Mateusz Palka

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: mateuszpalka@gmail.com

Obraz zastygłego niepokoju. Intencja alegoryczna Charlesa Baudelaire’a według Waltera Benjamina

Słowa kluczowe: Walter Benjamin, estetyka, alegoria, symbol, mit, historia, Charles Baudelaire, melancholia, filozofia niemiecka, teologia żydowska, filozofia historii

Wprowadzenie – Benjaminowskie alegorie

Alegorię postrzegano w ostatnich dwóch stuleciach jako zdezaktualizowaną figurę stylistyczną o martwej formie i skonwencjonalizowanej treści.

Charakteryzując zadania, jakie pełni alegoria, Georg W.F. Hegel wyszedł od dwóch założeń. Jej celem jest z jednej strony personifikacja stanów czy jakości abstrakcyjnych. Nieporadność alegorii bierze się według Hegla stąd, że musi ona „wszelką podmiotowość – aby uczynić ją zgodną z abstrakcyjnością swego znaczenia – tak bardzo opustoszyć, że znika z niej wszelka określona indywidualność”¹. Znaczenie alegorii wybija na plan pierwszy – relacja między podmiotem a orzecznikami go określającymi staje się abstrakcyjna. Ścisła określoność alegorii to kolejny czynnik wpływający na jej jałowość. Spojrzenie takie podzielał Hegel, podejmując polemikę ze Friedrichem Schleglem i jego teorią mówiącą o tym, że każde dzieło sztuki jest alegorią. Kontrargumentem dla takiej konstatacji miało być przekonanie o tym, że o ile dzieła sztuki odnoszą się do ogólnych idei, to ich abstrakcyjność dana nam jest już w namyśle, w świadomości i alegoryczne odczytanie nie jest w stanie przebić się poza to, co dane w doświadczeniu². Tak rozumiana alegoria zbliża ją do istoty symbolu. W średniowieczu alegoria pełniła jego zdaniem funkcję figury

¹ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 629.

² *Ibidem*, s. 633.

przeciwstawiającej się indywidualizacji i subiektywizacji w sztuce. Stanowiła rodzaj poetyckiego hamulca wobec awanturniczych zachowań świeckich.

Analizę deprecjacji alegorii na rzecz symbolu przeprowadził między innymi Hans-Georg Gadamer. Zauważa on, że po tym, jak pojęcie alegorii odróżnione zostało od symbolu, z którym wciąż miało wspólne podłoże w nazywaniu tego, „czego sens nie podlega zjawiskowości, wyglądzie lub brzmieniu, lecz poza nie wykracza”³, oraz w momencie, kiedy doznało ono „znamiennego rozszerzenia, jako że alegoria nie oznacza tylko figury retorycznej i sensu interpretacyjnego (*sensus allegoricus*), lecz także odpowiednie obrazowe przedstawienie abstrakcyjnych pojęć w sztuce”⁴, alegoria zaczęła być definiowana jako znaczenie ustanawiane konwencjonalnie, a przede wszystkim dogmatycznie. Alegoria silniej związana jest ze znaczeniem niż symbol, przez co wyczerpuje się w tym znaczeniu.

Na możliwość i konieczność estetycznej rehabilitacji alegorii zwrócił uwagę Walter Benjamin po raz pierwszy w rozprawie *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*) z 1928 roku. Teoretyczne i filozoficzne odzyskanie niechcianego przez humanistykę pojęcia stało się zatem prawdziwym teoretycznym wyzwaniem dopiero w XX wieku, gdy ponownie pojęto kwestię jego miejsca i roli w estetyce.

Trudność w zrekonstruowaniu Benjaminowskiego pojęcia alegorii wynika nie tylko z jego wewnętrznej złożoności, ale także ze sposobu, w jaki on sam z niego korzysta. Raz wypracowane, przestaje być dla niego poręczne i atrakcyjne – do momentu, kiedy pojawia się możliwość jego gruntownego przepracowania. Alegoria mniej zajmuje go jako względnie stały przedmiot nauki o sztuce. Znacznie bardziej zainteresowany jest ujmowaniem jej w nieustannie zmieniających się konstelacjach, w których konfrontuje się z innymi pojęciami, takimi jak historia, wspomnienie, pamięć i sen, melancholia, ruiny, labirynt, towar.

Benjamin ujmuje alegorię w perspektywie doświadczenia historycznego. Jako figura uprawianej przezeń dialektyki łączy się z surrealistycznym doświadczeniem czasu – nieustannym odnoszeniem się tego, co minione, do tego, co obecne, snem, przebudzeniem i wspomnieniem. Za najważniejszą funkcję alegorii uważa Benjamin jej ukierunkowanie na przemijalność rzeczy, upadek oraz ocalenie tego, co w historii zanika. Światu antycznemu alegoria pozwoliła przetrwać w postaci szczątków, rurowiska. Alegoryk spogląda na nie w otulającej go melancholii. Dostrzega upadek stworzenia, który przekłada się na upadek natury. W przemijalności dostrzega winę, utratę mowy, niechęć do komunikacji. Spojrzenie alegoryka stwarza jednak nadzieję na ocalenie.

³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 119.

⁴ *Ibidem*, s. 121.

Książka o barokowym dramacie żałobnym stawiała sobie za cel przewyższenie hegemonii myślenia symbolicznego, przeciwstawia się więc tradycyjnej filozofii sztuki i tradycyjnej filologii. Odrzucenie przez humanistykę alegorii wiąże Benjamin z zasadniczą niemożnością filozoficznego rozpoznania istoty sztuki barokowej. Konfrontacja symbolu i alegorii, ich odmiennych charakterystyk, pozwala dostrzec, że alegoryczne dzieło sztuki antycypuje swój estetyczny rozpad, historyczną kruchość, podczas gdy dzieło symboliczne neguje to pęknięcie i w mitycznym geście pozbawia napięcia krytykę sztuki.

Bohater dramatu barokowego, żałobnego, zwłaszcza kluczowa zdaniem Benjamin-a postać despoty (wzorowana na figurze suwerena zapożyczona od Carla Schmitta), jest bezsilny, a czas przedstawienia jest czasem rozbitym i świeckim. Despota, tyran oraz męczennik ujawniają dwuznaczne oblicze władzy. Nowe pojęcie suwerena oraz laicki charakter baroku decydują o teologicznej sytuacji epoki.

Alegoria w barokowym dramacie żałobnym ma charakter melancholijny. Określa ona utratę stałych znaczeń przypisywanych przedmiotom, niemożność odzyskania obiektu referencji. Barokowy alegoryk próbuje umknąć przed rozpadem znaczenia. Z fałszywego pozoru całości pozostają tylko fragmenty, w których nie może odczytać innego sensu niż ten, który sam im nadał. W dramacie żałobnym „każda osoba, każda rzecz, każda relacja może oznaczać cokolwiek innego”⁵. Rozbijając mityczną totalność, alegoria wykracza poza przestrzeń piękna. Wyraża utraconą referencję znaku, czas bezpowrotnie miniony, wypełniony ruinami.

Benjamin ujawnia paradoksalny charakter alegorii w niemieckim dramacie żałobnym, z jednej strony pozbawiając ją władzy, pozostawiając ją jakby z „pustymi rękami”, z drugiej zaś dokonując jej pełnej i przemyślanej rehabilitacji. Jego alegoria daje nadzieję. Mimo że jest bezsilnym znakiem o arbitralnych cechach, w której wszystko może znaczyć co innego, a nic nie znaczy dokładnie tego, czym jest, to jej deziluzyjny względem rzeczywistości charakter – uwalniający nas od pozorów jedności istoty i zjawiska – nosi cechy wyzwolenia, które opisać można jako rodzaj zbawienia. Uzyskuje ona wymiar świecki, ponieważ ta utopijna forma opisuje rzeczywistość historyczną, świat bez immanentnego ładu. Wskazując na semantyczne pęknięcie, alegorie w przeciwieństwie do symboli stanowią wyjście ze schematu myślowego tych, dla których sztuka pełni funkcję uobecniania *sacrum*. Wskazują na czas, dziejowość świata, nie na jakąś jednoczesność, ciągłość, ale pęknięcie, dystans, zerwanie referencji. Temporalny charakter alegorii określa jej chwilowe, ulotne poznanie.

⁵ W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 2013, s. 230.

Intencja alegoryczna Baudelaire'a. Nowe wyzwania dla alegorii

W artykule przedstawię Benjaminowską interpretację twórczości francuskiego poety w związku z pojawiającą się w niej figurą alegorii. Niedokończone prace o Baudelaire'ze miały stanowić jedną z sześciu części książki o paryskich pasażach. Benjamin przepracowuje w nich pojęcie alegorii, które sformułował wcześniej w książce o niemieckim dramacie żałobnym. Nie aplikuje starej koncepcji, tylko aktualizuje ją w nowym przedmiocie. Alegoryczny dramat barokowy analizowany był na tle teologiczno-politycznej sytuacji epoki – w tekstach poświęconych Baudelaire'owi „epokowym tłem” jest kapitalizm. Autor *Kwiatów zła* konfrontuje go z neoklasycystyczną poezją, językiem reklamy, wielkomiejskim życiem mieszkańców Paryża. Rewitalizując zapomnianą i zepchniętą z pola zainteresowań literackich alegorię, Baudelaire zarysowuje spór między współczesnością a antykiem. Alegorycznie przedstawiona *moderna* jest rzeczywistością rozbitą, pustą i nieaktualną. Miasto to ruina, a jego elementarną częścią staje się towar.

O ile rolę alegorii w książce o baroku wyznacza ocalenie pojedynczego wydarzenia, rozpoznanie utraconego albo zapomnianego imienia, ujawnienie upadku natury, to w alegorii Baudelaire'a Benjamin dostrzega przede wszystkim jej opór, sprzeciw wobec hegemonii mitu. „Barokowa alegoria widzi trupa tylko z zewnątrz. Baudelaire widzi go także od wewnątrz”⁶. Sztuka zdeterminowana postępem technicznym w rzeczywistości, w której „towar zajął miejsce alegorycznych form widzenia”⁷, wymaga od artysty przyjęcia postawy melancholika, którego język traci wszelkie znamiona pozoru, oddając się destruktywnym działaniom alegorii i akcentując fragmentaryczność dzieła.

Poza znacznym odstępem czasowym i wynikającymi z niego zmianami społeczno-kulturowymi podstawowa różnica, jaka dzieli barokowych dramatopisarzy od alegorysty Baudelaire'a, polega na tym, że ich poetycka metoda była w XVII wieku powszechna. O ile pogląd alegorysty był „stylotwórczy w wieku siedemnastym, przestał nim być już w dziewiętnastym. Jako alegorysta Baudelaire był odosobniony: jego izolacja była w pewnym sensie odłączeniem się marudera”⁸. Jego postawa wynikała z ambiwalentnego stosunku do nowoczesności, który – rozpięty między fascynacją a negacją i odrzuceniem – warunkował całą jego twórczość. Baudelaire był zatem Benjaminowi potrzebny do dokonania gruntownej redefinicji koncepcji alegorii rozumianej jako podstawa fundująca metodę odnajdywania się w otaczającym nas świecie. Przepracowanie starych pojęć dokonuje się w odmiennych realiach historycznych. Widać to również w dalszej części refleksji o Baudelaire'ze, w któ-

⁶ W. Benjamin, *Park centralny*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 196.

⁷ *Ibidem*, s. 197.

⁸ W. Benjamin, *Park centralny*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 257.

rej Benjamin wraca do barokowej alegorii, poddając ją krytyce nieobecnej w pracy *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*: „jeśli w dziewiętnastym stuleciu stylotwórcza moc alegorii była nikła, to w literaturze siedemnastowiecznej właśnie pokusa rutyny pozostawiała tak różnorakie ślady. Rutyna ta nadwerżyła do pewnego stopnia destrukcyjną tendencję alegorii, jej akcentowanie fragmentaryczności dzieła sztuki”⁹. Dopiero bowiem z późniejszej perspektywy, opartej na twórczości Baudelaire’a, widać, że alegoryczny projekt dramatopisarzy barokowych miał również słabe punkty. Rutyna zdecydowanie nie groziła wyobcowanemu z nowoczesnego świata autorowi *Kwiatów zła*.

