

Дивна Вуксановић

БАРОКНА ТЕОРИЈА АЛЕГОРИЈЕ ВАЛТЕРА БЕЊАМИНА

Реактуелизација барокне алегорије *sub specie theatri*, али и рedefиниција њеног статуса у контексту данашње производње језика, слике и писма, дугује свој актуелни повлашћени имиџ – усвојен како у модерној уметности, тако и у неким од интригантнијих праваца савремене филозофије, а пре свега у постструктурализму и тзв. пост-модерном мишљењу – раним радовима Валтера Бењамина (Walter Benjamin)¹, а нарочито завршним поглављима студије о драмско-литерарном бароку: *Поријекла њемачке жалобне иџре*.²

Наиме, повод за опсежно излагање контроверзне теорије барокне алегорије В. Бењамина јесте његова основна језичка хипотеза о алегоријској структуризацији комплетног опуса немачке барокне трагедије (*Trauerspiel*), односно њена специфична, језичко-сценска пракса која је на посебан начин обележила читаву епоху XVII века. Отуда је Бењамину у теоријском пројекту о *Поријеклу...* првенствено стало да покаже како је, кроз студију дијалектичке форме немачке барокне

¹ Ернст Блох држи да је поступак алегоризације у филозофском тексту директно примењен управо у Бењаминовим раним радовима попут *Једносмерне улице*. У *Башићини овог времена* Блох износи тезу да је и сам Бењаминов поглед на филозофију заправо алегоријски. У овом смислу, начин Бењаминовог мишљења, визуелно демонстриран у његовим најранијим делима, највише подсећа на надре-алистичке и колпортажне стваралачке поступке, а пре свега на фотографске експерименте као што је данас често коришћена техника: фотомонтажа. Вид. Ernst Bloch: *Revueform in der Philosophie*, у *Erbschaft dieser Zeit* (Gesamtausgabe, Band 4), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, стр. 368-371.

² У *Поријеклу њемачке жалобне иџре* Бењамин и сам термин барока, преузимајући његово значење из студије Карла Боринског (Borinski), користи и тумачи алегоријски. Често навођење Боринскијевих ставова о алегорији и бароку, упућује на једно место из одељка о релацијама гротеске и барока, из његове двотомне студије, где се термин 'barocco' одређује као „наслеђе старих“ („*Erbe der Alten*“). Вид. Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt (Erster Band: *Mittelalter - Renaissance - Barock*), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965, стр. 199.

трагедије, развијен алегоријски односно дијалектички карактер не само појединачног уметничког дела које потиче из периода барока него и владајућег; епохалног израза током неколико векова деловања овог „прекорачујућег” израза, који се поново актуелизује и у модерној културној епохи.

Историјски посматрано, алегорија – која је као уметнички израз и посебни жанр развијена највећим делом у средњем веку у областима ликовних и драмских уметности, као и у књижевности третираној у ширем смислу речи – задобија своје аутентичне „барокне карактеристике”, по речима самог Бењамина, тек знатно касније, и то у отклону према класицистичком симболу. Бењамин се, међутим, овим својим мишљењем директно супротставио како уобичајеној језичкој пракси његовог времена, тако и неким значајнијим теоретичарима језика и језичким теоријама алегорије које су, попут Кројцерове (Creuzer), на пример, замењивале значења симбола и алегорије.

Прецизирање и раздвајање значења и употребе барокне алегорије у односу на класицистички симбол гарантује Бењамину могућност за постављање једне друге, необично провокативне хипотезе о алегоријском феномену и алегорији као посебном жанру. Дотична хипотеза коју уобичајеним, логичко-доказним средствима аутор *Поријекла...* није нити покушао озбиљније да поткрепи, односно да евентуално критички размотри или разложно и аргументовано оповргне, почива на разлици у самом појму симбола односно алегорије. Очеvidна сродност између ова два појма, која је већ на интуитивном плану непосредно прихватљива, подразумева неспорну повезаност ових појмова, док се њихова разлика управо види из међусобно успостављене релације, коју постојање ове разлике једноставно констатује односно евидентно, кроз (историју) саме разлике, потврђује.

