

Morton W. Bloomfield

Alegoria jako interpretacja

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/3, 217-235

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MORTON W. BLOOMFIELD

ALEGORIA JAKO INTERPRETACJA

I

Do podstawowych funkcji alegorii należy nadawanie doniosłości dokumentem literackim. Historycznie rzecz biorąc, metoda alegoryczna, w postaci znanej na Zachodzie, wypracowana została w Aleksandrii dla celów „właściwej” interpretacji Homera. Nieco później zaś w tejże Aleksandrii oraz w Palestynie była stosowana do „właściwego” objaśniania *Starego Testamentu* — aby można go było ująć jako zapowiedź Chrystusa czy też przyszłego Królestwa Bożego. Alegoria w tym sensie to rozpoznanie ogólnej wymowy [*significance*] dzieła literackiego poza jego właściwym znaczeniem [*meaning*]. Jedynym trwałym składnikiem dzieła literackiego są jego słowa; słowa, które mają znaczenie, jeśli znamy język, w jakim dzieło jest napisane. Wymowa nadana owemu znaczeniu — tak można nazwać alegorię. Zagadnienie interpretacji jest zagadnieniem alegorii, historycznej bądź ahistorycznej. Historyczna interpretacja alegoryczna usiłuje odczytać wymowę dzieła w kategoriach jego pierwotnej czy też przyjętej jako pierwotna wymowy. To wyrafinowane podejście ma nowożytny charakter. Najpierw było uprawiane w okresie renesansu, rozkwit zaś osiągnęło w ciągu ostatnich lat dwustu. Interpretację historyczną można także stosować przy nowszych interpretacjach. Istnieją argumenty na rzecz tezy, iż dzieło musi być wprawdzie ukonstytuowane w swym własnym trybie istnienia, nim da się je prawidłowo zinterpretować w odniesieniu do naszej własnej epoki. Natomiast w interpretacji ahistorycznej zainteresowanie

[Morton W. Bloomfield (ur. w r. 1913) — profesor Harvard University, amerykański historyk literatury, mediewista, autor m. in. książki *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of Religious Concept with Special Reference to Mediaeval English Literature* (1952) oraz wielu studiów o alegorii, w tym *A Grammatical Approach to Personification Allegory* („Modern Philology” 1963).

Przekład według: M. W. Bloomfield, *Allegory as Interpretation*. „New Literary History” 3, 1972, nr 2, s. 301—317.]

kieruje się ku wymowie „uniwersalnej” (tj. współczesnej) dzieła, rozumianej psychologicznie, etycznie, strukturalnie, mitycznie, religijnie — rozdzielnie lub łącznie. Jest to najstarsza forma interpretacji alegorycznej.

Przyjmując powyższy punkt widzenia, alegorią nazwiemy to, co ustanowione zostało dzięki interpretacji — lub sam proces interpretacyjny¹. Alegoria w tym sensie to metoda uwspółcześniania, to to, co uczyniło, czyni czy też zachowuje współczesnymi te dokumenty literackie przeszłości, które wytrzymują ów ciężar ciągłych reinterpretacji.

Alegoria w tym sensie pokonuje czas, nieustannie odnawia słowo pisane. Epoka, która nie potrzebuje lub sądzi, że nie potrzebuje przeszłości, nie potrzebuje także tego rodzaju alegorii. Alegoria kładzie nacisk na znaczenie nieprzerwane i ważne. Kiedy przeszłości nie poświęca się uwagi, alegoria zanika. Łączy się ona ściśle z tekstem. Metoda humanistyczna jest o tyle egzegetyczna i alegoryczna, o ile zależy od tekstu. Pod tym względem różni się zasadniczo od nauk przyrodniczych, o których jedynie metaforycznie możemy powiedzieć, iż dokonują egzegezy: odczytują one księgę natury.

Alegoryczna lub historyczna świadomość interpretacyjna stale nam podpowiada, iż przeszłość jest znacząca, a cytaty z przeszłości mają zastosowanie także dzisiaj. Jest ona skierowana na tekst. Jezus ciągle na nowo powtarza: „jako jest napisano” i burzy nasze samotne odosobnienie, łącząc nas za pomocą przytoczeń z dawnym Prawem — bierze tekst i odnosi go do współczesnych zjawisk. Jest to kazuistyka w najlepszym sensie tego słowa. Akcent pada tutaj na nieprzerwaną — przynajmniej w teorii — doniosłość minionego.

Paul de Man pisze:

Wszelka poezja przedstawiająca jest zawsze także alegoryczna, świadomie lub nieświadomie, alegoryzująca zaś potęga języka podkopuje i zaciemnia szczególne znaczenia literalne przedstawięń, łatwo dostępne rozumieniu. Poezja alegoryczna musi z kolei zawierać ów pierwiastek przedstawieniowy, który zaprasza nas do rozumienia i pozwala nam na nie — ale tylko po to, byśmy się mogli przekonać, iż rozumienie to jest z konieczności mylne².

¹ Stanowisko moje jest pod pewnym względem dosyć bliskie stanowisku N. Frye'a. Pisze on np. (*Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, s. 89): „Niezczęsto zdajemy sobie sprawę z tego, że wszelki komentarz stanowi interpretację alegoryczną, aplikację pojęć struktury obrazowania poetyckiego”. L. C. Knights (*King Lear as Metaphor*. Przedruk w: *Further Explorations*. Palo Alto 1965, s. 169) woli się posługiwać terminem „proces metaforyzacji” na oznaczenie alegorii jako interpretacji. Sądzę, że może to być mylące, ponieważ alegoreza jest tylko w niej jasny, analogiczny sposób czynnością metaforyzowania.

² Zob. *Lyric and Modernity*. W: *Forms of Lyric. Selected Papers from the English Institute*. Ed. R. A. Brower. New York and London 1970, s. 175.

Poetyka literatury przedstawiającej i poetyka literatury alegorycznej są sobie bliskie.

Z tego rodzaju perspektywy, która nie przeciwstawia alegorii lekturze przedstawieniowej czy mimetycznej i która ujmuje alegorię jako sposób rozumienia wymowy ogólnej tekstów — większość uczonych i krytyków literackich to alegoryści. Interpretując dzieło sztuki, na drodze historycznej lub ahistorycznej, poszukujemy jego wymowy. Z wyjątkiem tekstologów, którzy próbują zabezpieczyć i poprawić słowną powierzchnię dzieła (posługując się czasem w tym celu „alegorią” wymowy), możemy wszystkich interpretatorów literatury umieścić w ogólnej kategorii alegorystów — wielu zaś z nich to modernizatorzy. Prawdziwe badania literackie dążą do nadania minionej literaturze doniosłości, dzięki ustaleniu bądź pierwotnej jej wymowy, bądź wymowy współczesnej³.

