją tego, co mityczne”, w średniowieczu z „chrześcijańską wykładnią Pisma Św.”, w baroku z „pogodzeniem tradycji chrześcijańskiej i starożytnej kultury”.<sup>9</sup>

Gadamer uważa barok za epokę, w której alegoria „urzeczywistniła się w swej ostatniej formie”, uznając przy tym fakt, że ponowne odkrycia sztuki baroku „doprowadziły już do pewnej rehabilitacji alegorii”. Gadamer nie wspomina tu o Benjaminie, ale to właśnie jego rozważania na temat niemieckiego dramatu tragicznego mogą służyć za przykład rehabilitacji pojęcia alegorii w interpretacji sztuki barokowej. Benjamin dostrzega w dramacie tragicznym „alegoryczną wizję XVII-wiecznego świata.”<sup>10</sup> Gadamer pisze również: „mocno ugruntowane przeciwstawienie pojęcia «organicznie» wyrosłego symbolu zimnej, intelektualnej alegorii traci swą obowiązującą moc, jeśli dostrzec związek tego przeciwieństwa z estetyką geniuszu i przeżycia.”<sup>11</sup> Rozważania te prowadzą Gadamera do wątpliwości, co do słuszności twierdzenia o ostrym rozgraniczeniu pojęć symbolu i alegorii, jednoznacznego określania ich zastosowania w kategoriach właściwego i niewłaściwego narzędzia interpretacyjnego, wykorzystywania analogii między relacjami: symbol-alegoria i sztuka – brak artyzmu.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 98.

<sup>8</sup> Tamże, s. 102.

<sup>9</sup> Por. Tamże.

<sup>10</sup> Por. Frydryczak, *Świat...*, s. 111.

<sup>11</sup> Gadamer, *Prawda...*, s. 103.

<sup>12</sup> Paul de Man, *Retoryka czasowości*, *Literatura na Świecie*, nr 10-11, 1999, s. 191-241.

Wątpliwości te pojawiają się również u Paula de Mana, który w jednym z artykułów<sup>12</sup> analizuje wzajemną zależność pojęć symbolu i alegorii oraz relację między pojęciami alegorii i ironii. De Man charakteryzuje relację między pojęciami alegorii i symbolu, ukształtowaną w procesie rozwoju teorii kultury i sztuki opisanym przez Gadamera, w następujący sposób: „Ze swoim odniesieniem do sensu, w którym sama nie bierze udziału, alegoria wygląda na coś oschle racjonalnego i dogmatycznego, podczas gdy symbol oparty jest na czulej jedności powstającego w przytomności zmysłów obrazu i ponadzmysłowej pełni, którą ów obraz usuwa.”<sup>13</sup> De Man uważa, że tak jednoznaczne przyporządkowanie określonego charakteru i środków wyrazu obu pojęciom jest błędne, czego dowodem może być znaczenie alegorii, jakie nadaje jej na przykład Hamann w rozważaniach o naturze języka. Hamann uważa, jak pisze de Man, że język w całości posiada alegoryczną naturę. Do takiego rozumienia języka nawiązuje również, jak zauważa Beata Frydryczak, Walter Benjamin.<sup>14</sup> De Man podaje inne przykłady potwierdzające jego tezę, mówiąc, że dookreślenie pojęć alegorii i symbolu, i tym samym wskazanie granic ich użycia w twórczości literackiej czy w teoretycznych rozważaniach na temat kultury i sztuki, jest kwestią trudną, jeśli nie niemożliwą do rozstrzygnięcia. Przywołuje jako przykład pisma Coleridge’a, Solgera, Hoffmanna i Schlegela, w których występuje termin „alegoria”. W cytacie, który de Man zaczerpnął z książki Schlegela, znajduje się jednoznaczne odwołanie do alegorii: „(...) wszelkie piękno jest alegorią. To, co najwyższe, można powiedzieć tylko alegorycznie właśnie dlatego, że jest niewypowiadalne.”<sup>15</sup> Analizując twierdzenia Coleridge’a o różnicy między alegorią i symbolem, de Man wykazuje, że tam, gdzie według Coleridge’a znajduje się sedno i istota tej różnicy, w rzeczywistości jej nie ma. Pojawia się więc sprzeczność, a to, co miałyby wykazywać wyższość symbolu nad alegorią — rodzaj połączenia znaku z tym, co jest jego ukrytym znaczeniem — w rezultacie jest mało istotne: „Od-

wołanie w obu przypadkach, do jakiegoś źródła transcendentalnego, jest teraz ważniejsze niż rodzaj związku zachodzącego między odbiciem a jego źródłem.”<sup>16</sup>