Симбол је, у односу на алегорију, за Бењамина, појам нижег реда. У садржајном смислу, он претпоставља собом увек нешто „профано”, како већином у поглављима *Поријекла...* наговештава Валтер Бењамин. Ова дуалистичка хијерархија односа симбола и појма, такође је и вредносно обележена, што непосредно проистиче из самог материјала приказивања односно садржаја оног приказаног. Појам алегорије је пандан овом профаном појму симбола – али не било какав пандан. Бењамин га дословно назива и сматра „спекулативним панданом” оног појма симбола који је консеквентно примењен у уметности класицизма. Одавде се, дакле, управо намеће закључак који је и сам Бењамин поступно извео – да је барокна алегорија, не само посебни, грандиозни по опсегу, предмет историјске тј. барокне филологије, него представља још увек недовољно истражени, а свакако значајни и обавезујући предмет изучавања опште филологије, као и горући проблем савремене филозофије, односно предмет једног посебног, дијалектички мишљеног и утемељеног сазнања алегорије.

Када дефинише и објашњава барокну алегорију, Бењамин јој приписује двоструко, а понегде чак и вишеструко значење. Из тог разлога, навешћемо, у току изношења наших запажања о барокној алегорији, основна бењаминска значења алегорије, при чему посебно треба водити рачуна о чињеници да су нека преузета као готова или адаптирана теоријско-језичка решења такорећи већ постојеће и историјски уобличене „феноменологије алегорије”, док су нека повезана с аутентичним Бењаминовим мишљењем / опажањем алегорије, конструисаном на примерима немачке барокне трагедије.

На најопштијем нивоу, алегорија се везује за „поглед” и опажање. Потврда за ову тезу су – по Бењаминовом криптичном казивању документованом и ускладиштеном на страницама релативно скромне по обиму, али не и по проблемском захвату, књиге о барокној трагедији – читава барокна књижевност, као и графичка и амблемска уметничка дела барока. Конкретна дела из ове историјско-уметничке епохе манифестују, бењамински регистрован, алегоријски *начин опажања* карактеристичан за оно што уопштено називамо духом једне епохе. Уједно, алегорија је и *нейосредни резултат* овог нарочитог начина опажања, у виду алегоричне слике, као што је, на пример, хијероглиф или некакав посебан уметнички реализован натпис. Алегорична слика овог типа доведена је, посредством бењаминских мисаоно-језичких обрта, у релацију са *знаком* тј. ознаком алегоријског које је у *тексту* реализовано самом сликом. Коначно, алегорија је и сама *техника* барокне уметности, као и преовлађујући *стилски закон* ове „асиметричне” културно-духовне епохе. Сва наведена значења барокне алегорије могу се применити и на модерно мишљење, које је попримило основне карактеристике представног мишљења барокне епохе, а ову уметничко-временску целину, такође, попут барокне духовне ере обележава присуство алегорије и карактеристичних алегоричких поступака филозофирања.

Како би истински потврдио своју рану теорију, Бењамин је, готово у свим фазама писања и мишљења, и сам примењивао алегоријску форму филозофирања својствену барокном времену. На ову Бењаминову општепознату склоност, посебно је скренуо пажњу Фредрик Џејмсон (Jameson), износећи у књизи *Марксизам и форма* различите дијалектичке теорије књижевности XX века, укључујући ту и „верзију” В. Бењамина. Алегорија је, по Џејмсоновом читалачко-херменеутичком обрасцу, у Бењаминовим рукописима практично уведена сировођењем концепције „крхког света писма и алегоријског фрагмента”, свакако најсличније данашњем деловању „трага” у теорији писма Жак Дериде (Derrida), највероватније доспелог у проблемски оквир савременог мишљења преко раног наслеђа филозофије Ернста Блоха (Bloch), а на основу његовог фрагментарно-рефлексивног рукописа „Трагови”, очигледно састављеног по узору на Бењаминове

многобројне рефлексивне минијатуре.

Алегоријска функција је, ипак, можда на први поглед мање истакнута и очигледна. Она је, према Џејмсоновим запажањима изнесеним поводом алегоријске модернизације савременог мишљења предузете од стране В. Бењамина, обележила онај нарочити израз, односно управо ону епохалну изражајност, која представља *конвенцију* двају наизглед временски прилично удаљених доба – барокног и модерног времена. Оба ова мишљења и времена одишу готово идентичном духовном атмосфером, са меланхоличним и привидно безумним примесима рада чулности и алегоријског опажања.³

Барокна алегорија је, у Бењаминовој језичкој теорији, синоним за језички опажај и његово спекулативно деловање у тексту. Принцип алегоријског посматрања је истовремено и принцип језичке интуиције. Као коначни резултат рада ове интуиције, појављује се слика, која представља „одломак алегоријске интуиције”. Алегоријска слика, међутим, има особину да *негира* – позивајући се, и реферирајући, искључиво на своју површину – *йозадинско йосйојање* било каквог принципа, односно властиту димензију дубине. Она је леш или отпадак свог принципа.

