

Menas, medija ir Kitybė

ALEGORIJA KAIP KALBĖJIMAS APIE KITYBĘ*

Lina Vidauskytė

Kauno technologijos universiteto
Humanitarinių mokslų fakulteto
Filosofijos ir kultūrologijos katedra
Gedimino g. 443–210, LT-44029 Kaunas
El. paštas: lina.vidauskyte@gmail.com

Šiame straipsnyje aptariama Walterio Benjaminio alegorijos samprata, kuri gali būti suprantama ir kaip jo taikomas filosofinis alegorinis metodas. Šis metodas traktuojamas kaip būdas kalbėti apie kitybę. Alegorija, kuri reprezentuoja barokinį Trauerspiel (tai savarankiškas žanras, o ne antikinės tragedijos tąsa), pasižymi tam tikru pertrūkiu tarp formos ir turinio, arba tarp reikšmės ir išraiškos. Benjaminas siekia rehabilituoti alegoriją – romantikai buvo pradėję ją nuvertinti. Čia pasirodo svarbi Benjaminio kalbos samprata, o tiksliau – nuopuolio situacija, kuri atsispindi ir kalboje. Alegorija pasirodo kaip vienintelė įmanoma tokioje situacijoje. Alegorijos fragmentiškumas, konvencijos ir išraiškos dialektika, priklausomybė nuo reikšmę suteikiančio autoriteto, kilmė iš liūdinčio / gedinčio žvilgsnio, kuriam pasaulis suskyla į atskirynes, formali giminytė tokiems turiniam kaip irimas (Verfall) ir mirtis, kilmė iš „kalbos dvasios nuopuolio“ („Sündenfall des Sprachgeistes“), kurį alegorija ir išreiškia, alegorijos sąsaja su kita nei žmogiška būtimi yra pagrindinės filosofinio alegorinio metodo ypatybės.

Pagrindiniai žodžiai: alegorija, simbolis, Barokas, Romantizmas, netiesioginis kalbėjimas, kitybė, Trauerspiel, tiesa.

Įvadas

Alegorija yra retorinė figūra (gr. *allos*, „kitas“, ir *agoreuein*, „kalbėti“), žyminti dvi viena kitą papildančias procedūras: literatūrinį komponavimo ir kūrinio interpretavimo būdus. Komponuoti alegoriškai reiškia, kad kūrinyje pasirodanti reikšmė nurodo *kitą* reikšmę. Interpretuoti alegoriškai (*allegoresis*) reiškia aiškinti kūrinyje esant *kitą* reikšmę, kurią jis ir nurodo. Žvelgiant į alegoriją ne vien kaip į retorinį tropą, nesunku pastebėti, kad ji siejasi su *kitybės, kito* reprezentacija. Tradiciškai alegorija pasižy-

mėjo tuo, kad vaizdas ir moters kūnas buvo jos personifikacijų medžiaga. Mitologinėms figūroms nykstant, simboliškai buvo konstruojama kita lytis. Alegorinėje personifikacijoje „kitos kalbos“ fiksavimas ir „kitos lyties“ sampratos telkimas sutampa. Tačiau alegoriniame vaizdavime svarbi ne tik kita lytis. Galima manyti, kad alegorinis vaizdavimas yra apskritai tinkamiausias būdas išreikšti *kitybę*. Filosofinis alegorijos metodas yra aplinkkelis į *kitybės* sampratą. Kitaip tariant, alegorija yra netiesioginė kalba apie kitybę, nes taip galima išvengti *kitybės* totalizavimo ir vertimo *tapatybe*.

* Straipsnis parengtas pagal projekte „Tapatumas ir kitybė“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutarties nr. VAT-24/2010).

Visos alegorijos atspindi pasaulėžiūrą ir fokusuojasi į mikroskopines detales ar tikrovės fragmentus ir visada oponuoja visumai. Būdingas alegorijos bruožas yra tolydaus pasaulio vaizdo skaidymas į fragmentus, begalinė fragmentacija. Ji pasirodo ten, kur esti gili praraja tarp vizualinės būties ir reikšmės. Kaip suskilusio pasaulio kalba, alegorija reprezentuoja tai, kas yra nereprezentuojama. Šiuo požiūriu, galima sakyti, ji tarsi fiksuoja sapnus.

Šiame straipsnyje *kitybės* kaip idėjos analizei pasitelkėme Walterio Benjaminio alegorijos sampratą, kurią jis išdėstė savo habilitaciniame darbe *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Kadangi Benjaminas savo habilitacinį darbą pateikė Frankfurto universiteto Estetikos katedrai, būtų galima manyti, kad tai, apie ką disertacijoje kalbama, yra *estetinės* alegorijos savybės Baroko epochoje. Tačiau iš tikrųjų Benjaminas savo darbe apie alegoriją kalba ne kaip apie retorikos tropą, t. y. jo nedomina literatūrinė pusė. Visas tekstas yra skirtas *filosofinei* alegorijos reikšmei išryškinti. Reikalas tas, kad nuo Romantizmo epochos alegorija buvo priešinama simboliui ir nuvertinama ar net ignoruojama¹ (Brent Plate 2005: 48). Gali pasirodyti, kad Benjaminas tiesiog siekia reabilituoti alegoriją. Tačiau taip nėra. Benjaminas šį habilitacinį darbą iš esmės rašo sau. Tai byloja pirmoji darbo dalis – *Epistemine-kritinė pratarmė*, kuria Benjaminas įtvirtino savo kaip tamsaus, painaus autoriaus reputaciją². Alego-

rija jam yra reikalinga kaip metodas ir jis ieško to metodo filosofinio pagrindimo. Benjaminio habilitaciniame darbe galime pastebėti vėlesniems jo darbams būdingą stilių: tam tikra mozaikos technika, t. y. darbe naudojama labai daug citatų, fragmentų. Kyla klausimas, kam reikia tokio netiesioginio kalbėjimo?

Kaip žinoma, retorikoje ar poetikoje alegorinis kalbėjimas yra tam tikras kalbos „papuošalas“, reikalingas tam, kad kalba būtų labiau įtikinama, ne tokia nuobodi ir pan. Tačiau Benjaminio atveju šitas atsakymas netinka. Mat, alegorinis kalbėjimas jam yra metodas, reikalingas konkrečioje kultūrinėje situacijoje. Kartais mėginama šitokį mozaikinį Benjaminio metodą kil-dinti iš simbolistų kūrybos. Deja, situacija yra kur kas sudėtingesnė. Benjaminui reikia filosofiškai pagrįsti alegorinį metodą, kuris ir vėliau nepraras savo svarbos tolesniuose tyrinėjimuose (žinomiausias pavyzdys – nebaigtas „Pasažų projektas“). Tačiau šis metodas, kaip minėta, gali būti produktyvus ir kalbant apie *kitybę*. Todėl ir tikslinga šią problemą pristatyti išsamiau.

Berno universitete įgijęs daktaro laipsnį³ Benjaminas siekė akademinės karjeros – habilitacijos. Mat, tik tokiu būdu jis galėjo užsitikrinti vietą vokiškame universitete. 1924 metais Benjaminas „ieškojo“ temos habilitacijai ir ketino rašyti apie Dunsą Skotą, remdamasis neseniai atrastais jo traktatais. Didžiam Benjaminio nusivylimui pasirodė, kad šia tema disertacija jau yra parašyta. Kaip žinoma, 1916 m.

¹ Nepaisant P. de Mano, H. Bloomo ir kitų postmodernistų mėginimų atgaivinti alegoriją (dažniausiai referuojant Benjaminio tekstą apie vokiečių Baroko tragediją), alegorija vis tiek yra vertinama neigiamai.

² Beje, *Epistemine-kritinė pratarmė* Benjaminas parašė baigdamas darbą ir dažnai manoma, kad ši darbo dalis nebuvo skirta jį vertinusiems profesoriams.

³ 1919 m. Benjaminas apgina disertaciją apie vokiečių Romantizmo (daugiausia dėmesio skirta Friedrichui Schlegeliui ir Novaliui) kritikos teorijos filosofiją (*Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*).

Martinus Heideggeris Freiburgo universitete apgynė disertaciją, skirtą Dunsui Skotui⁴. Tuomet Benjaminas ryžosi rašyti apie Baroko tragedijas, kuriomis tuo metu mažai kas domėjosi⁵. Jau pats žanro pasirinkimas, atsižvelgiant į Benjaminą to meto (1916–1924 m.) darbus, atrodo labai netikėtai. Ir vis dėlto, iš vieno neskelbto 1916 m. trumpo teksto tampa aišku, kad Benjaminą domino *Trauerspiel* forma: išcentrinė prigimtis, santykis su istoriniu, o ne mitiniu laiku, kartojimasis, alegorinis kalbėjimo būdas (Ferris 2008: 47).

Žvelgiant formaliai, gali pasirodyti, jog Benjaminą habilitacinio darbo tema yra literatūros istorija. Darbe analizuojama Baroko epochos vokiečių dramaturgų kūryba ir (jei žodį *Ursprung* suprasime taip, kaip jis paprastai suprantamas) bandoma atsekti jos ištakas⁶.