Całkowicie odmiennie kształtują się granice światów, w obrębie których poruszali się niemieccy dramatopisarze barokowi i alegoryk Baudelaire. Twórczość pierwszych zdeterminowana była przez szczególną teologiczną sytuację epoki – w ujęciu raczej lokalnym – w tym silne ruchy kontreformatorskie w Niemczech. Baudelaire natomiast był poetą nowoczesności. Zarówno tej londyńskiej, jak paryskiej czy po prostu światowej. Stąd uwaga Benjamina, że „po zesłaniu za granicę – był światowcem”¹⁰. Książka o baroku będzie dla refleksji nad twórczością Baudelaire’a stałym punktem odniesienia. Benjamin przyporządkowuje trzy barokowe cechy alegorii oparte na pozorach: wolności – „bo draży to, co zakazane”, niezależności – „bo zrywa ze wspólnotą pobożnych”, oraz nieskończoności – „bo ukazuje pustą otchłań zła” kolejnym grupom wierszy Baudelaire’a: *Kwiatom zła*, *Buncie* oraz *Spleenowi i idealowi*¹¹. Odwołania te widać również, kiedy porównamy uwagę Benjamina wskazującą, że „Baudelaire był zmuszony bronić godności poety w społeczeństwie, które żadnej godności nie miało już do zaoferowania. Stąd cała jego bufonada”¹², z celnie rozpoznanym przez niego źródłem pompatyczności dramatów barokowych, którą wyjaśniał rozpaczliwą próbą poradzenia sobie z niemocą referencji.

Benjamin zaznaczał, że XVII-wieczna wizja alegoryczna wyzwalana była w zderzeniu chrześcijańskiej koncepcji obciążenia winą świata doczesnego ze światem boskim. W przypadku Baudelaire’a mechanizm ten zostaje odwrócony:

dla niego doświadczenie alegoryczne było faktem prymarnym; można powiedzieć, że w tym względzie zarówno z doświadczenia antyku, jak i z chrześcijaństwa wzięł tylko tyle – ani mniej, ani więcej – ile potrzebował do spożytkowania w swej poezji owego prymarnego doświadczenia, mającego podłoże *sui generis*¹³.

⁹ *Ibidem*, s. 257.

¹⁰ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 260.

¹¹ *Ibidem*, s. 359.

¹² *Ibidem*, s. 375.

¹³ *Ibidem*, s. 357–358.

Paradoksalnie wyobcowanie Baudelaire'a w jego epoce sprawiło, że stał się alegorykiem w pewnym sensie wyrachowanym i bardziej świadomym niż jego barokowi powinowaci. Będąc uwięzionym w świecie nowoczesnym, kierował swoje spojrzenie w stronę nietypowych jego przedstawicieli. W zadumę wprowadzi go prędzej zdanie wypowiedziane przez „myśliwego, marynarza, wypychacza ptaków” niż polityka, filozofa czy artystę¹⁴.

Inaczej pomyślana alegoria wyznacza zupełnie inne cele obu prac – o ile bowiem książka o baroku przedstawiała ją jako konstytutywną dla XVII-wiecznych dramatopisarzy, o tyle rozprawy o autorze *Sztucznych rajów* stanowią wnikliwą analizę świata nowoczesnego, z którym walkę podjął w samotności jeden melancholijny poeta. Nie są one zatem próbą przedstawienia ogólnej teorii alegorii XIX wieku, ile raczej przybliżeniem krytyki epoki wraz z jej kryzysami – politycznymi, społecznymi i artystycznymi¹⁵.

To intencja alegoryczna wpływała na wyobcowanie Baudelaire'a z otaczającego go świata, w tym przede wszystkim z Paryża. Alegoria opróżnia przedmioty z ich dotychczasowych znaczeń i sensów. Pozostawia po sobie pustkę znaku. „Tam, gdzie ona panuje, nie mogą wytworzyć się żadne nawyki. Zaledwie jakaś rzecz jest uchwycona, a już alegoria neguje całą sytuację”¹⁶. Doświadczenie to jest tym wyraźniejsze, że ma miejsce w obrębie świata odcinającego się od tego, co było, a więc w nowoczesności.

Twórczość Baudelaire'a jest melancholijna – również ta kwestia sprawia, że jej charakter jest alegoryczny. Pomimo że Paryż jest głównym przedmiotem jego liryki¹⁷, to jak zauważa Benjamin, nie opiewa ona stron ojczystych. Wyobcowany poeta przemieszcza się przez fantasmagoryczną przestrzeń miejską, która podobna bardziej jest do krajobrazu czy mieszkania niż prawdziwego miasta. Można w tej uwadze odnaleźć bliskie związki z nastawieniem barokowych dramatopisarzy, którzy również nie sięgali do niemieckiej sfery ludowo-narodowej, przez co ich dzieła stawały się nieatrakcyjne dla tamtejszych badaczy.

Amerykańska filozof Susan Buck-Morss różnicę, jaka zachodzi między badaniem alegorii w książce o baroku, a tą, która dokonana została przez Benjaminą w pismach

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 332.

¹⁵ Por. Ch. Schmider, M. Werner, *Das Baudelaire-Buch*, w: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. B. Lindner, Weimar 2011, s. 581.

¹⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 371.

¹⁷ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften V. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, w: *Das Passagen-Werk*, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982, s. 54. Odwołuję się do tekstu źródłowego, ponieważ przekład z 1975 r. wypacza sens interesującego mnie stwierdzenia Benjamina. Brzmi on: „Sztuka Baudelaire'a, która żywi się melancholią, ma charakter alegoryczny. U niego po raz pierwszy staje się przedmiotem liryki”. *Idem*, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, w: *idem*, *Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 174.

o Baudelairze, widzi w tym, że w drugim przypadku większy nacisk położony został na warunkach społecznych, w jakich tworzył autor *Kwiatów zła*. Uwaga ta wymaga jednak uzupełnienia. Ciężko bowiem pominąć niezwykle pieczołowicie zakreśloną sytuację teologiczną epoki baroku zawartą w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech*. Prace o Baudelairze „mówią nam więcej o naturze towarowego społeczeństwa, uchwyconego w obrazie ruiny, niż o intencji estetycznej Baudelaire’a lub ciągłości formy literackiej”¹⁸ – tak radykalne postawienie sprawy też wydaje się wątpliwe. O ile należy oczywiście wskazać na niezaprzeczalne różnice między rozprawami o Baudelairze i książką o baroku, to jednak intencja ta stanowi fundamentalną cechę jego poezji.

Ciekawie zarysowuje się polemika, jakiej podejmuje się Buck-Morss z krytyką wymierzoną przez Hansa Roberta Jaussa wobec koncepcji Benjamin. Zarzucił on bowiem, że autor *Pasaży* dokonał wyraźnej nadinterpretacji wiersza Baudelaire’a *Paryski sen*, w myśl której ukrytym znaczeniem omawianego tekstu miałyby być wyobrażenia pozamykanych paryskich fabryk. Według Jaussa wynika to bezpośrednio z zastosowania przez Benjamin metody alegorycznej, bez której interpretacja warstwy literackiej rzadko kiedy sprowadza się do analizy warunków ekonomicznych¹⁹. Ta dość złośliwa uwaga wymaga komentarza. Przyjrzyjmy się temu budzącemu kontrowersje fragmentowi z *Parku centralnego*: „*Sen paryski* – wyobrażenia unieruchomionych sił wytwórczych. Maszyneria staje się u Baudelaire’a szyfrem zniszczonych sił wytwórczych. Taką maszynerią jest jak najbardziej szkielet ludzki”²⁰. Buck-Morss trafnie punktuje, że jeśli to rzekomo tendencyjne odczytanie wiersza przez Benjamin jest przez Jaussa określane jako alegoryczne, a sam utwór stanowić ma alegorię systemu ekonomicznego XIX-wiecznego Paryża, to znajdujemy się w błędnym kole nieskończonej i nieprowadzącej do niczego interpretacji. Jauss sprowadza odczytanie przeprowadzone przez Benjamin do subiektywnej wizji, którą uzasadnia prowadzenie literackiej krytyki²¹. Uznaje jednak równocześnie, że poezja Baudelaire’a była częścią rozwoju estetycznego rozciągniętego między kategoriami *mimesis* oraz alegorezą²². W takim ujęciu, opartym na idei *continuum* historycznego, z którym na pewno nie zgodziłby się sam Benjamin, odczytanie *Paryskiego snu* stanowiłoby jednak już nie zwykłą lekturę interpretacyjną wiersza, ale – zdaniem Buck-Morss – kulminację tego historycznego rozwoju.

¹⁸ S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge–London 1999, s. 57.

¹⁹ *Ibidem*, s. 223.

²⁰ W. Benjamin, *Park centralny*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 252–253.

²¹ S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing...*, s. 223.

²² Zob. *ibidem*, s. 224.

Zainteresowanie Benjaminą Baudelaire'em datuje się już na rok 1915, kiedy po raz pierwszy wspomniął o nim w liście do Ernsta Schoena²³ w kontekście swoich badań nad fantazją²⁴. W kolejnych latach pracował nad niemieckimi przekładami jego poezji²⁵.

Planowana przez Benjaminą całościowa praca o Baudelaire'ze oczekiwana była przez jego przyjaciół z niecierpliwością (zob. np. list Maxa Horkheimera do Benjaminą z 6 maja 1938 r. z Nowego Jorku – Walter Benjamin Archiv I 067). W korespondencji z 16 kwietnia 1938 roku do Horkheimera przedstawiona została struktura planowanej rozprawy²⁶. Pierwsza część, *Idea i obraz*, pokazać miała decydujące znaczenie alegorii w *Kwiatach zła*, a druga, *Antyk i nowoczesność* – przestrzeń miejską w takich pojęciach, jak: tłum, bohema, *flâneur*, a także akcentować związki antyku z nowoczesnością. Trzecia, *Nowe i zawsze takie samo*, poświęcona została kwestii towaru wywiezionej głównie z krytyki Karola Marksa²⁷. W takim kształcie praca nie została nigdy ukończona, a niektóre jej fragmenty włączone zostały do ostatniej, również nieukończonej przez Benjaminą rozprawy o paryskich pasażach jako rozdział „J”. Inne ukazały się w przekładzie na język polski jako eseje i szkice pod następującymi tytułami: *Park centralny*, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, *Paryż – stolica dwudziestego wieku* oraz *Paryż II Cesarstwa u Baudelaire'a*.

Dla kolejnych rozważań o koncepcji alegorii, którą Benjamin rozwinął w pracy *Pasaże*, najistotniejsze będą fragmentaryczne notatki z *Parku centralnego*. Są one częściowo identyczne z rozdziałem o Baudelaire'ze, który znalazł się w pracy o paryskich pasażach, a ponadto swą formą oddają strukturę *Pasaży* opartą na ułomkach myśli i cytatach²⁸.

Moderna. Baudelaire, czyli nowoczesność

Nowoczesny świat oferował Baudelaire'owi całkowicie odmienną formę doświadczeń względem tego, z czym mierzyli się dramatopisarze barokowi. Objawiało się to nie tylko poprzez oczywiste różnice wynikające z rozwoju technologicznego, ale również te, które oparte były na kwestiach społeczno-historycznych. O ile bowiem XVII wiek akcentował upadek w śmierć, brak eschatologicznej nadziei oraz polityczną bezsilność władcy, o tyle rozwinięte społeczeństwo kapitalistyczne oferowało fantasmagorie nowego, lepszego świata, w którym wszechobecne rewolucje i kryzysy sprawiają, że zmiana na lepsze jest na wyciągnięcie ręki. Idea technologicznego

²³ Por. Ch. Schmider, M. Werner, *Das Baudelaire-Buch*, s. 567.

²⁴ Por. W. Benjamin, *Briefe*, t. I, Frankfurt am Main 1966, s. 213.

²⁵ Por. *ibidem*.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 751–752.

²⁷ B. Lindner, *Allegorie*, w: *Benjamins Begriffe*, red. M. Opitz, E. Wizisla, Frankfurt am Main 2000, s. 71.

²⁸ Zob. Ch. Schmider, M. Werner, *Das Baudelaire-Buch*, s. 581.

postępu, która przyczyniać się miała do poprawy kondycji duchowej społeczeństwa, odgrywała w tym istotną rolę. Baudelaire miał do nowoczesnego świata stosunek ambiwalentny. Jego intencja alegoryczna wraz z charakterystyczną dla niej destrukcyjną cechą obejmowała cały dostępny mu świat²⁹.