Слика је, дакле, у односу на сам принцип који јој је у основи, нека врста јереси. Она, налик симболу у класицистичкој употреби, представља „профанисање” саме идеје тј. базичног принципа из којег је и сама проистекла. Отуда забрана слике и није ништа друго до „механичка” препрека за покушаје изобличавања божје идеје. Иако је ово изобличавање за Бењамина условно прихватљиво као амблематика идеалног света, процес дозвољеног изобличавања у односу на идеални тј. апсолутно постављени лик, завршава управо у језичком месту алегорије. Симбол, с друге стране, представља даљу профанизацију и декаденцију идеалног света, с којим се језички и вредносно установљава и пореди. Оваквим схватањем барокне алегорије Бењамин успева да постигне утисак да је она до краја језичко-теолошки фундирана.⁴

³ „Тако и меланхолија”, подсећа Џејмсон, „која проговара са страница Бењаминових есеја – приватне невоље, обесхрабреност у струци, потиштеност изопштеног човека – тражи по прошлости неки одговарајући објект, неки амблем или слику у коју би ум могао да, као у религиозној медитацији, буљи до избезумљености, у којој би он могао наћи тренутачно олакшање, макар и само естетско. Он га и налази – у Немачкој тридесетогодишњег рата, у Паризу ‘престоници XIX века’. Јер и једно и друго – барокно и модерно – у самој су својој суштини алегорични и одговарају процесу мишљења теоретичара алегорија, процесу у којем бестелесна намера тражи неки спољни објект у коме би се обликовала и који је већ алегоричан ‘avant la lettre’.” Фредрик Џејмсон: *Марксизам и форма, Дијалектичке теорије књижевности XX века*, Нолит, Београд 1974, стр. 74.

⁴ Упор. Alo Allkemper: *Zur Einführung. Geschichtsphilosophische Thesen Benamins zum Problem der Aktualität vergangenen Sinns, y: Rettung und Utopie*, Studien zu Adorno, Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich 1981, стр. 32.

Међутим, бењаминска алегорија има и супротни смер деловања, који је дискретније назначен књигом о барокној трагедији, а коначно идеолошки „довршен” пројектом париских *Пасажа*. Из Бењаминове активне преписке најпре с Хофмансталом (Hofmannsthal), а затим и с Шолемом (Scholem), очигледно је да се оба ова дела, без обзира на њихове временске оквири настанка, држе једног заједничког плана (*Gesamtplan*), на основу којег се остварује аналогија између раних идеја *Trauerspielbuch*-а и позног недовршеног манускрипта: *Das Passagen-Werk*.⁵

На темељу ова два Бењаминова дела, поједини коментатори⁶ разлучили су значења алегорије – на тзв. „историјско” и тзв. „аналитичко” значење алегорије. У оба случаја, алегоријски поступак доводи се у релацију с техником цитирања.

Историјско значење алегорије своди се на поступке барокног „цитирања” антике, али у њеном опадајућем, односно кризном културном периоду. А управо кризно кретање касне антике одређује барокну преференцу према овом историјском простору. То, у исто време, не значи да не постоји извесна контрадикторност и напетост између ове две културно-историјске епохе: античке и барокне. Алегорија треба да истакне ову епохално-културну напетост између двају антагонистичких епохалних снага, али и да изведе синтезу у проширеном медију самог језика. Ова се синтеза, како је већ речено, најадекватније реализује у форми барокне трагедије.⁷

Поглед на аналитички окарактерисану алегорију, код Бењамина је још мање јасно одређен, ако се директно компарира с историјски дефинисаним схватањем алегорије. То је у ствари поглед *Flaneur*-а који алегоријским средствима „цитира” грађански свет циркулације људи и роба, посматран у контексту специфичних урбаних простора пасажа. Модерна алегорија, коначно, у Бењаминовим завршним радовима, задобија конотације сваког великог града, схваћеног као лавиринт „мистичног значења”, чија објектно-језичка артикулација подсећа на апсолутистичку организацију репрезентативних барокних метропола.⁸

Но, у извесном смислу, алегорија је, како у барокној тако и у

⁵ Вид. Бењаминово писмо упућено Шолему, од 20. маја 1935. године, у коме се потенцира аналогија између епохе немачког барока и духовне климе Париза XIX века. У Walter Benjamin: *Briefe*, Band 2 (Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gerschom Scholem und Theodor W. Adorno), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1993, стр. 654.