Alegorija yra svarbiausias orientyras, pagal kurį Benjaminas šią kūrybą ir analizuoja. Tačiau perskaičius įvadinę disertacijos dalį darosi aišku, kad jos autorius yra ne tiek literatūros istorikas, kiek filosofas. Mat, jam pirmiausia rūpi filosofinė alegorijos reikšmė.

Trauerspiel paprastai suprantama kaip antikinės tragedijos raidos vėlesnis variantas. Tačiau savo studijoje apie Baroko teatrą Benjaminas daro kokybinę perskyrą

tarp graikų tragedijos (*tragōidia*) ir kontrreformacijos laikotarpiu atsiradusio barokinio *Trauerspiel* (Benjamin 1998: 79).

Benjaminą bandymas habilituotis buvo nesėkmingas iš dalies dėl to, kad jo darbo vertintojams buvo neaišku, kokiai mokslo sričiai ir krypciai tą darbą priskirti (Benjamin 1972: 868). Darbo fragmentiškumas, tamsumas daro tekstą sunkiai suprantamą. Ir vis dėlto „filosofinės“, „estetinės“ ar „literatūros istorijos“ išvalgos jo studijoje nėra vien sudėtos į krūvą. *Episteminėje-kritinėje pratarinėje* kalbėdamas apie „konsteliacijas“ (Benjamin 1998: 27–28), autorius turi omenyje anaip tol ne paprastą įvairių mokslo disciplinų žinių koliažą. Pagrindinis *Episteminės-kritinės pratarinės* tikslas yra išryškinti *filosofinį* tyrinėjimo pobūdį. Kaip tik todėl Benjaminas čia kalba ne apie „metodą“, o apie „pažinimo kritiką“. Mat, anot jo, filosofinių tyrinėjimų specifika yra ta, kad juose pateikiamas nuosavo metodo pažinimo-kritinis pagrindimas. O mokslai (kaip literatūros istorija) yra konstituojami objekto ir metodo. Filosofijos veikaluose „turiniai“ dažniausiai traktuojami vien kaip tikrovės struktūrų, kurios yra tikrasis tų veikalų objektas, didaktiniai pavyzdžiai ar iliustracijos. Kai „turiniai“ yra verbalinės prigimties, natūraliai randasi perskyra tarp to, ką kalbos pavyzdžiai „sako“ patys, bei to, ką taikant atitinkamus interpretacijos metodus galima suprasti kaip jų tikrąjį turinį, ir tikrovės doktrinos, kurią pristatant pasitelkiami verbaliniai pavyzdžiai.

Benjaminą metodą būtų galima lokalizuoti tarp filosofinės iliustracijos schemos ir filologinės-hermeneutinės veiklos schemos: „Filosofinės kritikos tikslas yra parodyti, kad meninės formos funkcija yra paversti filosofine tiesa istorinį turinį,

⁴ *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Jau vėliau paaiškėjo, kad anuomet atrastas ir didžiulio susidomėjimo sulaukęs tekstas buvo klaidingai priskirtas Dunsui Skotui.

⁵ Įdomu pažymėti, kad Juozas Eretas Berno universitete parašė su šia tema susijusią disertaciją (Ehret 1921).

⁶ Šiame straipsnyje vokiečių tragediją įvardysime vokišku žodžiu *Trauerspiel*, nes tokiu būdu atskleidžiami du skirtingi žanrai: vokiečių *Trauerspiel* ir antikinė tragedija.

kuris sudaro bet kokio reikšmingo meno kūrinio pagrindą“ (Benjamin 1998: 182).

Studijoje apie Goethe's romaną *Pasirinktinių giminystės* Benjaminas rašo: „Egzistuojantys veikalai apie literatūros kūrinius literatūrinių tyrinėjimų nuodugnumą rekomenduoja priskirti veikiau filologiniam, o ne kritiniam interesui. Todėl šio Goethe's *Pasirinktinių giminystės* aiškinimo (kuriame aptariamos ir atskiros detalės) intencija lengvai gali būti suprasta klaidingai. Gali pasirodyti, kad tai yra komentaras; tačiau jis sumanytas kaip kritika. Kritika ieško meno kūrinio tiesos turinio (*Wahrheitsgehalt*), o komentaras – jo dalykinio turinio (*Sachgehalt*). Jų santykius nustato pagrindinis literatūros dėsnis, anot kurio, juo reikšmingesnis veikalo tiesos turinys, tuo nepastebimiau ir glaudžiau jis susijęs su dalykiniu turiniu. Taigi, jei ilgiausiai išlieka būtent tie darbai, kurių tiesos turinys giliausiai nugrimzdęs dalykiniame turinyje, tai išliekančio veikalo realijas stebėtojas mato juo aiškiau, kuo labiau jos išnykusios iš esamo pasaulio“ (Benjamin 2005 a: 140).

Kaip matome, Benjaminas skiria meno kūrinio „tiesos turinį“ (*Wahrheitsgehalt*) ir „dalykinį turinį“ (*Sachgehalt*). Pastarąjį padaryti aiškesnį yra „komentarų“ uždavinys, o „tiesos turinį“ turi atskleisti (arba, atitinkamai, demaskuoti kaip vien regimybę) „kritika“. Čia Benjaminas deklaruoja, kad kritika turi prasidėti nuo „komentarų“ problemos, nuo meno kūrinio „dalykinio turinio“. Per mediaciją, istoriškai kintantį dalykinį turinį įvyksta prieiga prie ilgalaiškės meno kūrinio tiesos turinio.

Dar svarbu atkreipti dėmesį į pažinimo ir tiesos sąvokų supriešinimą, kurį aptinkame studijos *Ursprung des deutschen Trauerspiels* pratarmėje: „Pažinimas yra tu-

rėjimas. Jo objektą determinuoja faktas, kad tą objektą turi pasisavinti – gal net ir transcendentine prasme – sąmonė. Šio pasisavinto objekto atžvilgiu reprezentacija yra antrinis dalykas; objektas neegzistuoja kaip tai, kas reprezentuoja pats save. Tuo tarpu tiesa yra kaip tik tokia“ (Benjamin 1998: 29).

Meno kūrinio tiesos turinio branduolys glūdi nematomoje kūrinio esmėje. Šia prasme kritikai komentaro lygmeniu yra lemta patirti nesėkmę. Benjaminas šitą santykį aiškina remdamasis tokia analogija: „Jei, palyginimo dėlei, įsivaizduosime augantį veikalą kaip liepsnojančią laužą, tai komentatorius stovi prieš jį nelyginant chemikas, o kritikas – nelyginant alchemikas. Pirmojo analizės objektas yra vien medis ir pelenai, o antrajam tikrai pati liepsna yra mįslė: gyvybės mįslė. Todėl kritikas tiria tiesą, kurios gyva liepsna pliaukštosi virš sunkių praeities pliauskų ir lengvų patirties pelenų“ (Benjamin 2005 a: 141). Per dalykinio turinio, kurį reprezentuoja liepsnojančio laužo metafora, numariniama, kritikas leidžia pasirodyti „neišreiškiamumui“, neišsakomumui, meno kūrinio tiesos turiniui. „Mat, tai, ką kūrinys parodo kritika, yra jo tiesos turinio kaip didžiausios filosofinės problemos virtualaus formulavimo galimybė; o tai, ties kuo jis sustoja iš pagarbos kūrinui ir visiškai taip pat – iš pagarbos tiesai, yra pati formulotė. <...>“ (Benjamin 2005 a: 182). Šitoje kritikoje Benjaminas įžvelgia ne šiaip literatūros kritiką, bet filosofiją: „Jei formulavimo galimybę būtų galima realizuoti tuo atveju, jei sistema būtų paklausama – ji iš vienos idealo apraiškos transformuotųsi į niekad neegzistavusį grynąjį idealo būvį. Tačiau šiuo atveju ji rodo vien tai, kad visa, kas gražu, kažkokiu būdu susiję su tiesa ir

kad galima nustatyti virtualią grožio vietą filosofijoje, vadinas, kiekviename tikrame meno kūrinyje galima atrasti problemos idealo apraišką. Taigi, tada, kai nuo romano pagrindų tyrimo kylama į jo tobulumo žiūros lygmenį, ten veda ne mitas, o filosofija“ (Benjamin 2005 a: 182–183).

Neišreiškiamumas susijęs su tam tikru pertrūkiu. Apie tai Benjaminas rašo esė *Prievartos kritika*: „Neišreiškiamumas yra kritinė prievarta, kuri, negalėdama mene atskirti regimybės nuo esmės, kliudo joms susijungti. Tai leidžia šitą prievartą įvardyti kaip *moral dictum*. Neišreiškiamume sublimuota tiesos prievarta pasirodo kaip ta, kuri lemia realaus pasaulio kalbą pagal moralinio pasaulio dėsnius. Todėl ji išlieka kaip chaoso legitimumas visose grožio regimybėse: klaida, paklydusi visuma – absoliuti totalybė“ (Benjamin 1999: 340).