Jednym ze zjawisk nowoczesności, które przejawiało się głównie w dużych miastach, był tłum. To on decyduje o charakterze nowych metropolii, w nim człowiek się gubi i poprzez niego kształtuje swą nową tożsamość. Był to temat na tyle ważny i bliski Baudelaire'owi, że – jak zauważa Benjamin – obecny mimowolnie w jego twórczości, praktycznie nigdy jednak jako osobny temat poddany refleksji. W tłumie doświadczał poeta nowoczesności, tłum był obiektem jego niejawnej krytyki i fascynacji. Benjamin zaznacza, że ambiwalentny stosunek do tłumy, jakim cechowała się twórczość XIX-wiecznych literatów, wiązał się ze szczególną rolą, jaką dla pisarzy odgrywał. Z jednej strony był źródłem trosk, krytyki, zagubienia i samotności, z drugiej to człowiek tłumy stał się odbiorcą jego pism. Baudelaire daje wprost wyraz swego ambiwalentnego stosunku do miejskiej masy ludzkiej, kiedy omawia nowelę Edgara Allana Poego *Człowiek tłumy*. Jego bohater jest całkowicie uzależniony od obecności innych ludzi. Nawet kiedy tłum się rozprasza, ten chorobliwie poszukuje jego ostatnich żywiołów. „Czy jest on zbrodniarzem bojącym się samotności? Głupcem niemogącym wytrzymać z samym sobą?”³⁰. Nieprzypadkowo Baudelaire przyrównał człowieka tłumy do potencjalnego zbrodniarza. Figura ta oprócz tego, że silnie zadomowiona w utworach Poego, naprowadzić może na charakterystykę, której dokonał na autorze *Kwiatów zła* Benjamin. Prowokatorski styl nie tylko pisania, ale i życia poety, jego zmieniające się wciąż i ciężkie do uchwycenia zapatrywania polityczne, wieczny bunt – wszystkie te cechy składały się na wizerunek Baudelaire'a, który Benjamin przyrównał do spiskowca³¹. Wreszcie poprzez odurzający charakter tłumy stał się on „nie tylko najbardziej współczesnym azylem dla banitów, ale i najnowszym narkotykiem dla ludzi, wydanych na łaskę losu”³².

Paryż, przez który przeszły XVIII- i XIX-wieczne rewolucje, był miastem barykad. Benjamin wskazuje na osobliwy fragment *Kwiatów zła*, w którym Baudelaire żegna się

z miastem, nie zapominając o barykadach: „Twe magiczne brukowce, ułożone w twierdzę”. Te brukowce są istotnie „magiczne”, jako że w wierszach Baudelaire'a nie pojawiają się ręce, które wprawiły je w ruch. Ale właśnie ten patos wydaje się bezpośrednio zobowiązany blankizmowi. W podobnie alegoryczny

²⁹ B. Lindner, *Allegorie*, s. 71.

³⁰ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, tłum. E. Burska, Gdańsk 2003, s. 291.

³¹ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, w: *idem, Twórca jako wytwórca*, tłum. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 186–189.

³² *Ibidem*, s. 224.

[w oryginale zdanie to rozpoczyna się „Denn ahnlich ruft...” – przyp. M.P.] „sposób woła blankista Tridon”³³.

Personifikacja miasta-ruiny ma rzeczywiście alegoryczny charakter, jednak co warte podkreślenia, w tekście źródłowym Benjamin nie użył zwrotu „w podobnie alegoryczny”, a po prostu „podobnie”. Sformułowanie to zostało dodane przez tłumacza i w takiej formie wydane w przekładzie *Paryża II Cesarstwa według Baudelaire’a* w 1975 roku w wyborze pism Benjamin pod tytułem *Twórca jako wytwórca*.

Ambiwalencję Baudelaire’a względem wielkomiejskiego tłumu diagnozuje Benjamin jako świadome działanie poety, którym targają skrajne emocje. Od głębokiej fascynacji, kiedy „jako *flâneur* stawał się jego częścią” i jego współnikiem, aż do odrzucenia, gdy decyduje się „jednym spojrzeniem pogardy strącić go prosto w nicłość”³⁴. Jego sprzeciw jest jednak bezsilny, na wzór „człowieka, który zmaga się z deszczem czy wiatrem”³⁵. Fantasmagorie nowoczesności, których przykładem jest wszechogarniający i organizujący życie mieszkańców metropolii tłum, są dla Baudelaire’a źródłem postawy krytycznej. Rozbicie pozoru w przeżyciu szoku jest tego poetycką konsekwencją.

Benjamin zwraca uwagę na nieprecyzyjne przywoływanie przez Baudelaire’a typu *flâneura* w opisach człowieka tłumu – różnice między nimi są znaczne. Pierwszy celebrował indywidualizm i leniwość. Drugi żył jednorodną, pędzącą, ludzką, zmechanizowaną masą. „Człowiek tłumu nie jest *flâneurem*. Spokój zastąpiła w nim mania”³⁶. Takie terminologiczne nadużycie może jednak wynikać nie tyle z błędu, ile sugerować może raczej tę ambiwalencję i dwuznaczność, jaką Baudelaire względem tłumu czuł, a którą Benjamin zamknął w stwierdzeniu, że „kochał samotność, pragnął jej jednak w tłumie”³⁷.

Życie w tłumie wymagało od ludzi podjęcia nowych metod definiowania w nim samych siebie, a także rozpoznawania innego człowieka. Powstały tak zwane szkice fizjonomiczne (u Benjamin – *Physiologien*), które miały porządkować ludzi według ich zawodów i charakterów. Stanowiły kolejne złudzenie nowoczesności opierające się na przekonaniu, że wygląd pozwala szybko i trafnie sklasyfikować jednostkę.

Ambiwalencja Baudelaire’a sprawia, że jego sprzeciw jest bezsilny, ale jednocześnie uzyskuje on bezwzględłą moc. Poświadcza bowiem – podobnie jak czyniła to barokowa alegoria, która siłą swej klęski odzyskiwała to, co symbol skrzętnie

³³ *Ibidem*, s. 189.

³⁴ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, w: *idem, Konstelacje*, tłum. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 283.

³⁵ *Ibidem*, s. 310.

³⁶ *Ibidem*, s. 283.

³⁷ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* (1975), s. 219.

ukrywał – o braku, niekoherencji, niemożności odzyskania sensu i znaczenia, a także o fantasmagorycznej naturze nowoczesnego świata. Dlatego, gdy Benjamin pisze o Baudelaire, że

bodaj najdoskonalsze osiągnięcia przypadały mu w udziale wówczas, gdy – pokonany przez owe siły – zdaje się kapitulować. *Recueillement* [Skupienie – przyp. M.P.] kreśli na tle głębokiego nieba alegorie dawnych lat:

[Popatrz: z balkonów nieba dawno zgasłe lata

Wychylają się w dziwnych, staroświeckich szatach] przeł. Maria Leśniewska

W tych liniijkach Baudelaire zadowala się tym, by czemuś, co niepamiętne i co utracił, oddać cześć w postaci czegoś, co staroświeckie³⁸,

daje obraz nowoczesnego alegoryka.

Również rozwój technologiczny był w świecie Baudelaire'a konstytutywną cechą nowoczesności. Fotografia jest doświadczeniem nagłym i skończonym, jej charakter wyczerpuje się w mgnieniu oka, niczym sposób bycia przechodniów skrupulatnie sklasyfikowanych w szkicach fizjonomicznych. W tekście dotyczącym Baudelaire'a odnaleźć można fragment poświęcony dagerotypii, który wyraźnie koresponduje z rozważaniami Benjaminina o zamilkłej, pełnej żalu naturze w książce o baroku.

Tym, co w dagerotypii musiało wydawać się nieludzkie – można by rzec zabójcze – było owo (nieustanne zresztą) wpatrywanie się w aparat, który wszak pozyskuje obraz człowieka, nie odwzajemnia mu jednak spojrzenia. A przecież spojrzeniu towarzyszy oczekiwanie, że to, na co patrzymy, spojrzenie nam odwzajemni. [...] Doświadczenie aury opiera się zatem na przeniesieniu reakcji typowej dla dzieziny społecznej na stosunek tego, co nieożywione, lub natury do człowieka. Ten, kto jest oglądany lub sądzi, że jest oglądany, rzuca spojrzenie. Doświadczyć aury pewnego zjawiska to użyć mu zdolności do rzucania spojrzeń³⁹.

Nowoczesny świat upadku aury przypomina zamilkłą naturę, która „odkrywa naraz, że język ją zdradził, a owo niebywałe pohamowanie uczucia przeradza się w smutek”⁴⁰. Treściowe podobieństwo obu tych stanów łączy postać alegoryka, którego melancholijne spojrzenie zaświadczać ma o upadku – w tym przypadku doświadczenia. Także prasa i jej gwałtowny rozwój oraz telegraf stanowią charakterystyczne motywy nowoczesności. Benjamin zaznacza, że wraz z pojawieniem się tej nowej formy ekspresowej komunikacji – a w Paryżu przypadło to na ostatnie lata życia Baudelaire'a – „bulwar stracił swój monopol. Wiadomości o katastrofach

³⁸ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, s. 297.

³⁹ *Ibidem*, s. 303–305.

⁴⁰ W. Benjamin *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*, w: *idem, Konstelacje*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 20.

i zbrodniach można było odtąd skupować z całego świata. W taki oto sposób asymilacja literata ze społeczeństwem, w którym przebywał, dokonała się na bulwarze⁴¹.

Nieprzypadkowo Benjamin zwraca uwagę na fotografię. Życie w dużym nowoczesnym mieście wyznacza bowiem prymat widzenia nad słyszeniem. Patrzenie jest dwuznaczne – głównie w wykonaniu prostytutki, która z jednej strony szuka klientów, a z drugiej czujnym okiem wypatruje policjantów⁴². To w jej figurze Baudelaire odnajdzie najsilniejsze dychotomie nowoczesnego świata, które omówione zostaną w dalszej części artykułu. Widzenie podlega iluzjom. Podobnie jak barokowa alegoria mocą swej klęski odzyskiwała to, co bezsilne i utracone w porządku wymiany znaczeń, tak nowoczesne widzenie, które akcentuje sztuczność i niedoskonałość, było dla Baudelaire’a istotne. Jak zauważa Benjamin:

Wzrok, który stara się uzyskać pewność, odbywa się bez marzycielskiego zagubienia w oddali. Może wręcz odczuwać coś w rodzaju przyjemności zagubienia w oddali. Może wręcz odczuwać coś w rodzaju przyjemności z jej pohańbienia. Być może w tym sensie należy odczytywać takie oto godne uwagi zdania. W *Salonie 1859* Baudelaire dokonuje najpierw przeglądu pejzażystów, by zakończyć wyznaniem: „Wolę raczej oglądać dioramy, których brutalna magia potrafi mi narzucić użyteczną iluzję; wolę oglądać pewne dekoracje teatralne, gdzie widzę moje najdroższe sny w artystycznym kształcie i tragicznej kondensacji. Ponieważ są to rzeczy fałszywe, są nieskończenie bliższe prawdy; tymczasem większość naszych pejzażystów to kłamcy, właśnie dlatego, że poniechali kłamstwa⁴³”.

Iluzja staje się zatem użyteczna, o ile jest czytelna i niedoskonała.

Benjamin akcentuje taką wizję nowoczesnej metropolii w poezji Baudelaire’a, w której przyrównuje się ją do sztuczności i ruiny. Ten wywodzący się z barokowego dramatu sposób opisu wyraźnie upodobał sobie również autor *Kwiatów zła*. Cezurą w architektonicznym kształcie Paryża była jego radykalna przebudowa dokonana przez Haussmanna w latach sześćdziesiątych XIX wieku. Benjamin tłumaczył ją jako wyraz kruchości i nietrwałości miasta, które łatwo zmienić i zniszczyć. Baudelaire’a postrzeganie miasta jako ogromnej ruiny zainspirowane było sztychami Charlesa Meryona – widać na nich Paryż w permanentnej przebudowie, budynki w stanie ni to rozpadu, ni rozbudowy. Obecna jest w nich antyczna wizja miasta⁴⁴ bliska paryskie-

⁴¹ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* (1975), s. 199.

⁴² W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, s. 307.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, red. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, s. 590.

mu poecie. Przenikanie się nowoczesności i antyku ma zgodnie z uwagą Benjamina zdecydowanie alegoryczny wymiar⁴⁵.

Intencja alegoryczna Baudelaire'a rozgrywa się w świecie zsekularyzowanym. W przeciwieństwie jednak do alegorii barokowej nie dzieje się to w nierozwiązywalnym napięciu między doczesnością a nieosiągalną eschatologią. Nowoczesność opiera się na innej dialektyce, budowanej wokół pozoru nowości i wciąż tego samego, a świat nowoczesny oferuje tylko jedną i zawsze tę samą radykalną nowinę: „jest nią śmierć”⁴⁶. Zanik jakiegokolwiek gwarancji teologicznej jest podstawowym wyróżnikiem przestrzeni, w której poruszali się niemieccy dramatopisarze od późniejszych dzieł Benjamina, w tym drobnych szkiców i esejów z *Ulicy jednokierunkowej*. Zawarte w tym zbiorze obrazy myślowe (*Denkbilder*) skupiają się na świecie percypowanym empirycznie, w doświadczeniu bezpośrednim oraz tym, które dane jest we wspomnieniu⁴⁷.