De Man analizując twórczość okresu romantyzmu zastanawia się nad słusnością twierdzenia o dominacji symbolu jako głównego środka artystycznego wyrazu. Przykład **Nowej Heloizy** Rousseau uznaje za dowód występowania obok stylu symbolicznego również stylu alegorycznego, a nawet za dowód jego przewagi: „Moralny kontrast między dwoma światami to w skrócie treść dramatycznego konfliktu całej powieści. Konflikt ten znajduje w końcu rozwiązanie — zwycięża rozważne odrzucenie wartości kojarzonych z kultem chwili, i właśnie to wyrzeczenie ustanawia pierwszeństwo stylu alegorycznego przed stylem symbolicznym.”<sup>17</sup> Tę samą tendencję odnajduje de Man również u innych twórców, między innymi u Wordswortha. Ważną rolę odgrywa tu, według de Mana, kategoria czasowości, nieodłącznie związana z alegorią, ze związkami między znakami, który ona wyznacza: „(...) w świecie alegorii czas jest źródłową kategorią konstytutywną.”<sup>18</sup> De Man przywraca alegorii jej znaczenie i „uprzywilejowane” miejsce w literaturze: „Wniosek z tego taki, że skłaniamy się ku historycznemu układowi, który różni się całkowicie od obrazu tradycyjnego. Dialektyczny związek podmiotu z przedmiotem nie jest już centralnym punktem myśli romantycznej, dialektyka zaś mieści się obecnie w relacjach czasowych, które zachodzą w systemie znaków alegorycznych.”<sup>19</sup>

W koncepcji Benjamina pojęcie alegorii otrzymuje status najważniejszego terminu w jego filozofii. Inaczej niż u Gadamera i de Mana, alegoria u Benjamina nie jest traktowana jako środek wyrazu artystycznego, ale staje się naczelną zasadą, kryterium, dzięki któremu możliwa jest interpretacja nowoczesności. Według Beaty Frydryczak: „W filozofii, alegoria zyskuje inny status: tu pojawia się jako model, według którego już nie jednostka, podmiot, lecz świat obiektywny wyraża sens. (...) staje się ona formą krytycznego wglądu

<sup>13</sup> Tamże, s. 193.

<sup>14</sup> Por. Frydryczak, *Świat...*, s. 113.

<sup>15</sup> Cyt. za: de Man, *Retoryka...*, s. 195.

<sup>16</sup> De man, *Retoryka...*, s. 197.

<sup>17</sup> Tamże, s. 211.

<sup>18</sup> Tamże, s. 214.

<sup>19</sup> Tamże, s. 215.

<sup>20</sup> Frydryczak, *Świat...*, s. 114.

du w rzeczywistość i jej narzędziem interpretacyjnym.”<sup>20</sup> Benjamin nie tylko dokonuje rehabilitacji pojęcia alegorii, ale nadaje jej w swoich rozważaniach nowe znaczenie i wyznacza jej nową funkcję, znacznie rozszerzoną w stosunku do wcześniejszego zastosowania i interpretacji tego pojęcia.

Benjamin odróżnia symbol i alegorię w jednoznaczny sposób, nadając obu terminom wyraźnie odmienny charakter. Czyni to na zasadzie przeciwstawienia „jasnego świata symbolu” „ciemnemu tłu alegorii”.<sup>21</sup> Symbol związany jest z kategorią piękna, jego przedmiotem jest organiczna, zmienna natura, alegoria natomiast znajduje swe zastosowanie w tym, co istnieje w stanie upadku, rozkładu, w naturze nieożywionej, w śmierci. Symbolowi przypisany jest czas teraźniejszy, odczytuje się go „teraz”, alegoria posługuje się retrospekcją.<sup>22</sup> Kategorię czasu Benjamin przypisuje alegorii za Creuzerem<sup>23</sup> (o kategorii czasowości pisał również de Man, o czym wspomniałam wyżej). Natura alegorii pozwala odkryć to, czego za pomocą symbolu nie można dostrzec — pozwala zniszczyć „świat pięknego pozoru”, w którym partycypuje symbol: „Należy zatem rozbić tę piękną przysłonę, by dotrzeć i ujawnić to, co się pod nią kryje: zawartość prawdy, która ujawnia się, gdy materialna treść pięknej iluzji zostanie rozkruszona pod siłą krytycznego spojrzenia.”<sup>24</sup> Za pomocą alegorii można więc zniszczyć, przekroczyć to, co ukryte zostaje pod pozorem, „zasłoną” piękna w symbolu. Dotarcie do prawdy, istoty rzeczywistości, przez zniszczenie dystansu w stosunku do tego, co w świecie symbolu pozostaje w sferze auratycznej, wywołuje szok.<sup>25</sup> Alegoria jest więc kategorią należącą do świata poauratycznego; nie ma tu miejsca, jak w przypadku zastosowania symbolu, na kontemplację tego, co się nam przedstawia — alegoria niszczy bowiem „iluzję” piękna, nie pozwala na kontemplację, wywołuje szok spowodowany odkryciem prawdy.