Moralu yra kai atsisakoma priimti regimybės ir esmės supainiojimą. Šia prasme neišreiškiamumas yra nei regimybė, nei esmė, o greičiau prievarta, neleidžianti esmei ir regimybei koegzistuoti drauge meno kūrinyje ir tokiu būdu susijungus virsti totalybe. Šiuo atveju prievarta nėra destruktivus ar negatyvus elementas, nes jos vaidmuo yra tik apsaugoti nuo esmės ir regimybės susijungimo. Neišreiškiamumo sukeltas pertrūkis verčia permąstyti grožio vaidmenį meno kūrinyje. Per neišreiškiamume glūdinį prieštaravimą grožis tampa tuo, kas jis yra – regimybe. Taip atsitinka todėl, kad neišreiškiamumas neleidžia grožiui pasisavinti meno kūrinio esmės. Benjaminio meno teorijos centre atsiduria pertrūkio idėja. Tai priešinga Schilleriui, kuris teigė, kad „grožio regimybė“ yra svarbi norint suprasti meno kūrinį. Benjaminas kalba apie pertrūkį kaip apie kažką, kas užbaigia kūrinį: „tik neišreiškiamumas užbaigia

kūrinį, suskaldydamas jį į gabalėlius, tikro pasaulio fragmentus, simbolio torsą“ (Benjamin 1999: 340). Tai, kas užbaigia kūrinį, jį tuo pat metu ir suskaldo. Kūrinio kaip fragmento idėja buvo svarbi Jenos romantikams. Benjaminas teigia: „cezūra, kurioje kartu su harmonija kiekviena išraiška tuo pat metu nutyla tam, kad suteiktų laisvę neišreiškiamumui karaliauti visose meno medijose“ (Benjamin 1999: 341). Taigi, neišreiškiamumas, cezūra yra meno kūrinio turinys, jo tiesa. Maža to, Benjaminas teigia, kad tos tiesos poetas ar autorius jokių būdu negali išreikšti: „Tai yra kažkas anapus poetinės pertrūkio kalbos“ (Benjamin 1999: 351).

Kritika, kaip tokia, privalo būti destruktivi grožio, esančio simboliniuose meno kūrinuose, atžvilgiu. Kritika yra nepalaniki bet kokiai regimybei. XVII a. tragedijos Benjaminui yra idealus tokios kritikos koncepcijos pavyzdys, nes čia pasirodo *griuvėsių* alegorija, apie kurią dar bus kalbama kiek toliau. *Trauerspiel* yra alegorinės substruktūros ir taip atlieka grožio iliuzijos destrukciją, išreiškia simbolinio meno kūrinio pretenziją į totalumą.

Taigi, Benjaminio alegorijos samprata nėra nei jo filosofines intencijas iliustruojantis objektas, nei pagrindinis jo rašinio tikslas. Filosofinis turinys, metodas ir objektas čia glaudžiai susiję. Alegorijos fenomeno „tiesos turinys“ priklauso paties Benjaminio rašinio tiesos turiniui.

Galima sakyti, kad Benjaminio alegorijos samprata yra nukreipta prieš romantikų įtvirtintą simbolio ir alegorijos priešpriešą, kur alegorijai tenka menkesnis vaidmuo. Viename iš savo *curriculum vitae* Benjaminas pažymi, kad disertacija apie *Trauerspiel*

„buvo skirta filosofinei, pamirštai ir klaidingai suprantamai alegorijos meno formai“ (Benjamin 2005 b: 78). Pagal Benjaminą literatūros kritikos metodologijos koncepciją, alegorija reprezentuoja „tikrąjį *Trauerspiel* turinį“. Benjaminas daugiausia cituoja Friedrichą Creuzerį ir išryškina jo pastebėtą alegorijos ir simbolio priešpriešą (Creuzer 1990).

Mums jau įprasta alegorijos ir simbolio priešprieša viso labo yra filosofinės minties raidos paskutinius du šimtus metų rezultatas. Johannas Joachimas Winckelmannas šias sąvokas vartoja sinonimiškai, ir tai iš esmės būdinga visai XVIII amžiaus estetinei literatūrai. Situacija keičiasi Goethe's, Schillerio alegorijos ir simbolio interpretacijose: alegorija pradeda priešinti simboliui. Abiejų žodžių reikšmė iš tiesų turi kažką bendro: vienas dalykas yra pakeičiamas kitu. Hansas Georgas Gadameris taip nusako alegorijos ir simbolio santykio istorinę raidą: „Alegorija pradžioje buvo susijusi su kalbos, logoso sfera, tad ji buvo retorinė bei hermeneutinė figūra. Vietoj to, kas turima omenyje, buvo sakoma kažkas kita, kas buvo labiau suprantama ir konkrečiau, tačiau sakoma taip, kad būtų įmanoma suprasti, ką norima pasakyti. O simbolis neapsiriboja logoso sfera, nes simbolio reikšmė nesusiaja jo su kita reikšme; jusliškai suvokiama paties simbolio būtis turi ir savo „reikšmę“. Kai ta reikšmė pateikiama, darosi įmanoma atpažinti kažką kitą“ (Gadamer 1990: 68). Simbolis reprezentuoja idėją, bet reprezentacija nesiskiria nuo pačios idėjos. Greičiau visa simbolio reikšmė glūdi materialaus daikto (žodis, vaizdas ir pan.) ir metafizinės idėjos, kurią daiktas perteikia, santykyje (ryšyje). Todėl simbolis sudarytas iš dviejų dalių; tų dalių ryšio rezultatas – į šamo-

nę ateina suvokimas, ką tai simbolizuoja, pats materialus daiktas išnyksta, įsilieja į didesnę idėją, esančią anapus daikto.

Nors abi sąvokos – alegorija ir simbolis – priklauso skirtingoms sferoms, jos artimos viena kitai ir ne tik dėl panašios struktūros (reprezentuoti kai ką per kažką kitą), bet ir tuo, kad yra vartojamos daugiausia religinėje sferoje. Simbolis savo reikšmėje išlaiko metafizinį pagrindą, o retorinė alegorija to neturi. Alegorija ilgainiui išsiplėtė ir ėmė reikštis ne tik kaip retorinė figūra, bet ir kaip vaizdinys.

Tačiau kartu buvo klojami pamatai vėlesnei, jau mums įprastai priešpriešai.

Alegorija visuomet yra momentinė ir provizorinė pergalė prieš ženklų arbitralumą. Alegorija atrodo kaip simbolis, bet atveria materialaus ženklo / signifikacijos santykį su kitomis prasmėmis, ypač tomis, kurias steigia interpretatoriaus percepcija. Čia glūdi vitalinis formos ir turinio santykis, greita, subversiška alegorijos prigimtis, už kurią ir pasisako Benjaminas. Jis mėgina apginti alegoriją nuo šopenhauariško alegorijos ir simbolio supriešinimo⁷ bei nuo romantikų paniekos jai. Alegoriją Benjaminas apmąsto kaip potencialų kritikos būdą. „Alegorija žymi bendrą sąvoką

⁷ „Vadinasi, tai, ką mes laikome meno tikslu, – tik akivaizdžiai pagaunamos idėjos pavaizdavimu – šiuo atveju nėra tikslas. Tačiau tam, ko siekiama alegorija, labai tobulo kūrinio ir nereikia; pakanka, kad būtų matoma, koks turi būti vaizduojamas daiktas, nes, jei tik ši sąlyga patenkinta, tikslas pasiekiamas ir dvasia nukreipiama į visai kitokį vaizdinį, į abstrakčią sąvoką, kuri ir buvo išankstinis tikslas. Vadinasi, alegorijos vaizduojamajame mene yra ne kas kita, kaip hieroglifai; meninė vertė, kurią jie dar gali turėti kaip stebimieji vaizdiniai, jiems priskirtina ne kaip alegorijoms, o visai dėl ko kito. <...>“ (Schopenhauer 1995: 338).

ar idėją, kuri skiriasi nuo savęs pačios, simbolis yra idėjos įkūnijimas. Simboliniame procese veikia substitucija, <...> alegoriniame procese sąvoka nužengia į mūsų fizinį pasaulį ir mes ją tiesiogiai matome vaizde“ (Benjamin 1998: 164–165). Kai simbolis siekia tik vienos reikšmės, tiesiogiai susijusios su idėja, alegorija yra atvira reikšmių pliuralizmui, ji žemiška, jos vizualinė egzistencija pastovi.