Fantasmagorie życia nowoczesnego Paryża stanowiły nie tylko źródło alienacji jego mieszkańców. Również historyczne i społeczne doświadczenia wielkich rewolucji, a także rozwój detektywistycznych powieści przekładały się na obraz człowieka. Stąd „*Flâneur*, jakimkolwiek tropem by podążał, zawsze natknie się na zbrodnię”⁴⁸. Wszechogarniające mechanizmy nowoczesności regulowały w całości nowy sposób większość aspektów życia mieszkańców dużych miast. Benjamin diagnozuje powstałą w ten sposób presję i zwrócenie się człowieka w stronę wybawiającej go z ucisku śmierci. Dlatego „[s]amobójstwo to nie jest rezygnacją, lecz heroiczną namiętnością. Stanowi podbój moderny w sferze namiętności”⁴⁹. Miasto dla *flâneura* nie jest odpowiednikiem rodzinnego, przytulnego domu. To raczej scena, na której zjawia się detektywistyczne przedstawienie. W przeciwieństwie do baroku scena ta nie przedstawia historii, tylko nowoczesną fantasmagorię⁵⁰. W tym oczyszczonym z eschatologii świecie religijność jest względem doczesności całkowicie bezsilna. Pod tym względem alegoria barokowa czuje się w modernie jak w domu.

Towar znakiem nowoczesności

W nowoczesnym świecie gospodarki kapitalistycznej kluczową rolę odgrywa towar. Dlatego barokowa alegoria w formie przedstawień emblematycznych odżywa w nowoczesności jako reklama, szyld, a szerzej jako towar. Benjamin stwierdza wprost,

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 591.

⁴⁶ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 245.

⁴⁷ G. Raulet, „*Einbahnstraße*”, w: *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, red. B. Lindner, Weimar 2011, s. 365.

⁴⁸ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a* (1975), s. 211.

⁴⁹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 578.

⁵⁰ Por. W. Benjamin, *Pasaże*, s. 383

że „emblematy powracają pod postacią towarów”⁵¹, odnosząc się w ten sposób do dewaluacji, jaką w świecie przedmiotów dokonuje alegoria⁵². Odbywa się to nie jak w przypadku baroku – w przestrzeni religijnej i eschatologicznej, gdzie przemijanie, nietrwałość ludzkiego bytu i wszechobecna śmierć warunkowały i wyzwalały alegoryczne i melancholijne spojrzenie, ale w całkowicie nowych umasowionych procesach pracy i produkcji towarowej. Benjamin przedstawia nowoczesną alegorię wywiedzioną z poezji Baudelaire’a na podstawie rozważań ekonomicznych Karola Marksa, w tym istotę fetyszystycznego charakteru towaru oraz zasadę alienacji.

W najpełniejszy sposób zakreśla relację między towarem i alegorią w zespole materiałów poświęconych Baudelaire’owi, które weszły w skład pracy o paryskich pasażach. Píše bowiem w nich: „«wartość», jako naturalne zwierciadło wklęsłe historycznego pozoru, przelicytowuje «znaczenie». Jej pozór bardzo trudno zniweczyć; zresztą jest on czymś zupełnie nowym”⁵³ – nie występował bowiem w tak rozwiniętej formie we wcześniejszych okresach. W tym momencie ponownie dochodzi do głosu odosobnienie Baudelaire’a, który podejmował pełne determinacji, bezsilne próby nałożenia doświadczenia alegorycznego na rzeczywistość towarową, aby w ten sposób rozbić świat pozoru. Podobnie jednak jak dramatopisarze barokowi – odchodził z pustymi rękami⁵⁴.

W zderzeniu z brutalną rzeczywistością jego starania pozostawały w gruncie rzeczy bezowocne. Relacje społeczne w nowoczesnym świecie były silnie regulowane powierzchownością i przemoc gospodarki towarowej. Wtórowała im reklama, która „zmierza do tego, by przesłonić ten towarowy charakter przedmiotów. Zwodniczemu opromienieniu świata towarów przeciwstawia się ich zniekształcenie w stronę alegorii. Towar usiłuje zaglądnąć sobie w oczy. Swe uczłowieczenie święci on w dziwce”⁵⁵. W powyższym stwierdzeniu Benjamin ponownie zwraca uwagę na figurę prostytutki, w której uobecnia się złożoność towarowego świata. Oto bowiem sama w sobie jest ona towarem, w którym wyraźnie przejawia się jego nowoczesny fetyszym. Alegoryczny ogląd rzeczywistości oddziera ją ze złudzeń, a „dewaluacja świata rzeczy w alegorii przelicytowałaby nawet towar”⁵⁶.

Pragnienie towaru nie ma według Benjamina podłoża czysto psychologicznego. Dzięki temu, że wartość towaru opiera się na fantasmagorii, którą wytwarza, staje się on spersonifikowanym obiektem seksualnym, któremu Baudelaire i Benjamin używają głosu⁵⁷. Jednocześnie zaobserwować można rozwój szczególnego nastawienia

⁵¹ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 252.

⁵² Por. Ch. Schmider, M. Werner, *Das Baudelaire-Buch*, s. 582.

⁵³ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 384.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 243–244.

⁵⁶ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 660.

⁵⁷ Por. B. Lindner, *Allegorie*, s. 78.

do świata rzeczy, jaki warunkuje poczucie smaku. Rozwój ten odbywa się kosztem zaniku jakości wytwarzanych przedmiotów, a także jego fachowej wiedzy o produktach. Podobnie diagnozuje Benjamin kryzys sztuki: „W literaturze *l'art pour l'art* pisarz ma po raz pierwszy do czynienia z językiem w taki sposób, w jaki kupujący ma do czynienia z towarem na wolnym rynku. Klient utracił kontakt z procesem produkcji towarowej w wyjątkowym stopniu”⁵⁸.

W rozważaniach Benjamina poświęconych Baudelaire'owi oraz nowoczesności powraca analizowana przez niego wcześniej koncepcja wczucia. W obrębie nowoczesności schemat wczuwania się jest podwójny, a w rezultacie dialektyczny. Obejmuje zarówno wczuwanie się towaru w jego klientów oraz klientów w fantasmagorie, które towar im oferuje. „Doświadczenie towaru jest wczuciem w klientów. Wczucie w klientów jest wczuciem w pieniądź. Wczucie w pieniądź jest wczuciem w towar. Wczucie w towar jest wczuciem w cenę (wartość wymienną)”⁵⁹. Benjamin wyraźnie zrównuje mechanizmy, jakimi towar zawładnął człowiekiem, z wczuwaniem się. Doświadczenie to okazuje się jednak nieobce samemu Baudelaire'owi, który poddaje się mu nie w pełni świadomie.

Gdyby istniała owa dusza towaru, o której Marks mimochodem żartobliwie wspomina, byłaby ona w królestwie dusz tą najbardziej wczuwającą się. Musiałaby bowiem upatrywać w każdym człowieku klienta, do którego kieszeni i domu zamierza się wcisnąć. Wczucie się jest przecież naturą odurzenia, któremu *flâneur* oddaje się w tłumie. „Poeta korzysta z niezrównanego przywileju; wedle ochoty może być sobą i kim innym. Jak te duchy błakające się i szukające ciała, gdy zechce, staje się każdym. Tylko dla niego wszystko stoi otworem; a jeśli niektóre miejsca zdają mu się zamknięte, znaczy to, że nie warto mu ich odwiedzać” [Baudelaire, *Paryżski Spleen*]. W tym miejscu przemawia towar i tylko towar. Ostatnie słowa dają wcale wyraźne pojęcie o tym, co czuje biedaczysko, przechodząc obok wystawy pięknych i drogich towarów, które nie chcą go znać oraz się w niego nie wczuwają. Poprzez słowa tego istotnego fragmentu *Thumów* przemawia innymi słowy sam fetysz, z którym uczulone usposobienie Baudelaire'a tak gwałtownie współbrzmi, że wczuwanie się w świat nieorganiczny stało się jednym z najistotniejszych źródeł inspiracji poety”⁶⁰.

Poeta okazuje się bezsilny, a jego twórczość ufundowana jest na mechanizmach rządzących nowoczesnym społeczeństwem.

Baudelaire wykorzystywał alegorię jako krytykę otaczającego go świata. Towar nie tylko poddawał krytyce, ale również próbował go zhumanizować. Widać to naj-

⁵⁸ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a* (1975), s. 183.

⁵⁹ B. Lindner, *Allegorie*, s. 78.

⁶⁰ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a* (1975), s. 224.

wyraźniej w pracy o paryskich pasażach, w których zaakcentowana zostanie oryginalna zależność między wnętrzem a zewnątrz, jaka zachodziła w zadaszonych przejściach ulicznych. „Uczłowieczenie” charakterystyczne jest też dla sposobu myślenia Benjamina o alegorii. W zapiskach, które znajdują się w jego berlińskim archiwum, poświęconych Baudelaire’owi, widnieje notatka mówiąca o „nowej twarzy (obliczu) alegorii”. Przyrównywana jest ona również do geniusza – dalsza część zdania jest jednak niestety nieczytelna (zob. WBA I, Ms 1058).

Baudelaire-alegoryk. Szok i wygaszenie pozoru

Alegoryk jako krytyk nowoczesności swój sprzeciw kierował wobec świata pozorów. Benjamin cytuje negatywną ocenę tłumu, jaką wystawił Fryderyk Engels. W przeciwieństwie do Baudelaire’a, u którego poprzez głęboką fascynację przebija krytyka automatyzmu, mechanicznych reakcji i antyintelektualizmu masy, akcentuje on alienację obcych sobie ludzi. „Dla Engelsa tłum ma w sobie coś zbijającego z tropu. Wywołuje w nim reakcję moralną. Pobrzmiewa w niej też reakcja estetyczna; tempo, z jakim przechodnie śmigają mimo siebie, nie jest dlań przyjemne”⁶¹. Baudelaire powstrzymuje się od podobnych ocen estetyczno-etycznych. Jego poetyckie działanie opiera się na intencji alegorycznej, która pozwala mu na walkę z fantasmagorią i pozorem. Z pomocą przychodzi mu między innymi kategoria szoku. Widać to wyraźnie w wierszu *Do przechodzącej*, w którym powracają również znane z pracy o niemieckim dramacie barokowym motywy melancholii i antycznych figur.

*Miasto wokół mnie tętniąc huczało wezbrane.
Smukła, w żałobie, w bólu swym majestatyczna
Kobieta przechodziła, a jej ręka śliczna
Lekko uniosła wyhaftowaną falbanę.*

*Zwinna, szlachetna, z posągowymi nogami.
A ja pilem, skurczony, dziwaczny przechodzień,
W jej oku, niebie modrym, gdzie huragan wschodzi,
Rozkosz zabijającą i słodczą, co mam.*

*Błyskawica... i noc! – pierzchająca piękności,
Co błyskiem oka odrodziłaś moje serce,
Czyliż cię mam zobaczyć już tylko w wieczności?*

*Gdzieś daleko! Za późno! Może nigdy więcej!
Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzieś przepadła,
Ty, którą mógłbym kochać, ty, coś to odgadła!*⁶²

⁶¹ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, s. 276.

⁶² Ch. Baudelaire, *Do przechodzącej*, tłum. M. Jastrun, w: *idem, Kwiaty zła*, oprac. M. Jastrun, Warszawa 1981, s. 89.

Nie tylko żałobny stan milczącej kobiety o „posągowych nogach” wyznacza przestrzeń interpretacyjną powyższego wiersza. W anonimowym wielkomijskim tłumie poeta mija kobietę, w której oczach dostrzega „wschodzący huragan”. Moment, gdy go mija, zamienia się na chwilę w błyskawicę, po czym gaśnie na czarnym nocnym niebie. Spóźnione i nieodwzajemnione spojrzenie wskazuje na ich obopólną samotność, ale jednocześnie daje nadzieję, że oboje zdają sobie sprawę z tego, co przed chwilą utracili – „Ty, którą mógłbym kochać, ty, coś to odgadła!”. Benjamin słusznie zauważa, że w takim przedstawieniu

tłum bynajmniej nie stanowi wyłącznie przeciwnika, żywiołu wrogiego wobec owego zjawiska, które fascynuje mieszkańca wielkiego miasta, lecz właśnie dopiero mu owego zjawiska użycza. Tym, co zachwyca mieszkańca metropolii, jest miłość nie tyle od pierwszego, ile od ostatniego wejrzenia. W tym wierszu rozstanie na wieki pokrywa się z momentem oczarowania. Sonet przedstawia więc figurę szoku, ba figurę katastrofy⁶³.