W ostatnich latach pojęcie interpretacji stało się przedmiotem ataków. Niektórzy strukturaliści francuscy przeczą istnieniu czegoś, co podlegałoby interpretacji, oraz odrzucają jakikolwiek gruntowny przedział między literaturą i krytyką literacką⁴. Susan Sontag napisała zbiór esejów pod znamennym tytułem *Against Interpretation* [*Przeciwko interpretacji*]; Frederic Jameson dosyć bezceremonialnie powiada, że „egzegeza, interpretacja i komentarz znalazły się w pogardzie”⁵. Pomimo jednak owego zrozumiałego znużenia, wywołanego liczbą dostępnych i stale narastających egzegez oraz egzegez narzucanych nieustannie przez historię — nie sądzę, byśmy musieli tę postawę traktować zbyt poważnie, pod warunkiem, że mają w ogóle trwać czynności intelektualne i samo społeczeństwo. Społeczeństwo nie może istnieć bez krytyki i bez wykorzystywanej przez nią

³ Niekiedy owa wymowa ogólna ma charakter pośredni, jak np. w wypadku studiów o Szekspirze w XVIII wieku. Tego rodzaju badania literackie zmiarają jednak do tego, by — jeśli nie Szekspirowi — to nadać większą doniosłość wiekowi XVIII. Możliwe, że pewne rodzaje analizy strukturalnej nie należą, jako takie, do hermeneutyki, niemniej są jej podporządkowane lub też ją dopełniają (zob. G. Genette, *Structuralisme et critique littéraire*. „L'Arc” 26, 1965, s. 40—41 [przekład polski W. Błońskiej, *Strukturalizm a krytyka literacka*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3]). Trudno jednak sobie wyobrazić, by rozbiór strukturalny mógł się obyć bez jakiegokolwiek interpretacji tekstu.

⁴ Omówił to E. Donato w *The Two Languages of Criticism* (w: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*. Ed. R. Macksey and E. Donato, Baltimore and London 1970, s. 89 i n., zwłaszcza zaś s. 96).

⁵ *Metacommentary*. „Publications of the Modern Language Association of America” 86, 1971, s. 9. W innych kręgach zainteresowanie jest jednak większe niż kiedykolwiek. Jednym z przykładów jest niniejszy numer „New Literary History” (3, 1972.) W roku 1959 H. Lips (*Untersuchungen zu einer hermeneutischen Logik*. „Philosophische Abhandlungen” 7, Frankfurt am Main 1959) próbował ustanowić kilka zasad logiki hermeneutycznej.

alegoryzacji. Zakładając trwałość naszego społeczeństwa, sędzę, iż interpretacja nie potrzebuje się lękać o swe istnienie, jako że: 1) przeciwnicy interpretacji sami się nią posługują; 2) wielu krytyków występuje w gruncie rzeczy nie przeciwko samej interpretacji, lecz przeciw szczególnej interpretacji; 3) sama władza inteligencji zmusza nas do interpretacji. Co więcej, nauki społeczne zaczynają sobie uprzytomniać, że w interpretacji literackiej i językoznawczej można odkryć paradygmat dla interpretacji społecznej. Zgodnie z tym zjawiska kulturalne powinny być odczytywane tak, jak się odczytuje teksty. Każdy zachodzący w społeczeństwie proces ma swą własną gramatykę, która potrafi go wyjaśnić. Formy literackie, filozoficzne, dziennikarskie, obrzędowe i zwyczajowe, zabawa i praca — wszystko to posiada swój język, który może zostać odczytany przez interpretatora. Interpretacja zaniknie tylko wtedy, gdy zaniknie myślenie, jako że może ona istnieć nawet bez pisma. Myśleć możemy zawsze — myśli są poza czymkolwiek zasięgiem.

Przechodząc do nazwy *a l e g o r i a*, możemy łatwo zauważyć, że obejmuje ona, jak już wspominałem, wiele różnych znaczeń. W związku z tą tematyką stale jawią się ponadto słowa w rodzaju *s y m b o l*, *i k o n a*, *m i t*, *e m b l e m a t*, *o b r a z p o e t y c k i*, *z n a k*. Wyodrębnienie owych znaczeń to zadanie niemal ponad ludzkie siły. Jeden przykład skupi tu całą problematykę. Teologia zajmuje się pojęciem demitologizacji od lat trzydziestu, od momentu gdy Rudolph Bultmann postawił problem. Stwierdził on, że z *Nowego Testamentu* należy usunąć pierwiastki mitologiczne w celu dotarcia do sedna chrześcijańskiego przekazu. Nie żyjemy już w świecie demonów, mocy astrologicznych, magii i cudów. Czytelnikom współczesnym składniki te przeszkadzają. Aby człowiek współczesny pojął wieczysty sens życia i śmierci Jezusa, musimy sięgnąć do rdzenia przekazu chrześcijańskiego oraz usunąć historyczne rekwizyty.

Tak więc w oczach osób dokonujących demitologizacji *m i t* oznacza fałszywe wierzenia, przypadkowe elementy uformowane w danym okresie przez historię. Mit jest tutaj słowem kwestionowanym. Jednakże w niektórych kierunkach współczesnej krytyki literackiej spotykamy odwrotne użycie tego słowa: jesteśmy zachęceni do wynajdywania mitu w literaturze. Mit, zwłaszcza zaś mit archetypiczny, to sedno literatury, jej trwałe, utajone znaczenie. Jest wieczną prawdą dzieł, jest tym sensem, który istnieje dla nas i dla wszystkich ludzi w każdym czasie i w każdym klimacie, wydobyty z historycznych wydarzeń, w jakich się narodził. Rzecznicy tego poglądu mówią to samo co Bultmann i jego kontynuatorzy, choć posługują się słowem dokładnie przeciwnym na opisanie identycznego zjawiska. Zamiast „demitologizowania” literatury dokonują oni jej „mitologizacji”. Bez względu jednak na to, czy jest to, „demitologizacja” czy „mitolo-

gizacja”, teolodzy i wspomniani krytycy literaccy postępują tak samo, mimo że słowo *mit* ma dla teologów sens ujemny, dla krytyków zaś dodatni⁶.

Niektórzy uczeni, jak np. C. S. Lewis, próbowali rozróżnić terminy alegoria i symbolizm, rezerwując pierwszy z nich dla zjawiska, które nazwalibyśmy alegorią personifikującą. Niewielu jednak badaczy używa owych rozróżnień, choć niektórzy, idąc śladami Coleridge’a, posługują się alegorią jako terminem ujemnym, symbolizmem zaś jako terminem dodatnim. Symbolizm według tych krytyków należy do dziedziny wyobraźni, alegoria zaś do fantazji. Nie będę się tutaj kusił o zachowanie tych odrębności terminologicznych. Pewne jednak rozróżnienia należy przeprowadzić.

Musimy odróżnić te jednostkowe symbole, obrazy i emblematy, do których znajdujemy w utworze odwołania lub które są tam opisane, od symbolizmu jako metody kompozycyjnej. Symbolizm daje się w zasadzie oderwać od tekstu literackiego i jest nastawiony na doniosłość uniwersalną. To oczywiste, że postaci i przedmioty mogą być wykorzystane w literaturze jako symbole. Przykładem Diogenes lub krzyż. Inne przykłady to kruk kraczący „Nigdy już” [w wierszu Poego], litera w *Szkarłatnej literze* [Nathaniela Hawthorne’a], czy urna grecka [w odzie Johna Keatsa]. Są one szeroko stosowane w literaturze i służą różnorodnym celom. W rozmaitych utworach funkcjonują rozmaicie, są jednak ściśle związane z tekstem. Nie zawsze można je odróżnić od obrazowania poetyckiego.

Tymczasem symboliczne lub alegoryczne dzieła sztuki posiadają zazwyczaj sens szerszy niż teksty, które zawierają tylko symbole czy emblematy. Istnieje w nich poziom wymowy ogólnej [*a level of significance*], specjalnie podkreślony i wypracowany przez pisarza i w zasadzie dający się oddzielić od tekstu.