Į materialinę simbolio dimensiją nebekreipiama dėmesio, kai tik jo reikšmė sugriebiama, bet alegorija tvirtai rodo savo fizinę prigimtį. Simbolis tik apsimeta, kad paslėpė savo fizinę prigimtį ir tampa „pasislėpęs“, o alegorija išlaiko savo dialektinę energiją ir tai neleidžia išnykti jos fiziškumui (Benjamin 1998: 165–166). Vizualus alegorijos pobūdis yra esminis, nes čia ir dabar, šiame pasaulyje, išlaiko dialektinę materialaus objekto ir nematerialios prasmės sąsają. „Alegorija yra konvencionalus santykis tarp iliustratyvaus atvaizdo ir jo abstrakčios reikšmės“ (Benjamin 1998: 162). Iš kitos pusės, simbolis visada pabrėžia transcendentinį idealą, egzistuojantį anapus laiko, „mistinėje akimirkoje“, vedančioje į ezoterinį žinojimą. Simbolis ištirpdo dialektinį santykį tarp objekto ir reikšmės, o alegorija tą santykį išlaiko atvirą. Todėl galima sakyti, kad alegorija yra Benjaminio vartojamo termino „dialektinis vaizdas“ pirmtakė. Romantikų alegorijos traktavime Benjaminas išvelgia „tokios išraiškos formos, kokią aptinkame alegorijoje, nuvertinimą kaip paprasto ženklavimo rūšies“ (Benjamin 1998: 162) ir kelia sau tikslą parodyti, kad alegorija „nėra žaisminga iliustravimo technika, bet yra išraiškos forma, panašiai kaip išraiška yra kalba arba raštas“ (Benjamin 1998: 162). Šis „nuvertinimas“ pirmiausia susijęs su

Apšvietos epochoje susiformavusia alegorijos kritika. Vėlyvoje alegorijos formoje ryški tendencija atsisakyti Baroko alegorijai būdingo pompastiško puošnumo dėl didesnio aiškumo.

Pradedant *Sturm und Drang* epocha konvencijai imamas priešinti genijus. Remdamasis pokantine estetika, kuriai pirmiausia būdingi išgyvenimo ir genialios kūrybos idealai, Goethe atskiria savavališką, konvencionalią ir racionalią alegoriją nuo „meniško“ simbolio. *Maksimose ir refleksijose* jis taip apibūdina alegoriją ir simbolį: „Alegorija reiškinių paverčia sąvoka, o sąvoką – vaizdu, tačiau paverčia taip, kad vaizde sąvoka išlieka apibrėžta ir nepasiekusi, o vaizdas tą sąvoką išreiškia“ (Goethe 1981: 559). „Simbolis paverčia reiškinių idėją, o idėją – vaizdu, bet paverčia taip, kad vaizde idėja visuomet išlieka neribotai paveiki ir nepasiekiamą, tad, net ir išsakyta visomis kalbomis, ji vis dėlto yra neišsakoma“ (Goethe 1981: 558).

Gadameris šioje alegorijos ir simbolio perskyroje išvelgia opoziciją ne tik Apšvietai, bet ir visai ikiklasicistinei estetikos tradicijai:

„Alegorijos sąvoka ir turinys glaudžiai susijęs su dogmatika, su mitiškumo racionalizacija <...> arba su krikščionišku Šventojo Rašto aiškinimu, orientuotu į doktrinos vienovę <...> ir galiausiai su krikščioniškosios tradicijos ir antikinio lavinimo sutaikymu, kuris sudaro naujųjų tautų meno ir poezijos pagrindą ir kurio galutinė pasaulietinė forma buvo Barokas. Šios tradicijos pertrūkis pasireiškė ir alegorijoje. Mat tą akimirką, kai meno esmė išsivadavo nuo bet kokios dogminės sąsajos ir tapo įmanoma ją apibrėžti, remiantis pašamonine genijaus kūryba, alegorija estetikos požiūriu turėjo tapti abejotina“ (Gadamer 1990: 85).

Benjaminas atmeta šią klasikinę alegorijos sampratą, kaip kylančią iš nepakanamo Baroko išmanymo (Benjamin 1998: 163) ir pernelyg supaprastinto požiūrio į santykį tarp visuotinybės ir ypatingybės. Romantizme, kuris, anot Benjaminio, panašiai kaip ir Barokas, yra Klasicizmo opozicija (Benjamin 1998: 176), situacija yra kur kas sudėtingesnė. Galima sakyti, kad didesnis istorinis jautrumas tiek klasikinės retorikos, tiek Viduramžių ar Baroko epochos alegorijos fenomeno pilnatvei leidžia pastebėti tai, ką buvo užgožusi klasicistinė estetika. Tačiau Benjaminui svarbiau yra tai, kad sykiu atsiveria filosofinės perspektyvos anapus retorikos ir poetikos.

Iš vidinės Romantizmo ir Baroko giminytės kyla ir naujos galimybės teoriškai apmąstyti alegoriją, pažvelgti į ją giliau. Romantizmo požiūris į alegoriją pranašesnis negu klasicistinis požiūris. Ši pranašumą Benjaminas išvelgia pirmiausia tame, kad Romantizmo epochos teoretikai (pirmiausia Creuzeris ir Josephas Görresas) atkreipė dėmesį į *temporalinį* alegorijos aspektą. Interpretuodamas romantikų simbolio ir alegorijos sampratas, Benjaminas pažymi: „Simbolio patyrimo laiko matas yra mistinė dabarties akimirka, kurioje simbolis įgyja reikšmę savo paslėptoje ir, jei galima taip sakyti, sustabarėjusioje vidujybėje. Kita vertus, alegorija nėra laisva nuo atitinkamos dialektikos ir kontempliatyvioje ramybėje, su kuria pati pasineria į gelmes, skiriančias vizualią būtį nuo reikšmės, nėra nieko iš nesuinteresuoto savyje-pakankamumo, kurį aptinkame alegorijai aiškiai giminingoje ženklų intencijoje“ (Benjamin 1998: 165–166), o alegoriją sudarančių atskirų momentų sąsaja skleidžiasi laike – per nuoseklų skaitymą, kalbėjimą, suvokimą. Taigi alegorijoje at-

kuriama sąsaja su istorija, kuri yra barokinio *Trauerspiel* fabulos šaltinis. Šią simbolio momentiškumui priešingą alegorijos sąsają su istorija Benjaminas nusako taip: „Simbolyje žūtis yra idealizuota. Perkeistas gamtos veidas čia akimirką pasimato nutviekstas išganymo šviesos, o alegorijoje stebėtojai atsiveria istorijos *facies hippocratica* kaip suakmenėjęs pirmapradis gamtovaizdis. Viskas, kas istorijoje nuo pat pradžių buvo nesavalaikiška, kupina kančios ir nesėkmių, tampa išreikšta veide, tiksliau – pomirtinėje kaukėje“ (Benjamin 1998: 166). Kaip žinoma, *facies hippocratica* vadinama būdinga žmogaus, sergančio kaip kuriomis sunkiomis, nepagydomomis ligomis, veido išraiška, pagal kurią gydytojai jau senovėje diagnozuodavo artėjančią ligonio mirtį. Kaip matysime vėliau, mirties motyvas, anot Benjaminio, yra esminis Baroko alegorijos komponentas. Taigi, alegorija taip pat apima erdvės ir laiko, gamtos ir istorijos santykius. Alegorijoje lemianti yra laiko kategorija (Benjamin 1998: 166). Laikas nėra abstrakti, konceptuali kategorija, bet „gamtos istorija“ su visais gyvenimo ciklais ir mirtimi. Simboliai egzistuoja mitinėje vienovėje, o alegorija yra pasmerkta gyventi fizinę, istorinę egzistenciją, panašią į gamtos, įskaitant ir mirtį. Tai iliustruoja „kaukolės“ vaizdas (Benjamin 1998: 166). Jau tame, kad Benjaminas gretina simbolį su išganymu, o alegoriją – su mirtimi, galima išvelgti jo alegorijos sampratos savitumą. Alegoriją jis traktuoja ne įprastiniame retorikos ar poetikos kontekste, bet ieško alegorijos „filosofinio pagrindo“ (Benjamin 1998: 163).

Simbolio ir alegorijos skyrimą Benjaminio kalbos teorijos kontekste galime prilyginti perskyrai tarp „ženklų“ ir „vardų“ (nors tai nėra visai tikslu, mat alego-

rija tam tikra prasme yra nei „vardas“, nei „ženklas“). „Vardas“ pabrėžia kalbą kaip „manifestaciją“, o „ženklas“ – kaip „instrumentą“. Klasicistinį požiūrį į alegoriją Benjaminas apibūdina taip: „Alegorija yra konvencionalus santykis tarp iliustruojančio vaizdo ir jo abstrakčios reikšmės“ (Benjamin 1998: 162). Tokioje alegorijos sampratoje Benjaminas išvelgia alegorijos sutapatinimą su ženklų ir tokių sutapatinimą laiko neteisėtu, kai turime reikalą su Baroko *Trauerspiel* aptinkamomis alegorijomis. Norint aiškiau suprasti šio neteisėtumo esmę, verta prisiminti Benjaminio kalbos sampratą.