Baudelaire posługuje się nią, aby z jednej strony rozmontować fantasmagorię wielkomijskiego życia, a z drugiej odzyskać doświadczenie, które poza przeżyciem w masie byłoby niemożliwe. „Miłość od ostatniego wejrzenia” to jedyne, co pozostaje w rękach alegoryka nowoczesności. Figura szoku wyrywa przechodnia z otępienia, które w zmechanizowanym organizmie tłumu izoluje go od innych. W książce o paryskich pasażach Benjamin rozwinie tę koncepcję na podstawie stosowanej przez siebie metody dialektycznego obrazu. Pomocna mu w tym będzie figura cytatu, który przywraca to, co zapomniane.

Szok w rękach alegoryka pozostaje jednak wciąż immanentną cechą nowoczesnego mechanizmu społecznego.

Wraz z wynalezieniem zapalki w połowie stulecia poczęto planować cały szereg innowacji, które łączy to, że wieloetapowy proces uruchamiać miały jednym, gwałtownym chwytem. [...] Pośród rozmaitych gestów włączania, wrzucania, wciskania itd. szczególnie brzemienne w skutki okazało się „pstrykanie” fotografa. Drobnym ruch palca wystarczało, by utrwalić wydarzenie na czas nieograniczony⁶⁴.

Benjamin wyjątkowo trafnie zdemaskował związki fotografii ze śmiercią, które stały się podstawą między innymi dla późniejszych refleksji Rolanda Barthesa w *Świele obrazu*.

⁶³ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, s. 279.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 286.

Aparat, by tak rzec, wprawiał chwilę w pośmiertny szok. Do tego rodzaju dotykowych doświadczeń dołączyły doświadczenia optyczne, a to dzięki ogłoszeniom w gazetach, lecz także dzięki ruchowi ulicznemu w wielkim mieście. Przemierzanie miasta wywołuje w jednostce całą serię szoków i kolizji⁶⁵.

Fotografia, obdzierając przedmioty z życia, nabiera w tym opisie wyraźnie alegorycznego znaczenia. Natomiast z dzisiejszej perspektywy wiersz *Do przechodzącej* ma zdecydowanie fotograficzny i – *par excellence* – migawkowy wydźwięk. Krytyka obrazu fotograficznego, a w rezultacie wizualnych przedstawień w ogóle, obecna była jednak w twórczości Baudelaire'a w silny sposób. Zapewne miało to związek z prymatem wizualności nad na przykład dźwiękiem i wyobraźnią w świecie nowoczesnym. Stąd cytowany przez Benjamina fragment *Szkoły pogańskiej*, w którym poeta przestrzega przed ułudą i fantasmagorycznym komfortem, który fundowany jest na zmyśle wzroku: „rozumiem gniew ikonoklastów i muzułmanów przeciwko obrazom. Podzielałam wyrzuty, które sobie czynił święty Augustyn za zbyt wielkie rozkosze wzroku”⁶⁶. Z kolei sam Benjamin konkluduje tę uwagę następująco: „Oko, którego spojrzenie gaśnie, jest prawzorem, źródłową formą gasnącego pozoru”⁶⁷. Naprowadzić to może na trop żydowskiego ikonoklazmu, w którym istniał wyraźny zakaz sporządzania wizerunków oraz wizualnego przedstawiania idei⁶⁸. Inną interpretacją takiej obrazowej ascezy u Benjamina jest jego sprzeciw wyrażony wobec bezpośredniego wyrażania sensu i prawdy poprzez odniesienie do całości i jedności. Katastroficzość, niekoherencja i pojedynczość objawiają się najpełniej, kiedy niknie pozór – za zamkniętymi oczami.

Wszechobecność doświadczenia szoku w świecie nowoczesnym szło w parze z rozwojem technologicznym. O ile za czasów Marksa „przeżyciu szoku, które staje się udziałem przechodnia w tłumie, odpowiada «przeżycie» robotnika przy maszynie”⁶⁹, a „przechodnie Poego jeszcze na pozór bez powodu rzucają spojrzenia na wszystkie strony”⁷⁰, to wraz z postępem regulującym na przykład ruch uliczny człowiek poddawany jest coraz silniej regulującym jego zachowanie działaniami bodźców. Kategoria ta najpełniej rozwinęła się w filmie, w którym „postrzeżenie o charakterze szoku stało się zasadą formalną”⁷¹.

W tym miejscu warto przytoczyć gruntowne badania Benjaminowskiej koncepcji alegorii, które przedstawił Winfried Menninghaus w pracy *Walter Benjamins*

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 348.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 351.

⁶⁸ Por. A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka*, Kraków 2012, s. 157.

⁶⁹ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, s. 288.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 286–287.

⁷¹ *Ibidem*, s. 287.

Theorie der Sprachmagie. Do najznamienitszych jej części należy ta, która poświęcona została interpretacji wiersza *Alegoria* Baudelaire'a. Utwór ten, najprawdopodobniej celowo pominięty przez Benjamina w rozprawach dotyczących paryskiego poety, okazuje się zaskakująco spójny z całością rekonstruowanej tu koncepcji alegorii. Jest to kolejny argument przemawiający za tym, że poświęcone autorowi *Kwiatów zła* rozważania Benjamina nie były głównie krytyczną analizą moderny, jak to zdają się sugerować hipotezy Buck-Morss. Zinterpretowany przez Menninghaus wiersz przedstawia bowiem obraz alegorii w tak benjaminowski sposób, że nie sposób nie dostrzec silnych podobieństw w formułowaniu przez nich myśli. Alegoria interesowała Benjamina u Baudelaire'a równie mocno, co zagadnienia związane z nowoczesnością⁷².

Pierwsze podobieństwo opiera się na zjawisku rozbicia pozoru totalności i piękna. W rozpoczynającym wersie czytamy: *Oto kobieta piękna, postaci wspaniałej*⁷³. Polski przekład gubi francuską *riche encolure* – wydatną szyję czy też, jak to ma miejsce w wersji niemieckiej – *herrlich und stolz die Glieder* – a zatem dumną i okazałą posturę. Zderzenie piękna kobiety z jej masywnością przeradza się w doznanie o charakterze szoku, w którym dwuznaczność dopiero zostaje zarysowana. Są to zatem typowo Benjaminowskie atrybuty alegorii. Kolejne wersy tylko potęgują wrażenie rozbicia spójności estetycznego oglądu. *Ostre jady szynkowni, miłości pazury / Ślizgają się i tępią o granit jej skóry* –

W przeciwieństwie do dramatopisarzy epoki baroku alegorie Baudelaire'a mają mocno wyobrażeniowy, a zwykle wręcz figuralny charakter. Benjamina interesowały one jednak ze względów językowych. Należy o tym pamiętać, zwłaszcza z tego powodu, że świat nowoczesny uwikłany był w pozory i fantasmagorie głównie za sprawą nowych form obrazowania i doświadczania świata poprzez wzrok i obrazy. Stąd zapewne brały się wspomniane ambiwalencje autora *Kwiatów zła*. Ewa Rewers tłumaczy jego przywiązanie do wizualnych form alegorycznych tym, że być może „nie chciał pamiętać, że obrazy te zostały napisane, [...] oraz że to język pełen pozostałości i śladów innych alegorii wyznacza zakres wszelkich możliwości”⁷⁴.

Pozór cechują bowiem silne konotacje z obrazem. Czerpie on ponadto swoje źródło z tego, co nieświadome, a jednocześnie dane nam w doświadczeniu codziennym. Jedną z realizacji takich fantasmagorycznych obrazów wewnętrznych jest moda. Odwołuje się ona do pozoru permanentnej nowości. Również w sztuce wytworzyła się złudna potrzeba nowości wypływająca z przyznania jej rangi społecznej użyteczności. Według Benjamina odbiorcą takiej twórczości stał się snob. „Jest on dla sztuki

⁷² Zob. W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main 1980.

⁷³ Ch. Baudelaire, *Alegoria*, tłum. J. Opęchowski, w: *idem, Kwiaty zła*, Kraków 1990, s. 301.

⁷⁴ E. Rewers, „Literaturyzacja życia”, czyli o zamykaniu uniwersum dyskursu literackiego, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 100.

tym, kim dla mody jest dandys. Jak w wieku siedemnastym kanonem dialektycznym obrazów jest alegoria, tak w dziewiętnastym staje się nim nouveauté⁷⁵. O ile jednak powszechna alegoria niemieckich dramatopisarzy barokowych odślaniała rumowisko doczesnego świata, o tyle krytyka pozoru nowości była przedmiotem twórczości niewielu. Przyczyną był fakt, że pozór ma wymiar powszechny i dominujący, bowiem „wraz z nowymi metodami produkcji, które wiodą do imitacji, pozór ulega strąceniu w towarach”⁷⁶.

W związku z tym destrukcyjny wymiar Baudelaire’owskiej alegorii opiera się nie tyle na całkowitym usuwaniu pozoru, co na jego ukazywaniu i odczarowywaniu. Jedną z metod było przywoływanie złudzenia dali w wierszu *Podróż*, na co zwraca uwagę Benjamin:

*Dziecku zapatrzonemu w mapy i ryciny
Ziemia zdaje się wielka jak jego pragnienia.
Ach, jakże w świetle lampy ten świat jest olbrzymi!
Jakże mały wydaje się w oczach wspomnienia!*⁷⁷

Dialektyka wizualnego przedstawienia i obrazu wewnętrznego wyzwalanego przez wspomnienia wskazuje na pozór. W innym miejscu Benjamin zwraca uwagę, że „w symbolice ludowej dal czasu może pojawiać się pod postacią dali przestrzennej; stąd też gwiazda, która spada w oddali, stała się symbolem spełnionego życzenia”⁷⁸ – dlatego właśnie pragnienia Baudelaire’owskiego dziecka przekładają się na jego ogląd świata. Alegoria rozmontowuje przestrzeń pełną spokoju, wprowadzając w nią nieznane napięcia⁷⁹, „nosi piętno gwałtu, który konieczny był do zburzenia harmonijnej fasady otaczającego go świata”⁸⁰. W swych pismach Baudelaire mówi o tym wprost: „Albowiem namiętność jest naturalna, nazbyt naturalna, aby w dziedzinę czystego piękna nie wprowadzić rażącego, niedostrojonego tonu, jest zbyt obcesowa i zbyt gwałtowna, aby nie zgorszyć czystych Pragnień, wdzięcznych Melancholii i szlachetnych Rozpaczy”⁸¹.

⁷⁵ W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, s. 176.

⁷⁶ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 245.

⁷⁷ Ch. Baudelaire, *Podróż*, tłum. M. Leśniewska, w: *idem, Kwiaty zła*, Warszawa 1981, s. 335.

⁷⁸ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, s. 291.

⁷⁹ Podobną narrację stosował Roland Barthes, który dokonywał demontażu znaków na podobnej zasadzie, na jakiej czyniła to Benjaminowska alegoria (będąca wyrazem konwencji): „Dla nas, ludzi Zachodu, wielkie niebezpieczeństwo tkwi w tym, że jeśli nie będziemy brać znaków takich, jakimi są, a mianowicie jako znaków arbitralnych, popadniemy w konformizm, który otwiera drogę moralizatorstwu [...] i przymusom narzucanym przez większość”. R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. M.P. Markowski, A. Dziadek, Warszawa 2005, s. 5.

⁸⁰ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 362.

⁸¹ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, tłum. E. Burska, Gdańsk 2003, s. 352.

W tym miejscu warto przywołać fragment listu, jaki Benjamin otrzymał od Theodora W. Adorna w 1935 roku. Jego treść dotyczy między innymi zagadnienia obrazu dialektycznego.

Jeśli odczarowanie dialektycznych obrazów przedstawia się w sensie psychologicznym jako „sen”, to w ten sposób stają się one ofiarą czaru psychologii burżuazyjnej. Kto zatem jest przedmiotem snu? W XIX wieku tylko jakieś indywiduum; z którego snów nie może jednak zostać w bezpośrednim przedstawieniu odczytany ani ich fetyszystyczny charakter, ani ich figury⁸².

Mimo że Benjamin posługiwał się niezwykle metaforycznym językiem, to nigdy nie wpadł w powyższą zarysowaną przez Adorna pułapkę. Obraz dialektyczny, którego częścią była figura szoku, nigdy nie został przez niego sprowadzony do poziomu zwykłego ludzkiego przeżycia. Alegorie nowoczesności obecne w poezji Baudelaire’a zanurzone były bezwarunkowo w konkretną rzeczywistość historyczną.