Innym komplikującym sprawę czynnikiem jest długa tradycja nauk tajemnych, tradycja, która sięga Pitagorasa i Platona, być może zaś i dalej wstecz, a którą nazwać można tradycją hermetyczną. Istnieli zapewne mędrcy, którzy w swych dziełach uczyli sekretnych doktryn, pojętych je-

⁶ J. Daniélou (*La démythisation dans l'Ecole d'Alexandrie*. „Il problema della demitizzazione. Archivio di Filosofia” 1 i 2, Padua 1961, s. 45—49) dowodzi, podobnie jak my, że alegoria aleksandryjska była prawdopodobnie demitologizująca, tzn. *Biblię* modernizowała à la Bultmann. O centralnym dla współczesnej teologii, zwłaszcza protestanckiej, zagadnieniu mitu i ściśle z tym związanym problemie interpretacji zob. P. Barthel, *Interprétation du Langage mythique et théologie biblique. Etude de quelques étages de l'évolution du problème de l'interprétation* (...) Leiden 1963. Porównać też należy *Herméneutique et tradition. Actes du colloque international, Rome, 10—16 janvier 1963*. Paris—Rome 1963. E. Castelli w *Herméneutique et tradition* (tamże, s. XI—XVI) pisze: „La démythisation est toujours le résultat d'une herméneutique [Demitologizacja jest stale wynikiem herme-
neutyki]” (s. XI).

dy nie dla wtajemniczonych. Znaczenie tego aspektu w filozofii i teologii stale podkreślał w ciągu ostatnich trzydziestu pięciu lat Leo Strauss. Są sprawy lub jakieś strony spraw nie dla profanów, nie dla ogółu, nie dla tłumu. Słowa zapisane zostały dla wtajemniczonych i wybranych. Pewni filozofowie mieli w posiadaniu tajemne doktryny — lub też czynili do nich napomknienia — ponad dosłownym znaczeniem tekstu. Majmonides, we wstępie do *Przewodnika błędzących*, mówi o alegorycznych parabolach i figurach, które zawarł w swym dziele⁷. Częściej jeszcze prorocy i ich uczniowie twierdzą, iż odkryli sekretne sensy w cudzych dziełach. Baconiści⁸ próbowali wykryć w utworach Szekspira tajemne przekazy Baconowskie w postaci kryptogramów. Takich zaś interpretacji *Biblii* jest legion.

Istnieją zatem dzieła, które stwarzają jawną trudność już na samej swej powierzchni — dzieła gnostyczne, kabalistyczne i hermetyczne (hermetyczne w znaczeniu wąskim) — pisma przeznaczone do czytania jedynie ze względu na owe sensy ukryte. Alegoria w sensie hermetycznym jest przeto świadomie zaszyfrowana i łączy się z mistycznymi lub na pół mistycznymi doktrynami. Znaczenia hermetyczne mogą mieć ponadto niektóre, wcześniej wspomniane, symbole jednostkowe. Athanasius Kircher w dziele *Obeliscus Aegyptiacus* (1650) pisze, że symbol jest „doniosłym znakiem ukrytej tajemnicy”⁹.

Niektóre z tych dzieł hermetycznych mówią otwarcie o swych sekretach lub nawet dają czytelnikowi klucz, by mógł on przejrzeć na wskroś to, co dla autora jest symbolem oczywistym. Z kolei pewni czytelnicy są nastawieni zawsze na interpretację hermetyczną, o czym świadczą liczne komentarze literackie posługujące się koncepcją „powieści z kluczem”. Inni, jak ongiś Sir Philip Sidney, przekonani są, że „w poezji zawarto wiele tajemnic, z rozmysłu ciemnych, aby ich nie nadużyły umysły popolite”. Istnieją też literatury, w których występować może utajone znaczenie polityczne, „ezopowe”, jak powiadają Rosjanie.

Alegoria hermetyczna różni się od biblijnej, klasycznej i innych głównie postawą, jaką wytwarza u swych adeptów i czytelników — postawą

⁷ *Guide to the Perplexed*. Przekład M. Friedländer, 2nd ed. London 1904, s. 4 n.

⁸ [Baconiści — wyznawcy hipotezy, według której autorem przypisywanych Szekspirowi dzieł jest Francis Bacon. (Przyp. tłum.)]

⁹ Przytoczone przez D. C. Allena, *Mysteriously Meant, The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*. Baltimore and London 1970, s. 128. Cała ta książka stanowi cenny zbiór materiałów renesansowych z zakresu tradycji hermetycznej i jej alegoryki (a także alegorycznych interpretacji mitologii). Zob. również E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven 1958 (wyd. popr. 1968), oraz L. Dieckmann, *Hieroglyphics, The History of a Literary Symbol*. St. Louis 1970.

nabożnego szacunku wobec ukrytego sensu, według założenia niedostępnego profanom i pospólstwu. Różni się ona także swą niejasnością od zwykłej alegorii biblijnej czy klasycznej. W tej drugiej, jeśli nawet sprzeczność występuje, to przynajmniej wiemy, jaka jest alternatywa. W alegorii hermetycznej nigdy nie możemy mieć pewności.

Alegorię hermetyczną traktuje się często jako jedyny rodzaj alegorii. Michael Murrin w swej ostatniej książce, *The Veil of Allegory*¹⁰, pisze, że „alegoria jest przede wszystkim niejasną formą poezji” (s. 8) i że „poeta alegoryczny (...) wiele energii poświęca na ukrywanie prawdy przed szerszą zbiorowością, miast tę prawdę przekazywać” (s. 9). Ten pogląd na alegorię szczególnie się rozpowszechnił w okresie renesansu. Podtrzymywała go zarówno koncepcja starodawnego, ograniczonego kodeksu wiedzy, dostępnego tylko elicie, jak i dążenie do obrony poezji w roli godnej partnerki filozofii. Poezja to rodzaj filozofii, bardziej zaszyfrowanej i cennej, i nie dla profanów. Tak rozumiana alegoria pragnie przywrócić — jak to ujmuje Paul Ricoeur — jakieś utracone, zapomniane znaczenie. Proces ten nazywa on hermeneutyką negatywną¹¹.

Inne użycie alegorii, jak wspominaliśmy, zachodzi w wypadku twórczości posługującej się personifikacją. Należą tu niektóre alegorie średnio-wieczne, w których występują jako osoby i odgrywają swe role abstrakcje takie, jak Prawda, Kościół Święty, Mr. Everyman czy Falssemblant. Wykorzystywanie personifikacji w niektórych partiach utworu bądź na całym jego obszarze jest rozpowszechnione. Personifikacja stanowi chyba najbardziej pospolitą, a przynajmniej najbardziej otwartą figurę literacką¹².

Jako figura w retoryce klasycznej alegoria to „mówić jedno, znaczyć drugie”. Alegoria jest ogólnym słowem na określenie w tym kontekście potocznego rodzaju ironii.

Niektórzy uczeni próbowali ponadto wyodrębnić alegorię horyzontalną i wertykalną¹³. Alegoria horyzontalna jest czasem nazywana alegorią profetyczną, częściej jednak — alegorią figuralną. Alegoria figuralna, czyli typologia, występuje wielokrotnie w *Biblii*, gdy jakieś zdarzenie czy osoba

¹⁰ M. Murrin, *The Veil of Allegory*. Chicago and London 1969.