1916 m. parašytame straipsnyje *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (ši esė labai miglota, paini, fragmentiška, tačiau joje suformuluotos idėjos pasirodo ir mūsų nagrinėjamoje knygoje apie *Trauerspiel* kilmę bei esė *Vertėjo užduotis*) Benjaminas pristato kalbos sampratą, kurioje kalba traktuojama labai plačiai:

„Kiekviena žmogaus dvasinio gyvenimo išraiška gali būti traktuojama kaip tam tikra kalbos rūšis <...>. Galima kalbėti apie muzikos arba plastikos kalbą, apie justicijos kalbą, kuri tiesiogiai neturi nieko bendra su ta kalba, kuria formuluojami angliški ar vokiški teismų sprendimai, apie technikos kalbą, kuri nėra technikų profesinė kalba. Šiuo požiūriu kalba yra į atitinkamų sričių (technikos, meno, jurisprudencijos ar religijos) dvasinių turinių perteikimą nukreiptas principas“ (Benjamin 2006: 67). Gali pasirodyti, kad čia Benjaminas žodį *kalba* vartoja metaforiškai, tačiau jam pirmiausia rūpi suprasti, kas yra kalba, o ne ką ji gali reprezentuoti. Kalba ir būtis yra neatskiriamos. Benjaminas išryškina skirtumą tarp kalbos apskritai ir žmogaus kalbos.

Kalba pasižymi tam tikra dvejopa kokybe – kalba yra medija ir tai, kas sakoma, tuo pat metu. Šią kokybę jis iliustruoja graikiško žodžio *logos* pavyzdžiu: *logos* kartu gali reikšti kas yra sakoma, t. y. žodį, ir mediją, kuriuo tai sakoma, t. y. kalbą. Šis paradoksas yra Benjaminio teorijos centre. Tačiau kartu tai yra ir problemos sprendimas. Labiausiai jam rūpi įvardijimo klausimas. „Vardas yra tai, *per* ką ir *kuriame* kalba, ir niekas daugiau, pati save perteikia“ (Benjamin 1999: 63).

Šis perteikimas yra išraiška (*Ausdruck*), kuri įvyksta ne *per* kalbą, bet pačioje *kalboje*. Tai reiškia, kad šiuo atveju kalba yra ne vien išraiškos priemonė, per kurią perteikiama kažkas kita. Tad, anot Benjaminio, pačioje kalboje pasirodo kažkas, kas *per* kalbą negali būti pažinta, suformuluota ar užfiksuota. Tai pati sunkiausia Benjaminio kalbos teorijos vieta. Aišku viena, kad Benjaminui kalba nėra vien reprezentavimo priemonė. „Niekas nėra perteikiama *per* kalbą“ (Benjamin 1999: 64). Tačiau kaip tuomet galima komunikacija? „Nei gyvojoje, nei negyvojoje gamtoje nėra nė vieno vyksmo ar daikto, kuris tam tikru būdu nedalyvautų kalboje, nes viskam yra svarbu perteikti savąjį dvasinį turinį“ (Benjamin 2006: 67). Kalbos ribos yra ji pati, t. y. ji yra begalinė. O produktyvus kalbos vaidmuo pasirodo įvardijimo veiksmo. Vardas performuoja abi funkcijas – tiek medijavimą, tiek prezentavimą, pats sau neprieštaraudamas. Jeigu nebūtų kalbos, mes nepažintume daiktų, esančių pasaulyje, teigia Benjaminas. Tokio žinojimo pagrindas yra vardas, nes tik varde daiktai gali būti perteikiami. Tai nereiškia, kad daiktai turi savo kalbą. Greičiau todėl, kad daiktai neturi kalbos, jiems žmonės suteikė vardus. Vardas ir yra mūsų santykis

su pasauliu ir mūsų santykio su pasauliu išraiška. Tai teologinis Benjamino kalbos teorijos aspektas. Įvardijimo veiksmas žmogui duotas Dievo. Tačiau yra skirtumas tarp Dievo santykio su vardais ir vardų žmonių kalboje. Pasaulį kuria tas, kuris įvardijo (Dievo žodis Pradžios knygoje). O žmonių kalboje daiktai yra vadinami remiantis žiniomis (Benjamin 1999: 68). Taigi, žmonių kalba yra Dievo kuriančio žodžio refleksija, kuriai stinga tapatumo tarp žodžio ir daikto. Žmogaus žodžiai tik suteikia žinių apie daiktą, todėl žmogaus kalba visuomet jaučia skirtumą tarp savęs ir Dievo kalbos. Tačiau Benjamino teorija nėra Biblinės istorijos interpretacija (Benjamin 1999: 67). Kalba visuomet perteikia tik save. Tai yra ir Benjamino kalbos teorijos problemos sprendimas. Perteikdama save kalba nurodo išorinius daiktus kaip jie esti kalboje. Taigi kalba yra ir ji pati, ir tai, kas jai išoriška. Tačiau „kai žmogus išsina už gryniosios vardo kalbos ribų, jis paverčia kalbą priemone (būtent – neadekvataus pažinimo priemone), o kartu paprastu ženklu; vėliau tai pasireiškia kalbų įvairovė“ (Benjamin 2006: 79).

Kalbų įvairovė yra tiesioginis ženklo konvencionalumo padarinys. Po Nuopuolio įvyksta ir „semiotinis“ nuopuolis, nes daiktai praranda vardus ir tampa nebylūs. Daikto ir vardo tapatumas yra įmanomas tik Adomo, arba dieviškoje, kalboje. Nebylūs daiktai nebegali išreikšti savo reikšmės. Iš kitos pusės, kalba sustiprina savo simbolinę dimensiją: neintencionalumo praradimas įvardijime daro įtaką tam, kad kalba tampa komunikacijos priemone. Kitaip tariant, kalbos komunikacinė funkcija yra tapatumo tarp žodžio-reikšmės ir daikto-reikšmės praradimo rezultatas. Žodžiai nustoja būti vardais ir tampa ženklais. Isto-

rinėse kalbose žodžiai jau nėra būtinai susiję su daiktais, kuriuos jie žymi. Jų reikšmė sukurta subjektyviai, tai – arbitralus santykis tarp žodžio ir daikto. Reikšmė dabar yra konstituojama, kai interpretatorius susieja daiktą ir žodį. Vis dėlto simboliyje, nors jis ir sukurtas subjektyviai, jo subjektyvumas linkęs slėptis, naikinti save. Alegorija intensyviai reikalauja reikšmę, konstituotą istoriniame pasaulyje. Alegorinė reikšmė kyla iš rezultato: subjektyviai nustatyto santykio tarp daikto, naudojamo kaip ženklas, ir kito daikto. Taigi, alegorija, priešingai simboliui, pabrėžia subjektyvumo principą.

Tačiau Baroko alegorija, anot Benjamino, nėra nei gryna išraiška, nei grynas ženklas. „Alegorija yra ir ženklas, ir išraiška vienu metu. Abu šie momentai alegorijoje esmiškai prieštarauja vienas kitam“ (Benjamin 1998: 175). Būtent šis prieštaringas alegorijos pobūdis pirmiausia ir domina Benjaminą. Konvencinis alegorijos elementas yra reikšmės suteikimo arbitralumas. Konvencionalumas čia pasireiškia tuo, kad reikšmė suteikiama savavališkai: „Bet koks asmuo, bet koks daiktas, bet koks santykis gali reikšti bet ką. Ši galimybė skelbia profaniškam pasauliui pradžūtingą, bet teisingą nuosprendį. Pasaulis čia traktuojamas kaip pasaulis, kuriame detalės yra nebesvarbios“ (Benjamin 1998: 175).

Tad alegorija yra savivalės kaip „nuosprendžio pasauliui“ išraiška. Vis dėlto ši savivalė yra kitokia, nei ta, kurią aptinkame ženkle. Ji nėra „nesuinteresuota“. Kitaip nei „nesuinteresuotas“ ženklas, kurio konvencionalumas yra paslėptas, alegorijos vaizdingumas išryškina jos konvencionalumą – „bedugnę, kuri skiria regimą būtį nuo reikšmės“ (Benjamin 1998: 165). Taip alegorija tampa skirtumo tarp „tikrovės“ ir „reikšmės“ išraiška.

Episteminėje-kritinėje pratarinėje šis motyvas išplėtojamas kaip pažinimo ir tiesos skirtumas. Pažinimo, kaip instrumentinio kalbos panaudojimo, atžvilgiu tiesa visuomet, viena vertus, lieka transcendentiška, kita vertus, ji neatsiejama nuo kalbos, kurioje ji tik ir gali pasirodyti. „Tiesa, įkūnyta reprezentuojamų idėjų šokyje, priešinasi bet kokiai projekcijai į pažinimo sritį“ (Benjamin 1998: 29). Rodymo arba „apreiškimo“ (Benjamin 2005 a: 146) metafora yra riba, už kurios jau nebeįmanomas joks aiškinimas. Kaip tik todėl atrodo, kad tikrovė yra anapus to, ką galima išreikšti kalba. Nesunku pastebėti, kad tai yra „vardų kalba“. Studijoje *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* šitai pasirodo kaip dieviškoji „vardų kalba“ (*Namenssprache*), kuri vienintelė yra adekvati daiktams, o *Episteminėje-kritinėje pratarinėje* – kaip tiesa, kuri „intencionalumo stygiumi panaši į paprastą daiktų buvimą, bet pranoksta pastarąjį savo patvarumu“ (Benjamin 1998: 36).