Ambiwalencje Baudelaire’a. Alegoria możliwością ratunku

Szczególne dialektyka, a wręcz myślowe paradoksy Baudelaire’a organizują się wokół motywu śmierci. W jego alegorycznym pisaniu istnieje, jak zauważył Benjamin, „ukryte napięcie między aspektami śmierci, niszczycielskim i idyllicznym, krwawym i kojącym”⁸³. Jest to druga strona jego dwuznacznego nastawienia do świata nowoczesnego, a także do samego życia⁸⁴. Odpowiada temu również uwaga Benjamina wskazująca, że „do obrazu ocalenia należy twarda, pozornie brutalna interwencja”⁸⁵. Czasem jednak było to ujawnianie bezsilności poety wobec otaczającego go świata.

W zapiskach Benjamina odnaleźć można niepublikowaną wcześniej notę poświęconą autorowi *Kwiatów zła*. Przedstawiony został w niej metaforyczny obraz mający na celu opisanie postrzegania rzeczy przez poetę. Poznawanie rzeczywistości przyrównane tu zostało do wykonywania fotografii, a konsekwencje tej czynności są następujące: ze względu na naturę urządzenia, którym się posługujemy, dane nam jest jedynie tworzenie negatywowego obrazu świata. Nikt nie potrafi go w związku z tym prawidłowo odczytać. Nie znamy również wywoływacza potrzebnego, aby negatyw mógł ostatecznie zaistnieć, sam Baudelaire natomiast nie dysponuje rozworem potrafiącym przekształcić go w pozytyw. Jednak dzięki temu, że w pełni

⁸² W. Benjamin, *Briefe*, s. 674.

⁸³ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 381.

⁸⁴ Por. uwaga Benjamina: „«odraza do życia, ekstaza życia», pisze gdzieś Baudelaire. [...] Przeklina «Postęp», nienawidzi przemysłowej cywilizacji tego stulecia [...] jednocześnie zaś napawa się szczególnym rodzajem malowniczości, jaką ta cywilizacja wnosi w ludzkie życie”. *Ibidem*, s. 284–285.

⁸⁵ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 248.

koncentruje się on na całym tym procesie, jest w stanie dać wyraz „negatywowej” istoty świata⁸⁶. Benjamin odwołuje się w tym opisie wprost do koncepcji barokowej alegorii, która zdawała relację z upadłego stanu języka opanowanego przez aspekt oznaczający i komunikacyjny. Antycypowanie estetycznego rozpadu i historycznej kruchości dochodzi w powyższej notatce ponownie do głosu, tym razem w postaci targanego sprzecznościami i osamotnionego poety.

W pismach o Baudelaire Benjamin przywołuje figurę gałganiarza. Pojęcie to w języku niemieckim ma wyraźne konotacje związane ze zbieractwem – *Lumpensammler*. Postać opisana jest jako buntownik, który żyje poza systemem społecznym. Jego obecność powstała w wyniku nowych metod w przemyśle, kiedy to odpadki zaczęły mieć wartość na rynku skupu⁸⁷. Gałganiarz wprost odnosi się do tej cechy intencji alegorycznej, jaką jest tworzenie kolekcji przedmiotów bez uwzględniania ich hierarchii ważności. Szmaty wyrażają w tym przedstawieniu ułamki, świat ruin i zapomnianych sensów. Benjamin przyrównuje rolę poety do symbolicznego gałganiarza, kiedy zwraca uwagę, że zajmuje się on „rewersem społeczeństwa na ulicy”⁸⁸. Z tą uwagą koresponduje użyta we wcześniejszej notatce o Baudelaire metafora „negatywu” obrazu świata. Poeta świadomie zdecydował się na duchowe utożsamienie się z tą figurą. Jak zaznacza Benjamin: „Gałganiarz lub poeta – ich obu obcho-dzą odpadki; oba wykonują swe rzemiosło w godzinach, kiedy obywatele cieszą się snem; nawet gest jest w ich wypadku identyczny”⁸⁹.

Zbawcza moc alegorii przejawia się ponadto w sposobie, w jaki akcentuje ona kruchość i zmienność nowoczesnej metropolii. Widać to zarówno w inspiracji Baudelaire’a sztychami Meryona, ale także w przenikaniu się moderny z antykiem. Szczególnie wyraźnie ma to miejsce w utworze *Łabędź* rozpoczynającym się inwokacją:

*Andromacho, o tobie myślę. Strumień mały,
To biedne, smutne lustro, gdzie zalśnił przed laty
Twych wielkich cierpień wdowich majestat wspaniały,
Ten Simois, kłamca, łzami twoimi bogaty.*

Wdowa Andromacha jako jedna z upadłych figur miasta buduje zdaniem Benjamina jego beznadziejny, ułomny i kruchy – zapożyczony od antyku – charakter⁹⁰. Z kolei jego zmienność przewyższa afekty targanego emocjami człowieka:

⁸⁶ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften V. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem*, red. R. Tiedemann i H. Schweppenhäuser, Frankfurt nad Menem 1985, s. 133–134.

⁸⁷ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 582–583.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 582.

⁸⁹ W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: *idem, Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 115.

⁹⁰ Zob. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 585.

*Starego nie ma już Paryża (tak się zmienia
Kształt miasta, prędzej jeszcze niż serce człowieka)
[...]
Paryż się zmienia! Lecz trwa w smutku mego glorii!
Pałace, rusztowania, marmuru kawały,
Stare przedmieścia, wszystko godne alegorii*⁹¹.

Ocalenie w obrębie rujnującej świat alegorii przypadło z rąk Baudelaire'a również kobiecie-lesbijce, która ucieleśniała w oczach poety najwyższy poziom odwagi, bohaterstwa i niezależności. Powodem ku temu było jej życie poza utartymi normami społecznymi. Istniała jednak też inna przyczyna tej fascynacji. Benjamin diagnozuje ją następująco:

Wiek dziewiętnasty zaczął bezwzględnie wciągać kobietę w proces produkcji towarowej. Wszyscy teoretycy zgodni byli co do tego, że tym samym została zagrożona specyficzna kobiecość kobiety. Z biegiem czasu w kobiecie musiały się nieuchronnie rozwinąć cechy męskie. Baudelaire afirmował w niej te cechy; jednocześnie jednak zamierzał je wyzwolić spod władzy ekonomii. W ten sposób dochodzi do przekonania, by nadać tej tendencji rozwojowej kobiety akcent czysto seksualny. Ideał lesbijki jest protestem moderny przeciwko rozwojowi technicznemu⁹².

Widać wyraźnie, jakiego skrótu myślowego dokonywali obaj w oglądzie figury lesbijki, kojarząc ją ze zmaskulinizowaną kobietą. Jednak strategia Baudelaire'a jest w jednym konsekwentna i jasna: podobnie jak w przypadku doświadczenia szoku – należy przechwycić właściwy nowoczesności mechanizm, aby odzyskać to, co przez nią zawładnięte. Dlatego kiedy Benjamin stwierdza, że kobieta u Baudelaire'a to „najcenniejszy łup w «triumfie alegorii» – życie, które jest równoznaczne ze śmiercią”⁹³, odwołuje się wprost do wspomnianego napięcia między aspektami śmierci. Ponownie i w tym przypadku ratunek przychodzi poprzez bezpowrotną utratę.

Do zagadnień związanych z kobiecością w Benjaminowskich rozważaniach nad alegorią odwołują się również badania przeprowadzone przez Sigrid Weigel. Ta poststrukturalistyczna teoretyczka feminizmu kładzie szczególny nacisk nie tylko na treść, ale także na sposób, w jaki Benjamin formułował swe tezy. Było to według niej myślenie obrazami opartymi na formach dialektycznych. Podejmuje karkołomną, ale i niezwykle oryginalną próbę wydobywania ukrytych w nich różnic płciowych. W kontekście badań nad teorią alegorii najbardziej interesujące są jednak jej rozważania

⁹¹ Ch. Baudelaire, *Łabędź*, tłum. M. Jastrun, w: *idem, Kwiaty zła*, Warszawa 1981, s. 86–87.

⁹² W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 242–243.

⁹³ *Ibidem*, s. 243.

nad obrazami płciowości wyrażonymi w pismach Benjamin wprost. Kobiecość, metaforyczne formy seksualności stanowią bowiem wyraźne podłoże dla pism, w których szczególną rolę odgrywa alegoria. Nie tylko dlatego, że są to fundamentalne pojęcia służące do zobrazowania alegorii nowoczesności w pracach o Baudelaire czy o paryskich pasażach. Ważny jest również fakt, że charakter takiej figury alegorii oparty jest właśnie na obrazie kobiecości⁹⁴. Weigel uzasadnia konieczność gendrowego odczytania późnych prac Benjamin ze względu na kluczową dla niech postać prostytutki. Także znikome zainteresowanie badaczy tematem różnic płciowych zawartych w jego licznych tezach jest nie bez znaczenia⁹⁵.

Swe rozważania opiera ona nie tylko na Benjaminowskich obrazach dialektycznych, ale też na reinterpretacji definicji alegorii. Nawiązując do źródłosłowia, „mówienie w inny sposób” nabiera w przypadku nowoczesnej alegorii nowego wymiaru. Jej istota nie zasadza się bowiem już jedynie na mowie nie wprost, personifikacji, przedstawieniu obrazowym, schemacie czy pewnej wypracowanej strukturze narracyjnej. Przekształcenie polega na tym, że „mówienie w inny sposób” staje się „mową innego” (*Rede des Anderen*)⁹⁶. Mimo wyraźnych odwołań Weigel do tradycji psychoanalitycznej jej spostrzeżenia są o tyle trafne, że korespondują z uprawianą przez Benjamin krytyką, w której akcentował jej ocalający charakter (*rettende Kritik*) jego przywiązaniem do tego, co odrzucone, niesklasyfikowane, zapomniane i przemilczone. Jest to wyraźnie widać w szczegółowej analizie jego prac.

Baudelaire a kwestie pamięci

W pracy poświęconej Baudelaire'owi Benjamin koncentruje się również na przemyśleniach dotyczących doświadczenia, przeżycia i pamięci. Punktem wyjścia jest dla niego konstatacja, że pogarszające się warunki i możliwości odbioru wierszy lirycznych wpływają negatywnie na głębokie doświadczenie ich przez czytelników. Powstają one w wyniku prymatu suchej informacji nad tradycyjną i dawniejszą relacją oraz opowiadaniem. Przyczynił się do tego rozwój technologiczny, a także coraz większe znaczenie, jakie odgrywała w życiu mieszkańców nowoczesnych miast prasa. Opowiadanie „zanurza wydarzenia w życiu relacjonującego, by przekazać je słuchaczom jako doświadczenie. Stąd też opowiadanie nosi na sobie ślad opowiadającego, tak jak gliniane naczynie – ślad dłoni garncarza”⁹⁷. Takie doświadczenie staje się kwestią pamięci ponadindywidualnej. Z kolei konstytutywny dla świata przeżyć

⁹⁴ Zob. S. Weigel, *Body*

and *Image-space. Re-reading Walter Benjamin*, tłum. G. Paul, R. McNicholl, J. Gaines, London–New York 1996, s. 80.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 83.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 95.

⁹⁷ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, s. 267.

nowoczesności szok wyrabia w człowieku odporność na doznania i bodźce. Wrażenia nie doprowadzają w efekcie do doświadczenia, a powierzchownego przeżycia⁹⁸.

Benjamin przywołuje również koncepcję pamięci mimowolnej (*mémoire involontaire*) jako podstawowej dla literackiego dzieła Prousta, której przedmiotem mogło zostać jedynie to, co nigdy nie zostało świadomie przeżyte⁹⁹. Przestrzeń wyobrażeń, które przynależą do przedmiotu oglądu, określa Benjamin mianem aury – umożliwia ona mimowolne wyzwolenie wspomnienia poprzez szczególne doświadczenie empirycznie doznawanego zjawiska czy doświadczanego przedmiotu. Przeciwnieństwem *mémoire involontaire* jest pamięć świadoma (*mémoire volontaire*). Poszerzana jest ona na przykład przez fotografię, która utrwała zjawiska widzialne. Tyczy się to również innych technik pozwalających na przykład na rejestrowanie dźwięku. W ten sposób zdaniem Benjamina reprodukowalne technicznie obrazy zubożają nasze doświadczenie i płaszczyzny pamięci. Dlatego właśnie „dla Baudelaire’a dagerotypia miała w sobie coś niepokojącego i przerażającego; jej działanie określa on jako «zaskakujące i straszne»”¹⁰⁰. Świat moderny odpowiedzialny jest za rozbijanie przeżyć o charakterze auratycznym.