¹¹ P. Ricoeur, *De l'interprétation*. Paris 1965.

¹² Zob. M. W. Bloomfield, *A Grammatical Approach to Personification Allegory*. „Modern Philology”, 1962—1963, s. 161—171 (przedruk w: *Essays and Explorations, Studies in Ideas, Language and Literature*. Cambridge, Mass. 1970, s. 243—260) oraz przytoczone w tym artykule prace. Zob. również P. Valesio, *Esquisse pour une étude des personifications*. „Lingua e stile” 4, 1969, s. 1—21. — A. Fletcher, *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca 1964, s. 26 n.

¹³ Na przykład J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les constataions judéo-chrétiennes*. Paris 1958.

zapowiada (jest figurą lub typem) inne zdarzenie czy osobę. Z tym rodzajem alegorii jest szczególnie związane imię Auerbacha. Zdaniem tego badacza zabieg ów wyraża szacunek zarówno wobec litery, czyli powierzchni tekstu, jak i wobec znaczenia perspektywicznego. Auerbach, inaczej niż wielu pozostałych alegoryzujących krytyków, nie bagatelizował warstwy zewnętrznej, by wynieść znaczenie wewnętrzne, wymowę ogólną dzieła¹⁴. Auerbach nie cierpiał krytyków traktujących z lekceważeniem poziom literalny jakby jakąś łuskę czy łupinę, równocześnie jednak akceptował średniowieczne techniki alegoryczne. W jego odczuciu metoda „figuralna” traktuje serio zarówno materiał, jak i sens dzieła. Chociaż jednak w wiekach średnich biblijna alegoria figuralna występowała z pewnością, to nie sądzę, by stosowano metodę figuralną jako zasadę kompozycji¹⁵, wyjąwszy zapewne *Boską Komedię* (tu godzę się z argumentami Auerbacha).

Kiedy zatem alegoria opiera się na historii, by rzutować znaczenie w przyszłość, możemy ją nazwać profetyczną lub horyzontalną; kiedy odkrywa bezpośrednio znaczenia w zdarzeniach, rzeczywistych lub literackich, jest to alegoria prosta, czyli wertykalna. Pierwsza z nich (pierwsza przynajmniej w porządku wyliczenia) może być w pełni pojęta tylko w retrospekcji; druga może być zrozumiała bezpośrednio, chociaż nie zawsze. Zgodnie z tradycyjnym wyobrażeniem, pierwszy typ alegorii zawdzięczamy starożytnym Hebrajczykom, drugi zaś Grekom. W chrześcijańskiej interpretacji historii, zwłaszcza historii starotestamentowej, poczynając już od samego *Nowego Testamentu*, spotykamy alegorię typologiczną, czyli figuralną (rodzaj alegorii profetycznej), w której zdarzenia posiadają sens eschatologiczny, perspektywiczny. *Historia święta* jest stopniowym wypełnianiem się tego, co utajone i co już wcześniej zostało niejasno wskazane. Lecz i alegoria wertykalna występuje w egzegezie

¹⁴ Głośny artykuł Auerbacha *Figura* ukazał się po raz pierwszy w jego książce *Neue Dante-Studien* (Istanbul 1944, s. 11—71), następnie zaś został przełożony na angielski przez R. Manheima. Przekład ten jest najłatwiej dostępny w: E. Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature, Six Essays*. New York 1959, s. 11—76.

¹⁵ „Antycypacja” [foreshadowing] to dobrze zaświadczona metoda kompozycyjna, którą znajdujemy u Homera i potem we wszystkich okresach. Nie traktuję jednak zwykłej antycypacji jako kompozycji figuralnej. Przykład *Biblii* nie był tu potrzebny do jej istnienia jako metody. Jeśli nie opowiadamy się po stronie jakiejś nowej teorii profetycznej (jak, powiedzmy, Joachim Fiore), to trudno pojąć, co oznacza kompozycja figuralna. Idę w ślad za Nemetzem, który pisze („Speculum” 34, 1959, s. 78): „<...> desygnat [what is signified] nie rozstrzyga o trybie oznaczania [mode of signification]”. Ostatnio próbę uzasadnienia, iż technika ta występowała, podjął R. B. Burlin w pożytecznej książce *The Old English Advent, A Typological Commentary* (New Haven and London 1968). Nie podaję w wątpliwość, oczywiście, istnienia alegorii figuralnych w tym utworze. Kwestionuję natomiast istnienie kompozycji figuralnej.

Starego Testamentu, zwłaszcza zaś w szkole aleksandryjskiej, do której należy wybitny komentator *Pisma*, Orygenes¹⁶. Ów sens utajony bywa nazywany nie tylko typologią, ale też — we współczesnej teologii katolickiej — „senssem pełniejszym” (*sensus plenior*)¹⁷.

Ten obraz rzeczy zakwestionowany jednak został przez Harry'ego Wolfsona, a także przez innych uczonych. Wolfson wątpi w istnienie u Filona i u Ojców Kościoła fundamentalnej różnicy między typologią a alegorią¹⁸. W rezultacie jeden z poziomów alegorii wertykalnej otrzymuje nazwę (dość mętną) poziomu alegorycznego. Poziom ten ma się odnosić do zdarzeń z życia Kościoła i jego boskiego założyciela. Takie interpretacje byłyby na pewno bardzo typologiczne.

De Lubac w swej świetnej pracy poświęconej średniowiecznej egzegezie¹⁹ atakuje pogląd, według którego myśliciele katolicycy mieli jakoby ignorować sens dosłowny. Dowodzi, że alegoria wielowarstwowa, w stopniu nie mniejszym niż typologia, zajmuje się sensem historycznym i dosłownym. Nie ma potrzeby, abyśmy się w tym miejscu przyłączali do dyskusji, wspomniani krytycy jednak mają swe racje. Niektórzy Ojcowie Kościoła, przynajmniej w praktyce, skupiali się na znaczeniach duchowych, kosztem znaczeń literalnych.

II

Ujmując alegorię, w sensie najszerszym, jako wymowę dzieła, musimy jednak znaleźć miejsce na liczne rozróżnienia w obrębie tej ogólnej kategorii — jeżeli pojęcie to ma być w ogóle użyteczne. Powołaliśmy się już na systemy określające wymowę dzieł, takie jak chrześcijaństwo, powszechnie wykorzystywane w okresie średniowiecza i renesansu jako matryce alegorii. Jest to na Zachodzie podstawa alegorii historycznej. Musimy ponadto uznać szczególne użycia alegorii i symbolizmu, jak wspomniano, w symbolach i emblematkach. Pozostaje wreszcie alegoria personifikująca, alegoria jako ironia i alegoria hermetyczna.

Jeszcze ważniejsze jest odróżnienie alegorii zamierzonej od niezamierzonej. Problematyka ta dotyczy zwłaszcza alegorii ahistorycznej nowszego

¹⁶ Obraz ten znajdujemy np. w R. W. C. Hanson a *Allegory and Event* (London 1959). Hanson, podobnie jak Auerbach, akceptuje typologię, lecz niechętnie się odnosi do alegorii.

¹⁷ Zob. P. Benoit, *La plénitude de sens des livres saints*. „Revue Bénédictine” 67, 1960, s. 161—196.

¹⁸ Zob. np. H. A. Wolfson, *Faith, Trinity, Incarnation, The Philosophy of the Church Fathers*. 3. wyd. popr. Cambridge 1970, t. 1, s. 24 n., zwłaszcza s. 39 n.