Tad darosi aišku, kad konvencijos ir išraiškos dialektika, kurią Benjaminas pasitelkia apibūdindamas alegoriją, yra jo kalbos filosofijos pamatas.

„Septyniolikto amžiaus alegorija yra ne išraiškos konvencija, bet konvencijos išraiška. Sykiu tai yra autoriteto išraiška – slapta jo kilmė orumo požiūriu ir atvira jo galiojimo srities požiūriu“ (Benjamin 1998: 175). Baroko alegorijos esmę Benjaminas bando išryškinti gretindamas ją su Viduramžių alegorija. Viduramžių alegorijos išraiškai būdingas didesnis pastovumas ir rimtis, nes čia nuolat orientuojamasi į „išganymo kelią“, kurį alegorija ir išryškina. „Viduramžiais pabrėžiama pasaulio įvykių tuštynė ir kūrinių laikinumas pakeliui į išganyką, o vokiečių *Trauerspiel* susitelkia

į žemiško būvio beviltiškumą“ (Benjamin 1998: 81). Toks radikalus atsigręžimas į „žemišką“ tikrovę keičia ir konvenciją legitimuojančio autoriteto pobūdį. Autoritetas tampa grynai žmogišku autoritetu. Beprasmiška kalbėti apie savivalę ar arbitralumą tada, kai alegorijos tiesą garantuoja dieviškasis autoritetas, kaip, pavyzdžiui, Viduramžių alegorijose. Bet kai autoriteto statusas „pažeminamas“, savivalė tampa ne tik įmanoma, bet netgi neišvengiama. Literatūros istorijoje tokią savavališko interpretavimo apraišką Benjaminas išvelgia humanistų pradėtoje hieroglifų šifravimo tradicijoje (Benjamin 1998: 168). Tokio požiūrio pagrindinė prielaida yra sąsaja, kurią Benjaminas nusako taip: „Besivystanti *Trauerspiel* formos kalba gali būti traktuojama kaip plėtra tų kontempliatyvių būtinybių, kurias implikavo tuometinė teologinė situacija“ (Benjamin 1998: 80–81).

Kalbėdamas apie „teologinę situaciją“, Benjaminas, be abejo, turi omenyje reformaciją, kurios esmine naujove laiko nuiteisinimo doktriną, pasak kurios žmogaus darbai neturi reikšmės jo išganymui, nes išganytas jis gali būti tik per Dievo malonę (Liuterio *sola gratia* principas). Dėl to didėja įtampa tarp nuodėmės ir atleidimo. Būtent šios įtampos išraišką Benjaminas ir išvelgia Baroko alegorijoje. „Šioje hipertrofuotoje reakcijoje, kuri visiškai atmetė ne vien gerų darbų kaip nuopelnų ar atgailos pobūdį, bet ir gerus darbus kaip tokius, glūdėjo germaniškos pagonybės elementas ir niūrus tikėjimas, jog žmogus visiškai priklauso nuo likimo. Iš žmogaus veiksmų buvo visiškai pašalinta bet kokia vertė. Radosi kažkas visiškai nauja – tuščias pasaulis“ (Benjamin 1998: 138–139). Tai pasaulis, kuriame daiktai jau nebėra objektai, galin-

tys patvirtinti žmogiškos veiklos vertę, bet greičiau kliūtys, kurios tą veiklą daro bevertę. Tokiame pasaulyje Benjaminas išvelgia dvi galimas žmogaus laikysenas. „Maži žmonės“ (Benjamin 1998: 139) susikuria savotišką išlikimo moralę, kurios pagrindą sudaro Liuterio pabrėžiamas pareigos jausmas ir krikščioniškas nuolankumas. Tačiau giliau žvelgiantys žmonės, nebegalėdami savo veiklos nukreipti į savaiminę vertę turinčius dalykus, nugrimzta į visišką neveiklumą. Iki tol kūrybiškas santykis su daiktais virsta vien pasyviu stebėjimu, kurio būdingas bruožas yra liūdesys / gedulas (*Trauer*) dėl to, kad tas santykis jau nebėra tikras santykis.

Taigi Benjaminas aptinka priežastinį ryšį tarp Baroko pasaulėvaizdžio ir gedulo / liūdesio, kaip šiai epochai būdingo vyraujančio jausmo: „Nes, kad ir kokie migloti jausmai gali mums atrodyti, kai stebime pačius save, vis dėlto kaip motorinės reakcijos jie atitinka objektinę pasaulio sandarą“ (Benjamin 1998: 139). Nuo melancholiškos kontempliacijos iki alegorijos yra vienas žingsnis. Melancholiko atsieta laikysena daiktų atžvilgiu ir viltis, kad daiktuose vis dėlto galima aptikti užuominų apie išnykusią jų prasmę, yra, anot Benjaminio, „patologinė būklė, kai bet koks nereikšmingas daiktas, su kuriuo bet koks natūralus ir kūrybiškas santykis yra nutrūkęs, pasirodo kaip paslaptingos išminties simbolis <...>“ (Benjamin 1998: 140).

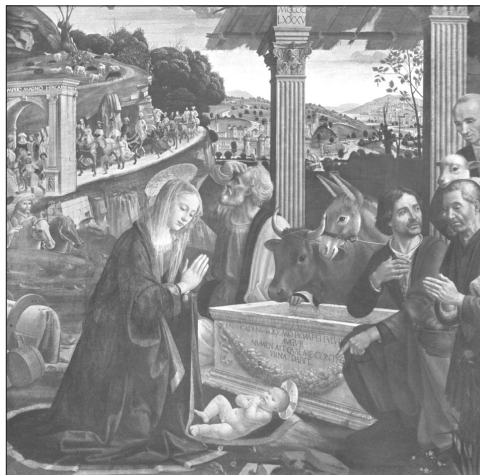
Būtent iš čia, anot Benjaminio, kyla tiek alegorija, tiek Baroko *Trauerspiel* kaip galutinai sekularizuoto pasaulio demonstravimas. Taip pat čia išryškėja dar ir kitas Benjaminio alegorijos sampratos elementas: kol, užuot ieškojus alegorijos prasmės, laikomasi dieviškosios tvarkos, alegorijos daiktiškumas lieka nepastebimas. O ban-

dymas sąsają tarp daiktų nustatyti pasitelkus alegoriją, pačią alegoriją paverčia daiktu, kartu – ir būtinos interpretacijos objektu.

Koks Baroko alegorijoje yra santykis tarp formos ir turinio? Anot Benjaminio, tai, *kaip* mato melancholikas, ir tai, *kaip* jis mato, yra esmiškai susiję dalykai. Stebėtojo atsietumas nuo stebimų daiktų tampa pačių tų daiktų atsietumu vienas nuo kito. Daiktai pasirodo kaip vienas nuo kito atsieti suirusios visumos fragmentai: „Žinoma, besaikis puikavimasis, su kuriuo banalus objektas išnyra iš alegorijos gelmių, greitai užleidžia vietą banaliai kasdieniškam pavidalui; žinoma, liguisto žmogaus žavėjimasis viskuo, kas yra izoliuota ir nereikšminga, greitai virsta nusivylusiu išsikvėpusios emblemos atmetimu <...>. Ir vis dėlto amorfiškos detalės, kurias galima suprasti tik kaip alegorijas, nuolat ir vėl pasirodo“ (Benjamin 1998: 185).

Šiam alegorinių objektų beformiškumui bandė priešintis kai kurie tyrinėtojai – Winckelmannas, Creuzeris ir Görresas (Benjamin 1998: 165). Kaip minėta, jie pažemino alegoriją, priešindami ją simboliui. Tačiau, Benjaminio požiūriu, jie išleido iš akių svarbų momentą: „Net ir mūsų dienomis anaipatol nėra akivaizdu, kad, teikdama pirmenybę daiktui prieš asmenį, fragmentui prieš visumą, alegorija pasirodo kaip visiška simbolio priešybė, tačiau kaip tik dėl to ji yra tokia pat galinga kaip ir simbolis. Alegorinė personifikacija visuomet slėpė tą faktą, kad jos funkcija yra ne suasmeninti daiktus, bet greičiau, pateikiant konkretybę kaip asmenį, suteikti jai imponantiškesnę pavidalą“ (Benjamin 1998: 187).