W świecie zaniku doświadczenia zadomowiło się przeżycie. Istotną rolę zaczęła w nim odgrywać pamiątka określana przez Benjamina jako „zeświecczona relikwia”¹⁰¹. Sekularyzacja nowoczesności, a przede wszystkim technologicznie zapośredniczone życie mieszkańca dużego miasta skutkowały jego samowyobcowaniem i alienacją. Człowiek skatalogowany niczym w szkiecach fizjonomicznych zaczął dokonywać inwentarza własnej przeszłości. Niezbędna mu w tym była pamiątka. Na tym zagadnieniu zasadza się największa różnica dzieląca alegorię barokową od XIX-wiecznej. Ta ostatnia opuściła „świat zewnętrzny, aby osiąść w świecie wewnętrznym. Relikwia wywodzi się ze zwłok, pamiątka – z obumarłego doświadczenia, które zwie się eufemistycznie przeżyciem”¹⁰². W modernie umiera nie tylko doczesny ludzki świat, ale przede wszystkim strącone w przeżycie doświadczenie. Dlatego właśnie Benjamin podsumowuje swoje przemyślenia samotnym i z pozoru niejawnym zdaniem wyrwanym z kontekstu: „Alegoria barokowa zauważa zwłoki tylko z zewnątrz. Baudelaire widzi je również wewnątrz”¹⁰³. Pamiątka wykazuje ponadto silne związki z towarowym charakterem nowoczesnej gospodarki. Pamiątkę się wytwarza, sprzedaje, a przede wszystkim – co wyraźnie lokuje ją w sferze intencji alegorycznej – kolekcjonuje.

⁹⁸ Zob. *ibidem*, s. 271.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 269.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 301.

¹⁰¹ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 250.

¹⁰² *Ibidem*, s. 251.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 253.

Próbie przywrócenia pamięci mimowolnej poświęcił Baudelaire utwór *Oddźwięki* (*Correspondances* – fr. *powidoki, korespondencje*). Przedstawia on czas spełniony, odzyskany jako opozycję czasowości dostępnej nowoczesności w płytkim przeżyciu. W kruchości doświadczenia przywoływane są oddźwięki przeszłości, elementy Proustowskiego czasu utraconego¹⁰⁴. Siła *Correspondances* bierze się ze świadomości straty.

*Natura jest świątynią, kędy słupy żywe
Niepojęte nam słowa wymawiają czasem.
Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem,
One mu zaś spojrzenia rzucają życzliwe.*

*Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności,
– Wielkiej jako otchłanie nocy i świętości –
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory*

*Są aromaty świeże jak ciała dziecinne,
Dźwięczne i niby ląki zielone: są inne
Bogate i zepsute, silne, triumfalne,*

*Które się rozlewają w światy idealne,
Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie,
Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie¹⁰⁵.*

Benjamin podkreśla, że zasadą, która stoi za „korespondencjami”, nie jest synteza.

U Baudelaire’a chodzi nie tyle o te znane reakcje, wokół których afektowana bądź snobistyczna krytyka sztuki podniosła tak wielki szum, ile raczej o medium, w jakim te reakcje następują. Tym medium – niezwykle u niego gęstym – jest wspomnienie. W nim właśnie korespondują ze sobą dane zmysłowe, brzemienne wspomnieniami napływającymi tak obficie, że zdają się pochodzić nie z tego życia, lecz z jakiejś innej, pojemniejszej *vie anterieure* [poprzednie życie – przyp. M.P.]¹⁰⁶.

Odwwołanie do „życia poprzedniego” ma na celu zwrócenie uwagi, że pusty świat nowoczesności, oczyszczony z aury, znaczenia i doświadczenia, wymaga dopełnie-

¹⁰⁴ Zob. Ch. Schmider, M. Werner, *Das Baudelaire-Buch*, s. 579.

¹⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Oddźwięki*, tłum. A. Lange, w: *idem, Kwiaty zła*, Warszawa 1981, s. 35.

¹⁰⁶ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 408.

nia. Doświadczenie wypływające z pamięci mimowolnej staje się na chwilę przestrzenią ponadindywidualnego wspomnienia. Odwołuje się ono do autentycznego doświadczenia historycznego.

Człowiek odcięty od prawdziwego doświadczenia staje się bezsilny. Stan ten Benjamin łączy z narastającym gniewem¹⁰⁷. Stanować to może daleką analogię z żałością stanu stworzenia, które w książce o baroku o wczesnych esejach o języku zamilkło po tym, jak człowiek nadał naturze imiona. Dostępny mu jest za to stan charakteryzujący nowoczesność – splin, który

prezentuje nagie przeżycie. Człowiek przygnębiony ze zgrozą ogląda ziemię, która powróciła do nagiego stanu natury. Nie owiewa jej już nawet tchnienie prehistorii. Nie otacza żadna aura. Tak właśnie ukazuje się we fragmencie *Le goût du néant* [Pragnienia nicości – przyp. M.P.], który następuje bezpośrednio po liniijkach przytoczonych powyżej:

[Dziś wzrokiem obejmuję z góry ziemię całą
I nie szukam już na niej schronienia przed zimą]¹⁰⁸.

Nie jest to jednak uczucie pesymizmu czy rodzaj dekadencji. Splin w swym surowym oglądzie świata rzeczy ma wymiar katastrofalny z jednej oraz heroistyczny z drugiej strony¹⁰⁹. Pozwala dostrzegać upadek świata, tak jak czyniła to alegoria. W przeżywane chwile w obrębie świata moderny wbija klinem wieki starożytności. Wyrasta z intencji alegorycznej i jest „uczuciem stanowiącym odpowiednik ciągłej katastrofy”¹¹⁰.

Heroizm, czyli moderna i antyk

Heroizm Baudelaire’a miał starożytny rodowód. Jako buntownik, który czynił nieustanne wysiłki, by ująć nowoczesność i odzyskać w niej to, co bezpowrotnie stracone, jako alegoryk, samotnik, melancholik, a także ten, który wprowadzał do moderny świat antyku – był on ucieleśnieniem postawy heroicznej. Z heroizmem poeta utożsamia wszelkie przywoływane wcześniej figury wielkich miast – kobiety ulicznej, lesbijki, zbrodniarzy¹¹¹. Wyrzutek staje się współczesnym bohaterem¹¹². Upodobanie do figury herosa jest jednocześnie w typowo Baudelaire’owski sposób dwuznaczne. Zdaje on sobie mianowicie sprawę, że nowoczesność nie przewidziała dla niego miejsca. Dlatego właśnie tak obsesyjne przywiązanie poety do antyku odnalazło

¹⁰⁷ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire’a*, s. 298–299.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 300.

¹⁰⁹ Por. W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 237.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 237.

¹¹¹ Zob. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 581.

¹¹² *Ibidem*, s. 584.

w jego twórczości pełny wymiar. O ile w baroku nawiązania do antyku wynikały z alegorycznej intencji dramatopisarzy i doprowadzały do ujawniania dziejowości, zerwania referencji znaczeń oraz wskazywały na językowy charakter świata, o tyle nowoczesność wstępuje z antykiem w śmiertelną dialektykę, która rozsadza modernę od środka. „Dla nowoczesności starożytność jest jakby zmorą, dławiającą ją podczas snu”¹¹³. Fatum ciężące nad herosem moderny nie jest jednak niczym nowym i w wymiarze podstawowym może być przyrównane do mitycznego losu, spod władzy którego antyczni bohaterowie nie mogli za życia się wydostać.

Benjamin podkreśla, że dla Baudelaire’a obecność antyku ma znaczenie wyłączone jako intelektualna, a właściwie poetycka konstrukcja mająca na celu destabilizację pozorów otaczającego go świata, w tym jego czasowości. Treść twórczości autora *Kwiatów zła* oraz właściwe źródło inspiracji znajdowały się w sferze moderny. Poeta pozostawał w „takim stosunku do współczesnego świata, w jakim wiek siedemnasty do antyku”¹¹⁴ – ta uwaga Benjamina wskazuje wyraźnie, że w metodzie Baudelaire’a chodzi o temporalną dialektykę, a nie zwyczajne sentymentalne patrzenie wstecz. Piętno czasu, obecne w świecie danym nam tu i teraz, uruchamia myślenie alegoryczne. W rezultacie chodzi o to, aby subwersywnie uchwycić nowoczesność. Istotne było również zaakcentowanie przemijalności świata nowoczesnego poprzez nałożenie na niego szerszej perspektywy historycznej i estetycznej w postaci odległego świata antyku.

Heroizm Baudelaire’a jest antyczny, ale przede wszystkim dramatyczny. Poeta gra szczególną rolę na scenie moderny. Nie był w niej męczennikiem, „miał jednak coś z mima, obowiązane go grać rolę pisarza przed giełdą i przed społeczeństwem, które nie potrzebuje już autentycznego pisarza i daje mu pole gry wyłącznie jako mimowi. Jest tego świadom”¹¹⁵. Zdanie to wymaga wyjaśnienia w odniesieniu do teorii języka, jaką Benjamin zawarł w eseju *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*. Otóż o ile tragiczność istnieje tylko w ludzkiej mowie i na niej jest ufundowana, to w przedstawieniu niemym jest ona nieobecna. Nie ma jej zatem ani w niewypowiedzianym tekście, ani w wydarzeniu. Zasada się ona bowiem na dialogu międzyludzkim¹¹⁶. Przedstawienie pantomimiczne może być natomiast dramatyczne, jednak w nim słowo pełni odmienną, nierozstrzygającą rolę – może być albo wypełnione smutkiem jak w przypadku dramatu żałobnego, albo – co widać na przykładzie twórczości Baudelaire’a – przynależeć może wyobcowanemu samotnikowi przepełnionemu alegoryczną intencją. Aby jeszcze bardziej odróżnić poetę od antycznego dramatopisarza, Benjamin dopełnia wizję przyrównującą go do aktora przedstawie-

¹¹³ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 413.

¹¹⁴ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 236.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 237–238.

¹¹⁶ W. Benjamin *Znaczenie języka...*, s. 19.

nia pantomimicznego uważa, że przypomina on mima, który „zmył sobie z twarzy szminkę”¹¹⁷.

Baudelaire miał pełną świadomość niebezpieczeństw, jakie grożą badaczom i twórcom, którzy bezkrytycznie i sentymentalnie zagłębiają się w przeszłość. Podkreślał, że w antyku należy poszukiwać metody i struktury pisarskiej, a nie przenosić wprost dawne treści. Istotna była dla niego kwestia zaburzonej czasowości, która wywiera wpływ na ludzką wrażliwość. Benjamin przechwytuje myśl poety i odwraca ją – piętno czasu widać nie tylko na nowoczesności, odciska się ono bowiem również zwrotnie na antyku i „wydobywa zeń konfigurację alegoryczną”¹¹⁸. Właśnie alegoria, która rozmontowuje znaczenia, uwidacznia pęknięcia w litej strukturze sensu, pozwala uwolnić się spod władzy antyku¹¹⁹.

Obraz zastygłego niepokoju

Baudelaire’a wizję nowoczesności cechują wyraźne związki z sytuacją katastrofy. Ma ona znaczenie wypływające nie tylko z krytyki, jaką poeta wymierzył w otaczający go świat. Także związki z wyrzutami sumienia, które stanowiło „jedyne szczere odczucie, jakiego mógł doznać XIX wiek” (przywołuję uwagę Paula Claudela zacytowaną przez Benjaminą w książce o paryskich pasażach¹²⁰), a które wywołane były pogrzebanymi nadziejami rewolucyjnymi, odgrywają w takim ujęciu moderny istotną rolę. Katastrofa jest immanentną cechą istnienia dużych miast. Zwłaszcza tych, które tak usilnie starano się pożenić z ideą postępu.

Katastrofa nie jest wizją nadchodzącej przyszłości, ale trwałą i ciągłą obecnością objawiającą się w teraźniejszości. Porządek narzucany jest z zewnątrz i zawsze jako przestrzeń regulowana przez panujących (zob. uwaga o kalejdoskopie¹²¹). Wyjściem poza katastrofę nie jest zatem próba jego odrzucenia, ale trwała antycypacja. Dopiero wtedy możliwy jest ratunek. Benjamin podsumowuje to jednoznacznie: „Ocalenie obstate przy drobnej rysie w ciągłej katastrofie”¹²². Tylko w pęknięciu, które uwidacznia w modernie alegoria, może pojawić się moment ocalający. Nie w idei postępu, która stwarza pozór czasowej ciągłości oraz rozwoju i nie uwzględnia w pełni historii i dziejowości, w której powstaje dzieło (por. uwagi o monadologicznej koncepcji rozwoju w sztuce według Baudelaire’a¹²³).

Wizja permanentnej katastrofy szła w parze z intencją alegoryczną. Melancholijne znieruchomienie i śmiertelne stężenie były wyrazem rujnacji, jakiej alegoria dokony-

¹¹⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 355.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 269.

¹¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 270.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 319.

¹²¹ *Ibidem*, s. 257–258.