¹⁹ De Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. „Théologie” 41, 42 i 59, 1959—1963.

okresu. Dzieło sztuki musi być w pewien sposób symboliczne, aby mogło mieć jakikolwiek sens. W tym rozumieniu *Dawid Copperfield* jest nie mniej symboliczny niż *Moby Dick*. Jeżeli dzieło sztuki mówi cokolwiek, to znaczy, że ma ono jakiś sens ogólny, zawarty w znaczeniu składników konkretnych, lub też znajdujący się ponad owymi znaczeniami jednostkowymi. Konkrety same w sobie przedstawiają jedynie surowiec doświadczenia. Aby mogły być pojęte, muszą być konkretami czegoś. Jeżeli nie są to imiona własne, muszą należeć do klasy konkretów. W tym sensie powiadamy, że doświadczenie — bieżące, minione i potencjalne, słowne czy pozasłowne — posiada jakieś zwykłe znaczenie oraz znaczenie inne, płynące z układu znajdującego się ponad i poza znaczeniami konkretów. Znaczenie to nazwałem powyżej wymową ogólną. To właśnie miał na myśli Arystoteles, rozróżniając poezję i historię świecką (*Historia święta* jest natomiast historią o wymowie ogólnej).

Konkrety muszą być zatem konkretami wymownymi. Ale wszyscy, jak sądzę, dostrzegamy różnicę między Kafką i Goldingiem z jednej strony a C. P. Snowem i Joycem Cary z drugiej. O dwóch pierwszych pisarzach mówimy, iż są to symboliści (lub alegoryści), choć zwykle nie znajduje się nawet dwu krytyków, którzy by się zgodzili co do treści wyrażonych symbolicznie w powieściach owych autorów. Natomiast nie odnosimy owego terminu do dwu następnych pisarzy. Jak moglibyśmy uściślić rozróżnienie? Nie polega ono na tym, że część utworów ma ową wymowę ogólną, ponad i poza powierzchnią tekstu, ponieważ cechą tą odznaczają się obie grupy. Różnica musi zatem tkwić w sposobie, w jaki sugeruje się czy przedstawia tę wymowę ogólną.

Sądzę, że będzie tu pomocne pojęcie dominanty, zaproponowane przez Angusa Fletchera, w nawiązaniu do koncepcji Northropa Frye'a. Fletcher pisze:

Jeżeli dominantę utworu literackiego stanowi temat, możemy oczekiwać, iż otrzyma on nazwę alegorii (...). Narracje alegoryczne istnieją po to, aby na ich orbicie można było umieścić znaczenia wtórne; znaczenie pierwotne ceni się wówczas ze względu na jego satelitów²⁰.

W piśmiennictwie alegorycznym, powiada Frye, cała technika autora „zmierza ku temu, by wskazać, jak ma przebiegać poświęcony mu komentarz”. Jest to, ciągnie dalej, naśladownictwo działań krytyki, ponieważ próbuje się tu określić normy interpretacyjne utworu²¹.

W powieściach alegorycznych „wymowa” panuje zatem nad akcją, obrazowaniem, tonem utworu i jego postaciami. Każdy składnik istnieje, teoretycznie, ze względu na swą wymowę. Powierzchnia tekstu służy

²⁰ Fletcher, *op. cit.*, s. 220—221, 304—305. Zob. Frye, *op. cit.*, s. 89—90.

²¹ Frye, *op. cit.*

owej wymowie lub wymowom. Temat sprawuje dosyć ścisły nadzór nad opowieścią. Działanie owej kontroli wyczuwamy w trakcie czytania.

Powieści, które nie zostały zamierzone jako alegoria lub które są alegoryczne jedynie w najogólniejszym sensie tego słowa, dają swobodniejsze ujęcie narracji oraz szczegółom. Nie odnosimy wrażenia, że wszystkie składniki są podporządkowane wymowie ogólnej dzieła. Wiele z nich ustala sytuację lub tło, wcale nie konieczne. Nie występuje tu wielostronne sfunkcjonalizowanie.

Nie należy jednak tego rozróżnienia pojmować zbyt rygorystycznie, choć na ogół jest ono pomocne przy określaniu głównej różnicy między alegorią, w jednym z najwęższych jej znaczeń, a alegorią ujętą jako wymowa dzieła. Nie powinniśmy też wyprowadzać stąd wniosków, iż wymowa alegoryczna daje się łatwo określić. Bywa rozmaicie. Fakt, że odnosimy wrażenie, iż opowieść jest ściśle poddana tematowi, nie świadczy, że temat ten musi być koniecznym jednoznaczny lub łatwy do uchwycenia.

Rzecz osobliwa, że struktura utworu niealegorycznego jest bardziej nienaruszalna niż utworu alegorycznego. Symbolizm *Dawida Copperfielda* znajduje się na powierzchni, a przy tym związany jest głębiej z tekstem, niż ma to miejsce w wypadku *Zamku*. K. w *Zamku* może być zastąpiony przez kogoś innego. Bez Dawida Copperfielda i bez wszystkich pozostałych postaci i zdarzeń nie byłoby *Dawida Copperfielda* (nawet pod zmienionym tytułem). Nie znaczy to oczywiście, że imię K., zamiast np. Hansa Neumanna, nie wnosi niczego szczególnego do powieści. Związek K. z nazwiskiem samego autora jest właśnie wyjątkowo świetnym przypadkiem alegoryzacji. A jednak większa część wymowy ogólnej *Zamku* (nie wnika, jaka ona jest) mogłaby pozostać bez zmiany, gdyby nawet bohater nosił imię Hansa Neumanna i gdyby przeszedł wiele odmiennych doświadczeń. Alegorię zawsze można dołączyć.

Wykorzystując pojęcie „naruszalności” składników dzieła, wraz z pojęciem dominanty, będzie nam łatwiej dokonać potrzebnych rozróżnień, jeśli zechcemy określić alegorię jako interpretację wymowy ogólnej dzieła sztuki. Świadomość owej „naruszalności” pozwoliła Hazlittowi wypowiedzieć słynne *bon mot* na temat *Faerie Queene*: „Jeśli nie będziemy się wtrącać do alegorii, to i alegoria nie wejdzie nam w parady”. Łatwo jest wyodrębnić alegorię z *Roman de la Rose*. Nie jest natomiast łatwo dokonać tego w *Parlement of Foules* Chaucera. Ponadto temat w *Roman de la Rose* panuje nad całym utworem w sposób głębszy, niż ma to miejsce w *Parlement of Foules*. O *Roman de la Rose* można rzec, iż jest to alegoria (w sensie węższym), podczas gdy nie da się tego powiedzieć o *Parlement of Foules*.

Jeśli jednak jesteśmy zwolennikami teorii interpretacji, która twierdzi np., że wszystkie dzieła literackie średniowiecza mają za cel głoszenie

nauk chrześcijańskich lub że zawierają one cztery poziomy interpretacji biblijnej, tradycyjnie odnajdywane w niektórych przynajmniej okresach wieków średnich — to możemy wówczas wykryć ową alegorię, w sensie węższym, w całej literaturze średniowiecznej.