Kaip pavyzdį Benjaminas pateikia Domenico Ghirlandaio paveikslą *Adorazione*



dei pastori (1485). Čia pavaizduotas pie-
menų apsilankymas pagarbinti kūdikėlių
Jėzų antikiniuose griuvėsiuose, o ne kaip
įprasta vaizduoti Viduramžiais – tipiškoje
pašiūrėje gyvuliams. Senovinės „romėniš-
kos“ kolonos čia reikalingos tik tam, kad
kaip paprasčiausios atramos palaikytų šiau-
dais dengtą pašiūrės stogą. O tuščias romė-
niškas sarkofagas paverstas asilo ir jaučio
girdykla. Vis dėlto Benjaminui tai, kas yra
pavaizduota, labai svarbu. „Tai, kas čia guli
griuvėsiuose, kaip nepaprastai reikšmingas
fragmentas, skeveldra, iš tikrųjų yra tau-
riausia barokinės kūrybos medžiaga. Nes
bendras visų tų kūrinių bruožas yra tai, kad
juose be jokio aiškiai įsivaizduojamo tikslo
į krūvą kraunami fragmentai ir stereotipų
kartojimas traktuojamas kaip intensyvi-
nimas, sykiu atkakliai laukiant stebuklo.
Šia prasme kaip stebuklą Baroko literatai
turėjo traktuoti meno kūrinių“ (Benjamin
1998: 178).

Kaip fragmentų krūva, pati alegorija
yra griuvėsis. Kai melancholiškas žvilgsnis
atsigręžia į gamtą, tampa akivaizdus smur-
tinis alegorinės „metamorfozės“ pobūdis.
Organiškai gamtos visumai ima priešintis
atskirybė. Tos visumos fragmentavimas

yra mirtis, į kurią būtina atsizvelgti, nes
nebėra nieko, kas gyvybėje būtų patvaru.
Šitai aiškiausiai matome tada, kai turime
reikalą su žmogaus kūnu. „Ortodoksiškas
emblematisas negali mąstyti kitaip: žmo-
gaus kūnas negali būti išimtis taisyklės,
kuri reikalauja sunaikinti organiškumą
tam, kad iš jo šukių būtų galima išskaityti
tikrąją, fiksuotą ir raštą atitinkančią reikš-
mę“ (Benjamin 1998: 216–217).

Kaip pažymi Benjaminas, lavonas yra
kūną griaunančios metamorfozės turinys.
Baroko teatre buvo labai vertinamos Se-
nekos dramos už jose demonstruojamą
žiaurumą. Senekos kūrybos motyvai aps-
kritai stipriai veikė to meto dramaturgiją.
„Septynioliktojo amžiaus *Trauerspiel* ro-
domas lavonas tampa tiesiog svarbiausiu
embleminiu rekvizitu“ (Benjamin 1998:
218). Benjaminas pateikia pavyzdžių, kai
Baroko teatre rodomas lavonas. Mirtis
tampa būtina, nes „*Trauerspiel* personažai
miršta tik todėl, kad tik tokiu būdu – kaip
lavonai – jie gali įžengti į alegorijos tėvy-
nę“ (Benjamin 1998: 217). Todėl visiškai
pagrįsta atrodo tai, kad barokiška alegorija
nykimui perteikti tinka labiau nei augi-
mui, mirčiai – labiau nei gyvenimui. „Kuo
daugiau reikšmės, tuo daugiau priklausom-
ybės mirčiai, mat mirtis giliausiai įbrėžia
rantytą demarkacijos liniją, skiriančią *fysis*
ir reikšmę. Bet jei gamta visuomet jau yra
užvaldyta mirties, tai ji visuomet jau yra
alegoriška. Reikšmė ir mirtis taip pasirodo
istorinės raidos sklaidoje, kaip malonės ne-
tekusioje gamtos nuopuolio būklėje, kaip
daigai yra neatsiejamos viena nuo kitos“
(Benjamin 1998: 166).

Bet kas gi, anot Benjaminas, sieja mirtį
ir reikšmę?

Mirties ir reikšmės sąsajos pagrindimą
randame jau anksčiau aptartoje studijoj-

je *Von der Sprache überhaupt und von der Sprache des Menschen*, kurioje Benjaminas interpretuoja biblinę istoriją apie prarastą rojų, siedamas ją su kalbos nuopoliu. Čia jis skiria rojuje gyvenusių žmonių „vardų kalbą“ (*Namensprache*), kuri yra Dievo omniprezencijos sąlygotas pačių daiktų kalbos atitikmuo, ir įprastą kalbą, kurią sudaro ką nors reiškiantys žodžiai bei sakiniai (Benjamin 2006: 78). Pastaroji kalbos forma atsiranda tik tada, kai Adomas ir Ieva išvaromi iš rojaus. Todėl, rašo Benjaminas, „nuopolis yra gimimo valanda žmogiškojo žodžio, kuriame nebelieka nepažeisto vardo. Žodis privalo perteikti ką nors (kas yra anapus paties žodžio). Tai tikrasis kalbos dvasios nuopolis“ (Benjamin 2006: 78). Iš čia kyla sprendimas, abstrakcija, ženklas, taip pat alegorija.

Vardo ir įreikšminančios (*bedeutender*) kalbos supriešinimą Benjaminas aptinka ir Baroko epochai priklausančioje kalbos refleksijoje. Antai Jakobas Böhme samprotauja apie gamtos kalbą, kuriai priskiriamas garsas ir kurioje daiktai „apsireiškia“ panašiai kaip tai daro žmonės (Benjamin 1998: 201). Bet tai nėra alegorijos pasaulio įgarsinimas. Šis pasaulis pasmerktas tylėti.

„Alegorijos pasaulis“ yra rašto ir reikšmės per kalbą sritis. Poetikos plotmėje ši perskyra pasireiškia Baroko „puošnumu“, pompastika. Kalbėjimas čia yra perdėtai figūratyvus ir šitai neleidžia reikšmių perkrauto teksto paversti gyva paties kalbėjimo apraiška. Baroko tragedijų herojai, net ir atsidūrę didžiausio pavojaus situacijoje, kalba nepaprastai sudėtingomis, emblemų giliamintiškumo bei konvencionalios vaizdų kombinatorikos perkrautomis tiradomis. Šį bruožą Benjaminas traktuoja ne kaip Baroko poetų menkų gabumų apraišką, bet kaip „visiškai tikslingą ir konstruk-

tyvų kalbos gestą“ (Benjamin 1998: 201), kurio tikslas – pabrėžti bedugnę, skiriančią *Trauerspiel* personažų abstrakčiai alegorišką kalbą nuo gamtos kalbos. Tiems personažams, esantiems nuopolio būklės, gamtos kalba yra nepasiekiamą lygiai taip pat, kaip jiems nepasiekiamas rojus. Šis pastebėjimas leidžia Benjaminui užčiuopti sąsają tarp liūdesio / gedulo (*Trauer*) ir reikšmės. Kartu išryškėja alegorinio požiūrio motyvacija, kylanti iš to, jog Baroko kultūra yra pirmiausia ne gyvo žodžio, bet rašto kultūra: „Barokui garsas yra ir lieka grynai juslinis dalykas; reikšmės namai čia yra raštas. Balsu ištartas žodis yra tik, taip sakant, infekuotas reikšmės kaip neišvengiamos ligos; jis nutyla dar nebaigus jo ištarti, tad jausmo, kurį buvo ketinta išsakyti, blokada sukelia liūdesį. Reikšmė čia pasirodo ir dar pasirodys kaip liūdesio priežastis“ (Benjamin 1998: 209). Taigi darosi aišku, kad „reikšmė ir mirtis išsipildo istorijos vyksme, nes jos abi siejasi su malonės stokojančia nuodėminga būkle“ (Benjamin 1998: 166). Nuodėminga būklė pasirodo ir kalboje. Tai signalizuoja abstrakcijų vyravimas įvairiuose diskursuose. Čia vėlgi pasirodo alegorija. Mat, „alegoriškumas egzistuoja abstrakcijose; alegoriškumo kaip abstrakcijos, kaip paties kalbos dvasios galios namai yra nuopolio būseną“ (Benjamin 1998: 234).

Benjaminas reikšmės ir mirties „tiesą“ priešina tokiam pažinimui, kuris buvo įmanomas tik tada, kai žmogus yra dar rojaus būklės. Savo istorinę sklaidą ši „tiesa“ įgyja būtent alegorinėje Baroko tragedijoje, kurioje „alegorinis požiūris“ sutampa su „istorijos aiškinimu kaip pasaulio kančios istorijos“ (Benjamin 1998: 166). Bet tai yra ir paties Benjaminio filosofinė intencija. Alegorinė technika pasirodo „dialekti-

niame judėjime“ (Benjamin 1998: 165), „bedugnėje“ tarp abstrakčios, nuo gamtos nutolusios reikšmės ir „vazdinės būties“, sugestionuojančios betarpiškumą. Būtent alegorijos „puošnume“ pasireiškia ta bedugnė, skirianti žemišką, istorinę būklę nuo rojaus būklės.

Vis dėlto nederėtų pamiršti, kad Benjaminui rūpi ne poetologinis alegorijos reabilitavimas, bet filosofinis jos turinio išryškinimas. Tas turinys yra ne kas kita, kaip kalbos tikrovė po nuopuolio. Kaip tik todėl, anot Benjaminio, būtent alegorija yra adekvati šios tikrovės išraiška. Bet kaip tik todėl alegorija įgyja pozityvią prasmę.