Alegoria jest narzędziem niszczącym, lecz destrukcja ta dokonuje się po to, by możliwa stała się ponowna rekonstrukcja, w procesie której powstają nowe sensory i znaczenia. To, co odkrywa alegoria, może być odczytane przez alegoryka,

ponieważ: „Alegorii nie da się w sposób prosty zrozumieć — trzeba ją rozszyfrować, co oznacza, że znak i znaczenia nie są równoczesne, nie nachodzą na siebie.”<sup>26</sup> Alegoryk nadaje rzeczom nazwy, „rozszyfrowuje” je wsłuchując się w ich istotę, stara się przywrócić tym samym związek między nazwą a rzeczą, którą ma ona nazywać. Benjamin pisze o zburzeniu odpowiedniości między nazwą (pierwotnie nadaną przez Boga) a rzeczą w momencie grzechu pierworodnego i wypędzenia z raju. Załamanie tej tożsamości jest przyczyną pojawienia się znaku, który może być odczytany przez alegoryka. Takie rozumienie alegorii powiązane jest z filozofią języka Benjamina, której główne założenia, sformułowane w pracach *O języku jako takim i języku człowieka* oraz w **Pochodzeniu niemieckiego dramatu tragicznego**, można streścić w następujący sposób: „(...) język określa egzystencję wszelkiego istnienia, obejmującego świat ożywiony i nieożywiony oraz świat człowieka (...). Wszystko co istnieje, istnieje w języku.”<sup>27</sup>

Natura alegorii, związana z postacią alegoryka, odwołuje się do postawy melancholijnej. Cechuje ona tę sferę, która przynależy do świata alegorii — sferę rozkładu, ruin, fragmentów, śmierci. Za wyraz tak rozumianej alegorii Benjamin uznał epokę baroku i niemiecki dramat tragiczny, który w **Pochodzeniu niemieckiego dramatu tragicznego** stał się „uosobieniem” alegorii i podstawą do jej odnowionej interpretacji. Barok, ze swym zafascynowaniem przemijaniem, kruchością ludzkiego życia, śmiercią, stanowi dla Benjamina sferę, w której odkrywa on postawę melancholii, towarzyszącej postrzeganiu natury w stanie rozkładu, jako rumowiska. Ten świat, pozbawiony dystansu i „iluzji” piękna zostaje odkryty za pomocą alegorii i równocześnie jako alegoria jest przedstawiany w dramacie tragicznym. Postawa melancholii, nieodłączna w świecie alegorii, przenika tę sferę: „Smutek to taki stan ducha, w którym uczucie ożywia pusty świat jak maskę, znajdując w jego widoku zagadkową przyjemność. (...) Teorię tego smutku, która zarysowała się jako odpowiednik teorii tragedii, można rozwinąć wyłącznie

<sup>21</sup> Por. Tamże, s. 114.

<sup>22</sup> Por. Tamże, s. 114-115.

<sup>23</sup> Por. Tamże, s. 115.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 116.

<sup>27</sup> Tamże, s.117.

jako opis świata, widzianego oczami melancholika.<sup>28</sup> Teoria smutku, o której pisze Benjamin, daje wyraz nie tylko ogólnemu klimatowi epoki baroku, sięga głębiej — mówi o sposobie pojmowania świata, o jego kontemplacji, o odkrywaniu w nim sensów i znaczeń za pomocą alegorii. Benjamin pisze o kontemplacji na granicy apatii, która „(...) zmienia poczucie dystansu wobec otoczenia w alienację wobec własnego ciała (...)”; w stanie tym „(...) każda rzecz przez to, że nie łączy jej z podmiotem żadna naturalna i twórcza relacja, przybiera postać szyfru zagadkowej mądrości (...).”<sup>29</sup> Benjamin pisze, że tym, co może uosabiać epokę baroku, jest rycina Dürera — „Melancholia”, na której nieużywane sprzęty leżą „jako temat do rozmyślań”.