Definicjami Frye'a i Fletchera należy się posługiwać ostrożnie, gdyż nie kierując się zdrowym rozsądkiem i wiernością wobec tekstu, łatwo jest się pozbawić sprawdzalnych kryteriów. Jak powiada C. S. Lewis —

Nie istnieje stworzona przez ludzką pomysłowość opowieść, której inna pomysłowość nie mogłaby nadać interpretacji alegorycznej (...). Zatem sam fakt, iż możemy dokonać alegoryzacji tego oto dzieła, nie stanowi wystarczającego dowodu, że jest to alegoria²².

Tak więc utwory mogą z pewnością posiadać nadmiar wymowy ogólnej, jednak nie w stopniu nieskończonym — z punktu widzenia sytuacji historycznej. Jeśli nie jesteśmy zainteresowani ową sytuacją, wówczas każdy utwór może znaczyć najrozmaitsze rzeczy; ale prawda historyczna ma moc trzeźwiącą. Nie zadowala nas przekonanie, że każda rzecz może mieć dowolne znaczenie.

III

Węzłowe zagadnienie alegorii jako interpretacji dotyczy powierzchni utworu. Tekst jest naskórkiem umożliwiającym istnienie dzieła. Podobno Renoir mówił o sobie, że nie jest rzeźnikiem i że, jak mówił dalej, maluje nie ciało, lecz skórę. Co sprawia, że powierzchnia dzieła literackiego pozwala nam je interpretować? Tu właśnie, w tej najbardziej niepodważalnej i trwałej części dzieła, wikłamy się w trudnościach. Chcę bowiem udowodnić, że powierzchnię utworu niełatwo jest określić i że zawiera ona co najmniej dwa poziomy albo i więcej. Mówiąc o poziomie literalnym, już mówimy o bardzo złożonym zjawisku. Zamierzam przedstawić paradoksalną doprawdy argumentację, iż najgłębszą stroną dzieła literackiego jest jego powierzchnia — taka jaka jest. W trakcie jej badania ona również zaczyna się rozpraszać.

²² C. S. Lewis. *On Criticism. W: Of Other Worlds. Essays and Stories*. Ed. W. Hooper, London 1966, s. 57—58 (jest to odczyt wygłoszony na zebraniu English Club w Uniwersytecie Oksfordzkim 24 XI 1955). Zob. opowieść, którą podaje Giraldus Cambrensis (*Opera*. Rolls Series, t. I, s. 409—410) o alegoryzacji dokonanej przez samego autora: „Arcybiskup przysłuchiwał się bacznie tej części, która dotyczyła ptaków, ich natury i przypisywanej im alegoryczności (...). Zapytywał, czy rozporządzam świadectwami z dzieł różnych świętych i komentatorów *Pisma*, abym mógł stosować takie alegorie. Odrzekłem, iż w rzeczy samej nie ma żadnego innego autorytetu, jak tylko ten, który spływa z Łaski Bożej. Zacny mąż odrzekł: »Nie dziwuję się temu, albowiem prawdą jest, iż wszystko natchnione jest tymże samym duchem«.

Sukces wybitnych dzieł literackich polega na tym, iż są one w taki właśnie, a nie inny sposób, skomponowane. Układ słów w określonym porządku jest tym osiągnięciem. Można rzec, że z wyjątkiem niewielkiej liczby słów gramatycznych, występujących na oznaczenie przede wszystkim stosunków gramatycznych — słowa są dźwiękowymi lub pisanymi symbolami, zatracającymi swą własną istotność w procesie desygnowania zjawisk. Nieprzebrana liczba słów w każdym języku to słowa desygnujące, czyli słownikowe. Wyrwywają się one ze swego składniowego czy słownego kontekstu, aby odnieść się do pojęć, rzeczy, wydarzeń itd. Żaden artysta w dziedzinie literatury, bez względu na uprawianą formę, nie zapomina o s y m b o l i c z n e j roli słów. Ceni je w ich istotności. Jest artystą w tej mierze, w jakiej wysuwa słowo na plan pierwszy. Sprawia, że słowa desygnatywne tracą nieco ze swej desygnatywności, tak że możemy oceniać je jako słowa. To właśnie tworzy samą podstawę sztuki i choćby dlatego tylko musimy się odnosić do sensu literalnego z wdzięcznością. Sens literalny sprawia, że dzieło istnieje jako sztuka.

Wszystko to są rzeczy oczywiste, ale wymagają sformułowania, ponieważ ci, co traktują sztukę czysto desygnatywnie czy dydaktycznie, ignorują lub pomniejszają sens literalny. W momencie gdy występuje legion poszukiwaczy archetypów i przekazów moralnych, w okresie, jak powiada Arthur Freeman, „szału alegorii”²³, jest, sądzę, rzeczą cenną przypomnieć czytelnikowi o magii i potędze warstwy literalnej dzieła. Archetypy i przekazy moralne oczywiście istnieją. Co innego jednak pan-alegoryzm.

Poziom literalny to w pewnym sensie seria dźwięków i/lub znaków na papierze, podobnie zresztą jak cały język. Ponieważ znaki te i dźwięki posiadają cechy dystynktywne i kontrastowe (w odniesieniu do systemu znaczeń ujawnionego w powtarzalnych regułach składniowych), możemy je interpretować jako dźwięki lub znaki znaczące — znaczące w systemie językowym angielskim lub innym. Nie można ich traktować sensownie w kategoriach poziomu literalnego, jeśli nie przypiszemy im określonych znaczeń. Poziom literalny, w sensie literalnym, to bełkot. Z chwilą wprowadzenia składnika semantycznego — a składnik ten musi być wprowadzony, jeśli owe dźwięki mają być czymś więcej niż jakąś chińszczyzną lub skrzekiem wiewiórki — wkraczają od razu pewne znaczenia. Jeśli mimo tych znaczeń, z którymi zaznajomieni jesteśmy od wczesnego dzieciństwa, uda się komuś zmusić nas także do odbierania dźwięków właśnie jako dźwięków, to możemy wówczas przyjąć (dodatnią lub ujemną) postawę estetyczną wobec samej wypowiedzi.

Skoro zatem, jak tego dowodzę, znaczenie znajduje się na poziomie literalnym, to wyłania się kwestia, co owo znaczenie powinno obejmować,

²³ W utworze *Swift*, 1740.

zanim się jeszcze rozpocznie świadoma interpretacja (alegoria w sensie szerokim). Gdzie się zaczyna sfera wymowy ogólnej? Anthony Nemetz w artykule o średniowiecznym pojęciu „*sensus litteralis*”²⁴ argumentuje, że filozofia ówczesna włączała do jego zakresu figury mowy, metafory, a nawet przypowieści (autor nie zgadza się, aby przekładać ów termin jako „poziom literalny”, ponieważ zwrot ten w nowszych badaniach literackich posiada zwykle o wiele węższe znaczenie; to pomieszanie terminologiczne tłumaczy, jego zdaniem, dużą część nieporozumień). Nemetz utrzymuje, że o sensie spirytualnym możemy mówić tylko wówczas, gdy to, do czego odnoszą się słowa, odnosi się z kolei do czegoś jeszcze innego. Innymi słowy, tylko wówczas, gdy desygnaty są czymś jeszcze innym, podobnie jak wydarzenia i wierzenia chrześcijańskie, możemy mówić o sensie spirytualnym: „{...} *sensus litteralis* dotyczy znaczenia [*signification*] słów i pojęć {...}, *sensus spiritalis* dotyczy znaczenia rzeczy, które słowa oznaczają [*signify*]” (s. 79).