¹²² *Ibidem*, s. 253.

¹²³ *Ibidem*, s. 329.

wała w świecie moderny. Kruchość i nietrwałość nowoczesnego miasta, do którego niepostrzeżenie wkradał się antyczny świat, sprawiały, że „to, o czym wiadomo, że wkrótce zniknie nam sprzed oczu, staje się obrazem. Prawdopodobnie dotyczyło to w owym czasie paryskich ulic”¹²⁴. Unieruchamiający rozpadającą się moderną obraz to śmiertcionośny dagerotyp, który nie odwzajemnia człowiekowi spojrzenia. Podobne cechy odnaleźć można również w wymowie pomnika Victora Noira dłuta Julesa Dalou’a znajdującego się na cmentarzu Père Lachaise, który przedstawia realistyczną postać publicysty chwilę po upadku na bruk w wyniku śmiertelnego postrzału.

Wizję tę przedstawia Benjamin również w stanie rozczarowania, jakie francuska polityka i historia przyniosły Baudelaire’owi oraz politycznemu aktywiście Louisowi Blanqui’owi, którego pomnik cmentarny, będący realistyczną postacią, wyrzeźbił *notabene* także Dalou. „Czyn Blanquiego jest siostrzanym snem Baudelaire’a. Oba są ze sobą powiązane. Splecione ze sobą dłonie na kamieniu, pod którym Napoleon III pogrzebał nadzieje rewolucjonistów czerwcowych”¹²⁵. Zastygły niepokój to stan charakterystyczny dla twórczości Baudelaire’a, w której idea postępu rozbijana jest przez permanentną katastrofę¹²⁶. Inną cechą, która się z takim wydzźwiękiem jego poezji wiązała, była złożoność jego poezji polegająca na łączeniu subtelnej wnikliwości spojrzenia z brutalnością niszczenia pozorów nowoczesności. Brała się ona ponadto z tego, że budował on „napięcie między najbardziej wyrafinowaną wrażliwością, a najbardziej skupioną kontemplacją; na płaszczyźnie teoretycznej odzwierciedla się ono w teorii korespondencji i w upodobaniu do alegorii. Baudelaire nigdy nie próbował ustanowić między nimi żadnego związku. Ale on istnieje” – zauważa Benjamin¹²⁷. Wspomniana przez niego relacja wyraża to, co w innym miejscu określa on mianem „obrazu zastygłego niepokoju”, który łączy zatem zarówno poetycką wrażliwość, jak i „skupioną kontemplację”. W wyniku ich połączenia powstaje alegoryczna wizja moderny. Przytoczona fraza pochodzi z najprawdopodobniej najpopularniejszego i najczęściej przywoływanego zdania Benjamina o alegorii: „To, co naznacza intencja alegoryczna, zostaje wyłączone z kontekstu życia: zostaje ono rozbite i zarazem zachowane. Alegoria trzyma się ruin. To obraz zastygłego niepokoju”¹²⁸. Baudelaire’owski obraz zastygłego niepokoju wyraża się również w jego technice pisarskiej. W stosowaniu słów nie podłóg ich literackiej i estetycznej hierarchii, niczym w kolekcji alegoryka, zbieracza. Prowadzi grę z czytelnikiem, opisując przedmioty nie wprost, akcentując niezgodność między przedstawieniem a rzeczą.

¹²⁴ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 590.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 604.

¹²⁶ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 245.

¹²⁷ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 362–363.

¹²⁸ Modyfikuję przekład Huberta Orłowskiego (W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 242), w którym „ruiny” błędnie przetłumaczone zostały jako „sny”. Zob. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 666.

W przestrzeni języka zachowuje się niczym konspirator czy wspomniany już spiskowiec. „Wychodzi od odległego słowa, jak uczy występować cicho, ostrożnie zbliżając się do rzeczy”¹²⁹. Baudelaire wyraża niepokój poprzez nietypowe dla poezji porównania i metafory. Łącząc w obrębie poezji wysokie z niskim, „rozgląda się za zjawiskiem banalnym, by zbliżyć go do poetyckiego”¹³⁰. Dzięki temu tematem jego twórczości mogło stać się życie wielkomięskie wraz ze wszystkimi jego, nawet tymi najbardziej wstydliwymi i bolesnymi przejawami. Alegoria, której godnością obdziela *Palace, rusztowania, marmuru kawały, / Stare przedmieścia* [...], pozwala mu nadać kształt nowoczesności.

W *Parku centralnym* Benjamin zadaje „pytanie pomyślane na koniec: Jak to jest możliwe, że taki przynajmniej z pozoru «nie na czasie» sposób zachowania, jakim jest sposób zachowania alegorysty, zajął pierwsze miejsce w poetyckim dziele stulecia?”¹³¹. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, odpowiedź na nie wydaje się oczywista. Jeśli postawa Baudelaire’a była konfrontacyjna względem nowoczesności, to tylko dzięki temu, że ta stworzyła mu ku temu odpowiednie warunki. Tylko bowiem w konkretnej sytuacji społecznej i historycznej alegoria może pojawiać się w swej najpełniejszej zrehabilitowanej formie. Jedną z nich była epoka niemieckiego baroku, inną – francuska moderna. Również względem rodzącej się na początku XX wieku awangardy w sztuce intencja alegoryczna wykazuje sporą żywotność¹³². Burzenie znaczeń, fragmentaryzacja dzieła, dekontekstualizacja, łączenie w nowe kombinacje słów z obrazami – wszystko to zna ona bowiem doskonale (zob. uwagi o możliwościach alegorii w XX-wiecznej Europie¹³³).

Zwrotom ku alegorii obecnym w sztuce modernizmu i postmodernizmu poświęcił swój artykuł *Rehabilitacje alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną* Grzegorz Dziamski. Przywołuje między innymi badania Craiga Owensa, który podkreślał, że alegoryczne myślenie zostało nie tyle odrzucone przez sztukę ostatnich 200 lat, ile

raczej stłumione, zepchnięte przez modernistyczną teorię sztuki w rejony ukrytego, wstydliwego, nieświadomego bytowania. Dopiero Benjamin, w swoich studiach nad początkiem francuskiej moderny, a w szczególności nad twórczością

¹²⁹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I...*, s. 601.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 602.

¹³¹ W. Benjamin, *Park centralny* (1975), s. 248.

¹³² Zob. B. Lindner, *Allegorie*, s. 54.

¹³³ B. Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, „New German Critique” 1981, no. 22, www.jstor.org/stable/487866 (19.02.2016), s. 122.

Baudelaire'a, wydobył alegorię z teoretycznych mroków i spróbował z jej pomocą oświecić sztukę modernistyczną¹³⁴.

Akcentowane przez Owensa wykluczanie i zapominanie o tej formie wyrazu odpowiada tezie badawczej sformułowanej przez Weigel o historycznym przekształcaniu się alegorii w „mowę innego”.

W drugiej części swego tekstu przywołuje Dziamski studia Petera Bürgera, dla którego podniesiona przez Benjamina z kolan alegoria stanowiła jedno z pojęć analizowania dzieł awangardy. Podsumowuje przy tym trafnie koncepcje autora *Teorii awangardy* oraz Owensa, podejmując próbę nie tyle pogodzenia awangardy z postmodernizmem, co wywiedzenia z niej zasad sztuki współczesnej. Pomocna okazuje się przy tym Benjaminowska koncepcja alegorii.

Pojęcie alegorii pozwala inaczej określić stosunek sztuki do czasu, pokazać, że dla postmodernistycznego i awangardowego dzieła sztuki przeszłość nie jest czymś zamkniętym, minionym, od czego trzeba się odcinać w imię przyszłości. Alegoria przywołuje przeszłość jako coś otwartego, co się jeszcze nie dopełniło, korzysta z zasobów przeszłości nie uzależniając się od niej. Jest przeciwieństwem tradycjonalizmu – ale alegorysty przeszłość nie jest monolityczną tradycją zniewalającą teraźniejszość, lecz wielością różnorodnych fragmentów, które mogą być inaczej ułożone i odczytane. Alegoria scala na moment teraźniejszość z przeszłością, powstrzymując na chwilę niszczycielskie wichry historii. Pojęcie alegorii pozwala zinterpretować sztukę postmodernistyczną jako awangardę pozbawioną utopijnej wiary w przyszłość¹³⁵.

Na ile jednak ten ratunek przez mitem, hegemonią symbolu i historyzmu jest skuteczny, skoro sztuka nigdy nie działa w oderwaniu od historycznych i społecznych realiów, a te nieraz brutalnie rozprawiały się z podejmowanymi przez człowieka próbami odzyskania własnej godności i niezależności?

Krytyczny głos wobec teorii Bürgera i jego współczesnego odczytania Benjaminowskiej alegorii stanowi między innymi artykuł Konstantinosa Vassiliou *The Aura of Art. After the Advent of the Digital*. Upadek aury i jej znaczenia w obrębie sztuki nowoczesnego świata miałyby zgodnie ze wskazanymi przez niego oczekiwaniami współczesnych teoretyków sztuki pociągać za sobą to, o co tak walczył sam Benja-

¹³⁴ G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 122.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 127.

min w książce o baroku: przemianę symboliki dzieła sztuki w poetykę alegoryczną¹³⁶. Zdanie to podziela między innymi sam Bürger. Jednak, jak Vassiliou celnie zauważa,

alegoria jest słabo powiązana z dzisiejszym systemem znakowym w sztuce. Siła alegorii opiera się na jej niewymiernej koncepcji związku tego, co zostało powiedziane, a co pokazane. Dla Benjamina było to wyrazem melancholijnej i ulotnej reprezentacji nowoczesnego doświadczenia, które jest o wiele bardziej istotne dla symbolicznej wartości sztuki, niż dla wartości czysto kulturowej. Dla odmiany, w sztuce współczesnej doświadczamy całościowego systemu, w którym prace, które zyskują na popularności, stają się przykładem znakowego systemu sztuki, jego emblematami; a emblematy nie mają nic wspólnego z melancholią, są oznaką władzy¹³⁷.

Zarzut ten jest na tyle poważny, że dotyka realiów najbardziej aktualnych – postawiono go bowiem kilkanaście lat po dość optymistycznym podsumowaniu badań Bürgera i Owensa dokonanym przez Dziamskiego. Pozytywne wartości związane z ucieczką od skostniałego estetycznego systemu, jakie oferował postmodernizm, okazały się do tego czasu mocno wątpliwe. Być może nadszedł już odpowiedni moment, aby na pytanie postawione na końcu tekstu *Rehabilitacje alegorii*: „Czy dla dzisiejszej, postmodernistycznej wrażliwości świadomość utraconej całości jest jeszcze takim problemem, jakim była dla modernistów, dla Benjamina, a także dla Adorno?”¹³⁸, udzielić gorzkiej odpowiedzi? Totalność umasowionej i utowarowionej sztuki powraca mianowicie ze zdwojoną siłą. Czy nie jest bowiem tak, że o prawdziwe, ulotne, wymykające się pozorom doświadczenie jest dzisiaj jeszcze trudniej niż za czasów Baudelaire’a?

¹³⁶ Zob. K. Vassiliou, *The Aura of Art. After the Advent of the Digital*, w: *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, red. A.M. Pusca, London 2010, s. 167.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 127.

¹³⁸ G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii...*, s. 127–128.

THE IMAGE OF PETRIFIED UNREST. CHARLES BAUDELAIRE'S ALLEGORICAL INTENTION ACCORDING TO WALTER BENJAMIN

Summary

The article is an attempt to reconstruct and analyze the innovative and unconventional concept of allegory, which Walter Benjamin included in his papers about Charles Baudelaire. He never presented it in its entirety as a homogeneous or clearly and simply outlined. Ideas that interested the author of *Passages* were constantly reworked by him and drew its meaning from the specific contexts in which they were considered. Aesthetic and philosophical rehabilitation of the figure of allegory has been reached by Benjamin as a protest against the domination of symbolic thought. Allegorical work of art anticipates its aesthetic decay, historical fragility, while the symbolic denies this split and in the mythical gesture deprives tension of art criticism. Still, the allegory was perceived as outdated figure of speech with a completely conventionalized content. The first work in which Benjamin took up the theoretical and philosophical resumption of this dismissed by humanities figure was *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) book. In the Baroque mournful drama the allegory determined the loss of fixed meanings attributed to objects, the inability to recover the object of reference. In works dedicated to Charles Baudelaire Benjamin captures this figure in perspective of historical experience – combining it with the surreal experience of time and constantly referring that, what is past, to what is present, with sleep, awakening and recollection.

Keywords: Walter Benjamin, aesthetics, allegory, symbol, myth, history, Charles Baudelaire, melancholy, German philosophy, Jewish theology, philosophy of history