⁶ Вид. Norbert Bolz, Willem van Reijen: *Die Allegorisierung der bürgerlichen Welt*, у Walter Benjamin, Campus Verlag, Frankfurt am Main – New York 1991, стр. 55-73.

⁷ *Истио*, стр. 60-61.

⁸ *Истио*, стр. 55-67.

аналитичкој варијанти интерпретације језика и света код Валтера Бењамина, инверзна у односу на теологију, упркос евидентном присуству спекулативних, мистичких и теолошких мотива који прожимају целокупну његову филозофију. Бењаминова „магија језика” (*Magie der Sprache*) која заиста има мистичку (пример: „језика лампе”) и теолошку („језик имена”) позадину, консеквентном применом поступка алегоризације, завршава у својој дијалектички изведеној супротности – апсолутном и трајном губитку језика (*Sprachlosigkeit*).

Конструктивна страна алегорије састоји се, дакле, у њеном, у основи, стваралачком принципу из кога настају језик и њиме описан културно-духовни простор једне епохе⁹. Бењаминова алегорија, међутим, указује и на другу страну језика барокног и модерног света. Антитетика ове нарочите изражајне форме подразумева једно посебно језичко артикулисање дијалектичке напетости која се успоставља између супротстављених момената овог израза: принципа конструкције и деструкције.

Алегоријски, односно меланхолични поглед, следећи сценарио властитог кретања путем обједињавања апсолутних, наизглед неспојивих мисаоно-језичких екстрема, временом уништава како језички тако и стварни свет око себе, претварајући га било у фантазмагоричну, мртву апстракцију неке одређене културне епохе или пак у другоразредни, „пали” свет језичких одломака и крхотина, какав је наш данашњи, модерни свет „празнине” XIX и XX века.

Језичка алегорија собом доноси дах распадања налик морбидним призорима оронулости, сексуалне настраности, смрти и труљења лешева – чулно преузетих из периода барокног алегоријског „изображавања” које је пренесено у доба владавине уметности модернизма – о чему сликовито говори Бодлерова (*Baudelaire*) парадигматична збирка симболистичке поезије – *Цвеће зла* (*Les Fleurs du Mal*), на коју се Бењамин у својим списима врло често програмски позива. Она модерним алегоријским средствима оживљава позносредњовековну визију смрти, с наглашеним фантастичким и естетско-мистичким елементима, комбинујући је са савременим материјализмом и њему одговарајућим схватањем корпуса тела и телесности као *natura morte*.¹⁰

⁹ Следећи ово опште правило рада алегорије ваљало би, у истом духу, читати и Бењаминов есеј: *Paris, die Stadt im Spiegel* (*Париз, град у огледалу*), у коме се на „призматичан” начин разумева оно што Бењамин артикулише као „литерарни спектар града” (*literarisches Spektrum der Stadt*). Упор. Walter Benjamin: *Paris, die Stadt im Spiegel, Liebeserklärungen der Dichter und Künstler an die 'Hauptstadt der Welt, u: Denkbilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, стр. 57.

¹⁰ Касни средњи век у уметности, обилује описима призора смрти и распадања које алегоријски призивају поезија и литература овог доба, потом световни и духовни позоришни спектакли, као и ликовне уметности (сликарство, скулптура, посебно: дрворези, необични и скаредни надгробни споменици...). За целокупну културну мисао с краја средњег века карактеристично је алегоријско поимање смрти прожето

Из овога се види да је алегорија настала¹¹, али је, у исто време, и посебно заслужна¹² за посредовање узајамно искључујућих принципа: живог и неживог, конструктивног и деструктивног, целовитог и партикуларног, фикционалног и стварног, смисленог и бесмисленог¹³; она је управо сам медијум у коме се одиграва дијалектичко посредовање многобројних конфликтуалних екстрема појмовно-сликовног кретања.