Twierdzili tak niewątpliwie Augustyn (np. *De Trinitate*, XV, 9, 15), Tomasz z Akwinu (*S. T.*, I, 1, 108, i *In Gal.*, 4:7) i inni, podejrzewam jednak, że jest to prawda tylko częściowa. Nie wątpię, że wielu widziało zagadnienie tak właśnie, nie wątpię też w to, że im więcej obejmuje sens literalny, tym mniej — alegoria (i odwrotnie). Wątpię natomiast, by praktyka średniowiecznych alegorystów konsekwentnie przestrzegała owego podziału na wymowę słów i wymowę desygnatów. Świadczy o tym już to choćby, że czterowarstwowa technika alegoryczna — technika z istoty swojej klasztorna, nie zaś scholastyczna — nie funkcjonowała na ogół w ten sposób. Na przykład poziom moralny, czyli tropologiczny, nie jest poziomem swoistym dla treści chrześcijańskich. Nie odnosi się do jakiegś innej rzeczywistości, odsłoniętej przez słowa, lecz jest faktycznie dostrzeżony w s a m y m z n a c z e n i u [słów]. Kiedy Izaak objawia cnotę posłuszeństwa, z rozkazu ojca kładąc się dobrowolnie na ołtarzu, wówczas znaczenie tropologiczne znajduje się bezpośrednio na pierwszym poziomie znaczeniowym — jest to posłuszeństwo nakazom swych przełożonych. Co więcej, w alegorii personifikującej znaczenie alegoryczne (lub znaczna jego część) spoczywa w samym sensie literalnym. Kiedy Lady Holy Church pojawia się we fragmencie I tekstu B utworu *Piers Plowman*, to jej alegoryczna wymowa nie jest utożsamiona z chrześcijańską wymową tego, co desygnuje Kościół Święty, ale jest to po prostu ten Kościół — w tamtym czasie i w tamtym miejscu.

Innymi słowy, zagadnienie poziomu literalnego jest znacznie bardziej złożone, jak sądzę, niż się powszechnie przyjmuje. Nie łatwo jest przeprowadzić granicę pomiędzy poziomem literalnym a spirytualnym, nie mó-

²⁴ Zob. przypis 15.

więc już o trzech poziomach spirytualnych. Robert Hollander w swej nowej książce doszukuje się w każdym miejscu *Boskiej Komedii* czterowarstwowego „znaczenia”²⁵. Jest rzeczą krzepiącą usłyszeć od autora, że z powodu tępoty wczesnych komentatorów *Komedii* i z kilku innych przyczyn nikt do momentu wystąpienia p. Hollandera nie potrafił pojąć metody Dantego. Myli on (przynajmniej moim zdaniem) typologię z metodą czterowarstwową, chociaż — jak już powiedziano poprzednio — chętnie przyznając, iż rozróżnienia są tutaj trudne do przeprowadzenia. Istnieją jednak wyraźnie pewne różnice, łącznie z faktem, że typologia jest zdecydowanie nastawiona na tekst, inaczej niż sens czterowarstwowy. Trudno zrozumieć, jak utwór w rodzaju *Boskiej Komedii*, na poziomie literalnym niemal wyłącznie skupiony na anagogii (eschatologii; najwyższym poziomie spirytualnym)²⁶ — mógłby zawierać czterowarstwowe znaczenia powyżej owego poziomu literalnego. Pietro Alighieri, syn Dantego, widzi w utworze siedem sensów, z których cztery pierwsze są literalne²⁷ — zewnętrzny, historyczny, apologetyczny i metaforyczny. Czwórka ta nie jest zbyt wyraźnie zróżnicowana, wskazuje jednak na świadomość złożoności poziomu literalnego. Na możliwość podwójnego sensu literalnego powołali się również niektórzy współcześni nam bibliści²⁸.

Zagadnienie poziomu alegorycznego, czyli alegorii jako interpretacji, łączy się przede wszystkim z poziomem literalnym. Z poziomem tym przeplatają się różnorodne znaczenia. Ponadto dla uchwycenia „znaczenia” niezbędna jest czasem całościowa wymowa dzieła. Owe poziomy i ich podziały to kwestia bardzo złożona. Podstawowym doprawdy zadaniem hermeneutyki jest odróżnienie poziomu znaczeń literalnych od poziomu wymowy ogólnej — aby gdy zajdzie potrzeba, zespolić je ponownie. Mamy tu przypadek podobny do tego, gdy przechodzimy, w trakcie przyswajania tekstu, od całości do części i od części znowu do całości²⁹. Problem jest szczególnie ostry, gdy idzie o dzieła zamierzone jako alegorie i odzwierciedlające systemy myśli i wierzeń w rodzaju chrześcijaństwa. Poziom

²⁵ R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton 1969.

²⁶ Niewątpliwie dramat eschatologiczny jeszcze się nie spełnił — Sąd Ostateczny dopiero nadejdzie — ale inny świat stanowi ważną część poziomu anagogicznego i chrześcijańskiej eschatologii.

²⁷ Zob. J. P. Bowden, *An Analysis of Pietro Alighieri's Commentary on the „Divine Comedy”*, rozprawa doktorska z r. 1949 (Columbia University), s. 100 n.

²⁸ Zob. np. „Catholic Biblical Quarterly” 11, 1949, s. 202—206.

²⁹ Jest to bardzo bliskie Spitzerowskiemu pojęciu „koła filologicznego”, które, jak wskazuje badacz, sięga wstecz aż do Platńskiego Fedona i które było następnie rozwijane przez Schleiermachera, Diltheya, Heideggera i in. Zob. L. Spitzer, *Językoznawstwo a historia literatury*. Przeł. M. R. Mayenowa, w: K. Vossler i L. Spitzer, *Studia stylistyczne*. Wybór tekstów i opracowanie: M. R. Mayenowa i R. Handke. Warszawa 1972, s. 173—210, zwłaszcza s. 194—197, przypis 10.

znaczeń literalnych jest przede wszystkim językowy, poziom wymowy ogólnej, czyli alegorii — głównie pozajęzykowy, lub może inaczej: poziom ten dotyczy funkcji życiowej w przeciwieństwie do funkcji językowej³⁰.

W pewnym sensie, jak wskazuje Owen Barfield³¹, nie istnieje w ogóle znaczenie literalne, mało kto jednak zgodzi się z jego definicją pojęcia literalności, którą można sprowadzić do wniosku, iż rzeczowniki literalne odpowiadają rzeczywistym i w pełni materialnym bytom. Nie sądzę, byśmy się musieli kłopotać owym nieporozumieniem. Ponadto mówimy przecie o sensie i brzmieniu słów historycznym, w tym zakresie, w jakim możemy je ustalić. Z historycznego punktu widzenia sens literalny w różnym stopniu podlega zmianom, zależnie od użytych słów — czy są one nadal zrozumiałe, czy zmieniły się znacznie, czy może się w ogóle nie zmieniły. To, co było kiedyś metaforyczne, może stać się czasem dosłowne i odwrotnie. Cały ten ruch słów przebiega jednak w obrębie poziomu literalnego. Metafory przynależą sensowi literalnemu, pod warunkiem, że są jasno przedstawione. Od prostego sensu literalnego różnią się one tym, że poddają się parafrazie wyłącznie jednokierunkowej. Tak więc — aby posłużyć się przykładem przejętym od Donalda Stewarta³² — możemy powiedzieć: „Ryszard jest lwem” znaczy „Ryszard jest dzielny”; ale nie da się tego odwrócić. Znaczenie metafory jest szeroko otwarte i określa je głównie kontekst. Wahamy się przy stwierdzeniu, że: „Ryszard jest dzielny” znaczy „Ryszard jest lwem” — ponieważ metafora poza kontekstem może mieć rozmaity sens. A przecie oba zdania znajdują się na poziomie literalnym.