Według Benjamina, barok pojmuje historię jako widowisko, jako „Mękę Pańską” świata. W dramacie tragicznym występują obok siebie rozważania filozoficzne i polityczne; to one „(...) legły u podstaw opisu historii jako widowiska tragicznego.”<sup>30</sup> Modelową postacią uosabiającą melancholię w dramacie tragicznym jest książę, a najpełniejszym jej wyrazem — postać Hamleta: „Hamlet jako jedyny jest w dramacie tragicznym widzem z bożej łaski, lecz zadowolić go może tylko i wyłącznie oglądanie jego własnego losu, nie zaś to, co się mu pokazuje. Jego życie, jako przedmiot symbolicznie powierzony smutkowi, wskazuje przed swym końcem na chrześcijańską opatrność, na której łonie jego smutne obrazy przeistaczają się w błogi byt. Tylko w takim książęcym życiu melancholia wykupuje się przez to, że spotyka się sama ze sobą.”<sup>31</sup>

Świat alegorii, umiejscowiony przez Benjamina w epoce baroku, odnaleźć można również w nowoczesności, dla której staje się ona narzędziem interpretacyjnym. Wyrazem nowego alegorycznego ujmowania świata w epoce nowoczesności stała się dla Benjamina twórczość Baudelaire’a. Jego **Kwiaty zła** Benjamin uznał za wyraz posługującego się alegorią ujęcia nowej rzeczywistości połowy XIX wieku. Alegoria funkcjonuje tu w odniesieniu do pojawiających się nowych zjawisk związanych z rozkwitem miasta, w tym, co ludzi tam mieszkających, otacza — powstawanie

domów handlowych, wystaw, rozwój gospodarki towarowej. Towar gra tu rolę taką, jaką grały emblematy barokowe — tak jak w emblematkach nie było obiektywnej relacji między obrazem a znaczeniem, tak teraz nie ma jej między towarem a ceną. Towar eksponowany na wystawie staje się przedmiotem pożądania. Towarem staje się również człowiek, uprzedmiotowiony „w nowych świątyniach konsumpcji” i w miejskiej przestrzeni (Paryża), która staje się „piekłem”.<sup>32</sup>

To „piekło” miejskiego życia wykazuje analogię do świata barokowego, świata złożonego z nieuporządkowanych fragmentów i ruin. Rumowisko nowoczesności to skład niepotrzebnych rzeczy, które ludzie, a właściwie — klienci, gromadzą, poddając się ich uwodzeniu: „Wystawy światowe przydają blasku wartości wymiennej towarów. Tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Otwierają świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zbawić. Przemysł rozrywkowy ułatwia mu to, wynosząc go do poziomu towaru.”<sup>33</sup> O uwodzeniu przez towar i „kulturze obfitości” pisali również Michael Thomson, Guy Debord, Jean Baudrillard.<sup>34</sup>

Świat nowoczesności, w którym to, co rzeczywiste, ukryte jest pod maską iluzji i „piękna” oferowanego nam przez towar, to sfera, w której pojawia się alegoria. Kultura przedstawiana jako rumowisko to pole, na którym alegoryk (melancholik) stwarza nowe sensy, znaczenia i idee, dociera do rzeczywistej istoty tego, co jawi się jako pozornie piękne i co wzbudza pożądanie. Alegoria niszczy tę iluzję i dociera do prawdy, odtwarzając rzeczywiste znaczenia tego, co nas otacza. Benjamin, pisząc o stosunku człowieka do świata rzeczy, któremu alegoryk nadaje nowe znaczenia, określa go w następujący sposób: „Wierność absolutna przystoi człowiekowi jedynie w jego stosunkach ze światem rzeczy. (...) Zawsze też stwarza ten świat wokół siebie i każde wynikające z wierności słubowanie czy wspomnienie otacza się fragmentami świata rzeczy jako najbardziej do niego przynależnymi, nie wymagającymi od niej zbyt wiele przedmiotami. Niezgrabnie, a nawet bezprawnie ujawnia na swój sposób prawdę, dla której zdradziła

<sup>28</sup> Walter Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, Literatura na Świecie, nr 3, 1995, s. 95 [93-114].

<sup>29</sup> Tamże, s. 96.

<sup>30</sup> Tamże, s. 98.

<sup>31</sup> Tamże, s. 113-114.

<sup>32</sup> Por. Frydryczak, *Świat...*, s.121.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, s. 324, cyt. za: Frydryczak, *Świat...*, s. 123.

<sup>34</sup> Por. Frydryczak, *Świat...*, s. 124-125.

---

świat. Melancholia zdradza świat dla wiedzy. Ale jej wytrwała kontemplacja ogarnia martwe rzeczy po to, by je ratować.”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Benjamin, *Dramat...*, s. 112-113.