Деструктивна усмереност алегорије изискује најмање два тумачења, ако се за полазиште узму сами резултати алегоријског деловања: *фрагмент* и *руина*.

За барокни језик, коришћен у театарској пракси XVII века од Грифијуса (Gryphius) до Калдерона (Calderon), карактеристично је најпре сценско комадање језика: анаграмско, ономатопејско и друго, као и одбацивање громadne реторичке грађе на рачун увођења „слика” и стилских фигура типичних за хетерогени израз касне антике. На свом путу алегоризације, језик себе почиње да манифестује као

јаким чулним елементима. Тако је скоро читаво алегоријско, сликовито представљање смрти и њених пропратних феномена сабрано у играној представи или слици плеса мртваца (*Dance macabre*), која својим „језовитим сугестијама” скреће пажњу на основни, касносредњовековни алегоријски израз: представу о смрти, лешу и труљењу. Упор. Јохан Хојзинга: *Слика смрти, у Јесен средњега века*, Матица српска, Нови Сад 1991, стр. 183-200.

¹¹ Подсетимо, на овом месту, да је на убрзани развој алегорије у театру, према Бењаминовим запажањима изнетим у *Поријеклу...*, пресудно утицао растући значај међуигре „орнаменталне” природе, која је (плесним, дакле, кореографским, као и пантомимским изразом) посредовала између чинова који су носили целину радње.

¹² По аналогији са настанком, развојем и специфично одређеном медијаторском функцијом алегорије у позоришту, која се, од акцидентално уобличене међуигре периода ренесансе, еманциповала као посебни театарски жанр од кога је, рецимо, постала данашња опера, и модерна алегорија је проистекла и развијала се као међуформа с карактеристичном посредничком функцијом у медију модерне визуелности. На ову појаву, Бењамин је посебно скренуо пажњу у свом естетичком есеју: *Париз Друго Царсџа у Baudelairea*, одређујући функцију пасажа у модерном градском окружењу. Пасаж је овде, не без дубљег разлога, одређен као „нешто средње између улице и интеријера”. Flaneurовски обухваћен пасаж спаја заправо интимни и јавни градски простор у једну „апстрактну” целину грађанског света. Његова је улога такође алегоријске природе.

¹³ Чак и савремена немачка филологија, у случајевима истражених примера литературе из позног периода барока – фазе рококоа, предлаже неодређена и посве контрадикторна решења. Упор. Theodor Verweyen: *Emanzipation der Sinnlichkeit im Rokoko?, Ein Versuch über die historische Genesis und geschichtliche Geltung der deutschen Anakreontik, у Умјетности рјечи*, часопис за знаност о књижевности – *Wortkunst, Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte*, Хрватско филолошко друштво, Загреб 1977, стр. 183-202.

распарчаност и неповезаност. Овим се језик поступно претвара у саму *технику* хаотичног складиштења речи и распарчаних фрагмената говора. Као принцип који стоји у основи процеса дисоцирања и разбијања језика на његове наглашено чулне, а пре свега фонетске елементе (што, коначно, води његовом потпуном губитку као „природног” језика) Бењамин помиње принцип *алегоријског опажања* (*allegorische Anschauung*).¹⁴ Хипостазе рада алегоријског опажања у његовом формалном виду јесу, за Бењамина очевидно, алегоријски произведени фрагменти, док су, у сценско-говорној равни, тј. „садржински”, преостали комадићи језика повезани и претворени у помлезну оперску музику времена барока. *Aut opera aut nihil*, као да је судбина језика читавог барокног доба, коју би, према Бењаминовом предлогу који се тиче и данашњег времена, ваљало истражити посредством једне фундаментално изведене расправе о језику (*Sprache*), музици (*Musik*) и писму (*Schrift*).¹⁵

И, као што се вербална и сликовна компонента језичког барока у Бењаминовој теорији алегорије нужно сусрећу и преплићу, у модерним временским токовима, по аналогiji с укупном атмосфером која је владала у доба барока, алегорија уједно доприноси и њиховом појединачном распаду. Бењамин ово објашњава отуда што је алегорија, по свом духу, конципирана као фрагмент *sive* рушевина.