Dabar ima aiškėti, kaip alegorinės reikšmės persimainymas remiasi išganymu. Tik tiek, kad remiasi ne tiesiogiai, o per kaupimą vaizdų, kurie visi iliustruoja ašarų pakalnę: „Stereotipų kartojimas traktuojamas kaip intensyvinimas, sykiu atkakliai laukiant stebuklo“ (Benjamin 1998: 178). Ir tas stebuklas, anot Benjaminio, įvyksta. Nuopuolio išraiška sykiu virsta ir išganymo išraiška.

Toks virtimas priešybe susijęs su perspektyvos pasikeitimu. „Blogyje kaip tokia-me subjektyvumas sugriebia tai, kas jame yra realu, ir mato blogį kaip savo paties atspindį Dieve. Todėl alegoriniame pasaulio vaizde subjektyvi perspektyva tampa visiškai įtraukta į visumos ekonomiją“ (Benjamin 1998: 234). Tai ekonomija, kylanti iš Dievo: „Subjektyvumą, kuris kaip angelas puolė į bedugnę, alegorijos gražino atgal į dangų, į Dievą, gražino per *ponderacion misteriosa*“ (Benjamin 1998: 235).

Konvencionalumas kaip pagrindinis alegorijos elementas Benjaminui paradoksaliai funkcionuoja kaip alegorinės intencijos subjektyvumas. Alegorija daiktus verčia reikšmingais ir nereikšmingais vienu

metu. Jie nereikšmingi, nes alegorijos subjektyvumo intencija neleidžia daiktui atverti jam Dievo suteiktos reikšmės. Daiktai kartu yra reikšmingi, nes alegorija jiems suteikia naują reikšmę. Tam tikra prasme tai galima traktuoti kaip prievartą daiktų atžvilgiu. Šita arbitralios reikšmės kaip fragmento daiktams priskyrimo procedūra gali būti traktuojama kaip „persimainymas“: be šito veiksmo daiktai liktų bereikšmiai ir nebylūs. Žinoma, kad ta reikšmė, kurią daiktui suteikia alegoristas, neturi nieko bendra su originalia daiktų reikšme, kurią daiktas turėjo iki Nuopuolio. Tačiau tik alegorijoje daiktai vėl tampa kalba. Tai yra atpirkimo veiksmas (Benjamin 1998: 232). Alegorija išlaisvina daiktą iš jo funkcinio (instrumentinio) konteksto, kuriame viskas turi reikšmę tik kaip visumos dalis, kaip konteksto elementas. Žinoma, alegoristas daiktus ir vėl perkelia į kitus kontekstus, tačiau dabar tas kontekstas yra pažymimas kaip „klaidinga totalybė“, kurioje fragmentas, detalė yra reikšmingi savaime, o ne tik kaip struktūrinė visumos dalis.

Fragmentiškumas kaip vienas svarbiausių alegorijos bruožų svarbus Benjaminio metodui. Tačiau paradoksalu, nes filosofas teigia, jog „mąstymo fragmentų vertė yra tuo didesnė, kuo mažiau tie fragmentai susiję su pagrindine koncepcija, o reprezentacijos spindesys priklauso nuo jos tokiu pačiu mastu, kaip mozaikos kokybė priklauso nuo stiklo masės kokybės. Santykis tarp kūrinio smulkmeniškios precizijos ir skulptūrinės ar intelektualinės visumos proporcijų rodo, kad tiesos turinys yra suvokiamas tik pasineriant į smulkiausias dalyko detales. Savo aukščiausia, vakarietiška forma mozaika ir traktatas yra Viduram-

žių produktai; jų tikrasis panašumas yra tai, kas leidžia juos palyginti“ (Benjamin 1998: 29). Ir dar kartą prisiminkime citatą apie keistą barokinį paveikslą, aptartą šiek tiek anksčiau: „Tai, kas čia guli griuvėsiuose, kaip nepaprastai reikšmingas fragmentas, skeveldra, iš tikrųjų yra tauriausia barokinės kūrybos medžiaga. Nes bendras visų tų kūrinių bruožas yra tai, kad juose be jokio aiškiai įsivaizduojamo tikslo į krūvą kraunami fragmentai ir stereotipų kartojimas traktuojamas kaip intensyvinimas, sykiu atkakliai laukiant stebuklo. Šia prasme kaip stebuklą Baroko literatai turėjo traktuoti meno kūrinių“ (Benjamin 1998: 178). Sugretindami šias abi citatas, aiškiai matome Benjaminio pasirinktos tyrinėjimo strategijos giminybę su alegorijos technika. Krovimo į krūvą betiksliskumas, kuris gali atrodyti kaip trūkumas, *Episteminėje-kritinėje pratarinėje* yra įvardytas kaip tiesai būdingas „neintencionalumas“ (Benjamin 1998: 35). Benjaminas atsako deducinių grandinių, nuoseklių perėjimų nuo vieno skyriaus prie kito, „skersinių sąsajų“. Jis tiesiog kartoja tuos pačius motyvus skirtinguose kontekstuose. *Trauerspiel* „idėja“ nėra plėtojama vieno tikslo link. Greičiau ji glūdi „visumos konfiguraci-

joje“. Tarytum norėdamas pateisinti tokį rašymo būdą Benjaminas teigia, kad „tiesa, įkūnyta reprezentuojamų idėjų šokyje, priešinasi bet kokiai projekcijai į pažinimo sritį“ (Benjamin 1998: 29). Tai primena Hegelio mintį, nuskambėjusią *Dvasios fenomenologijoje*: „Taigi tiesa yra bakchantiškas svaigulys, ir nėra vienas narys, pagautas šio svaigulio, nėra blaivus; o kadangi kiekvienas narys, jei tik jis išsiskiria, lygiai taip pat betarpiškai ištirpsta tame svaigulyje, tai jis yra skaidri ir paprasta ramybė. Tiesa, to judėjimo rėmuose pavieniai dvasios pavidalai nėra tokie patvarūs kaip nusistovėjęsios mintys, tačiau jie yra pozityvūs, būtini momentai, o kartu ir negatyvūs bei nykstantys [pavidalai]. – Judėjimo, traktuojamo kaip ramybė, *visuma*, tai, kas jame išsiskiria ir sau suteikia ypatingą esatį, išsaugoja kaip kažką, kas save *prisimena*, kieno esatis yra savižina, o ši savižina kartu yra betarpiška esatis“ (Hegel 1997: 59). Taigi, Benjaminas savo nepavykusiame (akademinės karjeros prasme) habilitaciniame darbe, pradėdamas nuo tradicinio alegorinio kalbėjimo *kitaip*, pagrindžia ištiesą filosofinį kalbėjimą apie *kitybę*. *Kitybės* tiesa nepažini. Tačiau alegorinis kalbėjimas leidžia pasinerti į tą bakchantišką *kitybės* tiesos svaigulį.

Literatūra

- Benjamin, W. 1972. *Gesammelte Schriften*. Bd. I. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 1998. *The Origin of German Tragic Drama*. Transl. by John Osborne. London–NewYork: Verso.
- Benjamin, W., 1999. *Selected Writings*. Ed. by Marcus Bullock, Michael W. Jennings. Harvard University Press, Vol. 1 (1913–1926).
- Benjamin, W. 2005 a. *Nušvitimai*. Vilnius: Vaga.
- Benjamin, W. 2005 b. *Selected Writings*. Ed. by Howard Eiland, Michael W. Jennings and Gary Smith. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, Vol. 2, part 1 (1927–1930).
- Benjamin, W. 2006. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Brent Plate, S. 2005. *Walter Benjamin, Religious, and Aesthetics*. London–New York: Routledge.
- Creuzer, Fr. 1990. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms.
- Ehret, J. 1921. *Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Ferris, D. 2008. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge University Press.
- Gadamer, H.-G. 1990. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Goethe, J. W. 1981. Maximen und Reflexionen, in *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Bd. 7. Berlin und Weimar: Aufbau-Vlg.
- Hegel, G. W. F. 1997. *Dvasios fenomenologija*. Iš vok. k. vertė A. Šliogeris. Vilnius: Pradai.
- Schopenhauer, A. 1995. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vertė A. Šliogeris. Vilnius: Pradai.

ALLEGORY AS REPRESENTATION OF THE OTHER

Lina Vidauskytė

Summary

This article deals with German philosopher's Walter Benjamin philosophical concept of allegory. The concept of allegory is applied as method in the main works of Benjamin. This method is considered as a way of speaking about the Other. Allegory represents Baroque *Trauerspiel* (it is an autonomous genre rather than continuation of Ancient Tragedy) and have interruption between form and content, meaning and expression. Benjamin seeks the rehabilitation of allegory from its humiliation since Romanticism. Benjamin's notion of language after the Fall is one of the most important issues for using allegory, or indirect speech. Allegory is nearly the one way of expression in such historical (not mythological) situation. Allegory's fragmentation, its dialectics of convention and expression, its origin from mourning gaze, formal kinship to such contents as decay and death, its origin from "the Fall of language spirit" etc. are the main characteristics of such philosophical method.

Keywords: allegory, symbol, Baroque, Romanticism, indirect speech, Other, *Trauerspiel*, truth.