Алегоријски процес сликовног распада барокног, а сада и модерног света, такође се најпре одиграо на позорници. Рушевина је увучена у радњу барокне трагедије, у функцији сценског означавања „осећања пролазности” који је у позоришту синоним за „повесно”, а пре свега, античко мишљење односно догађање. „Алегорије су у царству мисли што руине у царству ствари”, изјашњава се Бењамин поводом излагања теме о деструктивном испољавању алегорије које завршава у визији рушевине. Барокни руинозни култ постављен је директно насупрот античком архитектонском идеалу изградње храма који пребива у естетском осећају за хармонију. Рушевина је нова, дисхармонично решена целина, настала од познатих елемената који партиципирају и у изградњи античког храма. Њена форма је, како Бењамин луцидно примећује, она форма у којој се привидно очувава

¹⁴ Вид. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963, стр. 234.

¹⁵ У основи, Бењамин прави дистинкцију између језика, гласа и писма, коју ће касније, с далеко већом строгаошћу која прати одређења ових појмова, нарочито у делима: *Глас и феномен* и *Граматологија* извести Жак Дерида. Иако изгледа да Бењамин у *Поријеклу...* с приличном прецизношћу и доследношћу користи ове термине, не би се могло рећи да презицира и сам контекст њихове употребе. У овом погледу, дореченост његове језичке теорије остала је, по нашем мишљењу, негде на пола пута, чак и када се озбиљно узме у обзир његова теорија „магије језика” тј. језичког мистичизма. Вид. Walter Benjamin: *Исшо*, стр. 240.

повест. Алегорија као чувар повести има, међутим, ту особину да је умртвљује и својим консеквентним радом претвара у лешину. Овим се, у исто време, завршава циклус који алегорија спроводи како с повешћу тако и с природом коју, како је познато, најрадије апологетски описује и приказује. Отуда је алегорија гранични феномен између природног и вештачког (или: „уметног”, у овом случају: барокног), слично као што представља језички међаш природе и повести. У театралном погледу, овај алегоријски гранични феномен најадекватније је представљен самом структуром немачке барокне трагедије.

Пропадање језика директно повлачи собом руинирање универзума ствари, што се очитавује у алегоријском деловању које кристализује повест, редукујући је на различите збирке залеђених дијалектичких момената. Такву једну, модернистички конципирану збирку сећања, остварену непосредним радом алегорије у свету језика и ствари, али „без прозора” (*Welt ohne Fenster*), чине управо Пасажи, манифестујући на тај начин првобитну монадолошку идеју дијалектике заустављених момената (*Dialektik im Stillstand*). Кристализовани моменти повести јесу уједно трагови сећања, чије визуелне споменике алегорија проналази у рушевном свету око себе, или пак у фрагментаризованом свету језика који дијалектички заступа. На плану сваког доживљаја који прати актуелне догађаје имплозије језика, смисла и ствари, алегоријско изазива туробност и мучнину – једном речју: меланхолију као резултат интроспективног сећања, која представља душевну арматуру модерног човека на сличан начин на који „алегоријски лешинар” представља комплетну духовну „арматуру модерне”. И као што у језичком свету алегорија прелази пут од целине ка фрагменту и од опажаја ка слици, тако и у свету ствари своје дуго путовање алегорија завршава међу рушевинама, одакле се, као одјек у осећајном животу модерног човека јавља у виду усамљеничке меланхолије.

Divna Vuksanovic

WALTER BENJAMIN'S BAROQUE THEORY OF ALLEGORY

Summary

The baroque world view, whose genealogy Walter Benjamin reconstructed in his study *The Origins of German Tragic Drama*, is seen, from the perspective of the German seventeenth century theatre, as a controversial view of an allegorist. That is, in his *Habilitationsschrift* Benjamin holds that the baroque visual structurality of the dramatic text of the era stands most adequately presented in the linguistic paradigm of the German baroque tragedy (*Trauerspiel*). This special link of the view with the dramatic text of the *Trauerspiel* is achieved according to Benjamin, through the mediation of the linguistic effects of baroque allegory. The movement of allegory is in itself irregular, that is dual conceived: on the one hand allegory is identified with the creative principle of the linguistic perception, while on the other its effect is utterly destructive, manifesting itself in the failure of language and the correlated ruin of the universe of things evident in the modern era.