Etymologia słów — jeśli tę etymologię znamy — wskazuje, że słowa zmieniają swe znaczenia. Ale my tutaj mówimy o sensie literalnym synchronicznym, nie zaś diachronicznym. „Literalny” posiada kilka znaczeń, jedno z nich jest pejoratywne. Określenie „literalny”, w sensie „bez wyobraźni”, może być przez każdego potępione. Zgodnie jednak z naszym ujęciem wszelka komunikacja słowna posiada sens literalny, ponieważ „literalny” odnosi się do nosiciela znaczeń i do wytworzonego elementarnego znaczenia. Inaczej mówilibyśmy tylko o nieartykułowanych dźwiękach i znakach na papierze.

Istnieje ponadto silna tendencja do mieszania realizmu z literalizmem.

³⁰ Zob. I. Hungerland, *Poetic Discourse*. Berkeley 1958, University of California Publications in Philosophy, nr 33, s. 36; stamtąd zaczerpnąłem terminy.

³¹ Zob. jego *The Meaning of the Word „Literal”*, w pracy zbiorowej *Metaphor and Symbol*. Ed. L. C. Knights and B. Cottle. London 1960, Proceedings of the Twelfth Symposium of the Colston Research Society, s. 48—57, oraz dyskusję, s. 57—63.

³² Zob. jego *Metaphor and Paraphrase*. „Philosophy and Rhetoric” 4, 1970—1971, s. 115 n.

Ten rozpowszechniony błąd wiedzy, jak sądzę, do odkrywania wszędzie alegorii. Robert Kaske np., jeden z najlepszych naszych mediewistów, popełnił ten właśnie błąd, kiedy w związku ze sceną poświęconą półakrówce w utworze *Piers Plowman* (B VI), pisał kilka lat temu:

Nie sposób nie zakwestionować istnienia zbornego i doniosłego znaczenia w opowieści, obejmującej takie składniki, jak uprawę „półakrówki” przez nieprawdopodobną i sztucznie dobraną grupę ludzi, bezsensowną literalnie (*sic*) apostrofę Piersa do Głodu oraz jego dzieci i żonę o alegorycznych imionach. Trudność tę niełatwo da się usunąć poprzez komentarz (...) ³³.

Prof. Kaske, jak wolno przypuszczać, domaga się realizmu jako niezbędnego warunku dla sensu literalnego. Ale jak w ogóle możemy mieć do czynienia z dziełem sztuki słowa bez sensu literalnego? Jeśli scena ta nie posiada owego sensu, to jakżeż może ona istnieć? Jest rzeczą oczywistą, że za uwagami tymi kryje się bardzo różna od mojej koncepcja poziomu literalnego. Jeżeli poziom ten nie występuje w scenie z półakrówką, to gdzież on się mieści? W znakach na papierze? W dźwiękach, jakie wydajemy, wymawiając te znaki? ³⁴

Znaczenie literalne, zgodnie zarówno z filozofią średniowieczną, jak i ze zdrowym rozsądkiem, jest o wiele bardziej pojemne, niż to się często przyjmuje. Na poziomie literalnym jawią się niekiedy składniki pozanaturalne. Niektóre z nich mogą się same wyjaśniać. Poeta może wytłumaczyć, co znaczy użyta przez niego alegoria. Albo też dla uniknięcia wieloznaczności może wprowadzić personifikację. W alegorii, w omawianym tutaj sensie, tkwi zawsze możliwość — czasem nieznaczną — nieporozumień dotyczących jej rzeczywistego znaczenia ³⁵. Jeśli alegoria utoż-

³³ Recenzja książki R. W. Franka, *Piers Plowman* (...). New Haven 1957. „Modern Language Notes” 84, 1959, s. 730—731.

³⁴ Podobny rodzaj założeń, mieszający alegoryczność (w znaczeniu interpretacji czy wymowy ogólnej) z literalnością, przyjmuje E. Salter w pracy *Piers Plowman: An Introduction* (Oxford and Cambridge, Mass. 1962). Omawiając np. fragment XVI tekstu B *Piersa Plowmana* (s. 51—52), w którym poeta opowiada nam, jak Łaska i Duch Św. przeciwstawiają się światu, ciału i szatanowi, autorka stwierdza: „Alegoria (*sic!*) mówi tu we śnie bohaterowi o tym, jak pojedynczy człowiek boryka się ze złem, przy pomocy Boskich przykładów i Boskich pośredników”. Alegoria niczego nam nie mówi. O wszystkim tym mówi natomiast poziom literalny. Dalsze przykłady ogalania poziomu literalnego, w trakcie czego poziom ten, praktycznie biorąc, znika, pojawiają się na przestrzeni całej książki. Szczególnie jest to uderzające w sformułowaniach takich, jak: „literalny wzorzec alegoryczny” (s. 75), gdzie poziom literalny nazwany jest alegorycznym ze względu na występującą tam personifikację.

³⁵ Zob. moją recenzję książki E. Salter, (zob. przypis 34), „Modern Philology” 72, 1964—1965, s. 62—64.

samia się z poziomem literalnym, wówczas jest to zazwyczaj niemożliwe.

Owo dążenie do rozpatrywania alegorii i realizmu jako zjawisk przeciwstawnych jest źródłem wielu trudności w interpretowaniu obu tych wieloznacznych terminów. Przy ujęciu alegorii jako interpretacji opozycja ta jest nie do pomyślenia, ponieważ każde dzieło sztuki musi, przynajmniej teoretycznie, dać się zinterpretować. Jeśli traktujemy alegorię jako sposób posługiwania się symbolami, jako ironię, jako konkretny system interpretacji — np. biblijny czy hermetyczny — czy jako narrację upersonifikowaną, to wszystkie wymienione składniki są nierealistyczne, ale posiadają równocześnie poziom literalny o głębokiej wymowie. Nie powinniśmy bagatelizować sensu literalnego, mówiąc, iż „alegoria powiada” — podczas gdy to właśnie sens literalny „powiada”.

Ponadto literalne nie musi być konkretne, ani też alegoria — abstrakcja. Dychotomia abstrakcji i konkretności obraca się w innym układzie odniesienia. Zrównanie obu to poważny błąd w klasyfikacji zjawisk.

Wolno chyba stwierdzić, iż wielkość każdego dzieła sztuki spoczywa w jego sensie literalnym — w tym, co nadaje mu kształt i istnienie³⁶. To właśnie sens literalny jest zdecydowanie najgłębszy, ponieważ dostarcza nam zawsze nowych możliwości interpretacyjnych. Każda określona wymowa ogólna utworu pozostaje niezmienna. Aby rozszerzyć ową wymowę, musimy powrócić do sensu literalnego. To on obdarza tekst życiem i ciągłością. Działa jako siła wyrównująca błędne interpretacje. Powiada, że ważne są szczegóły. *Boskiej Komedii* nadaje wielkość przedstawiona tam opowieść oraz ostrość reakcji człowieka, któremu łaska Boża pozwoliła odbyć — czy wyobrazić sobie — podobną podróż i który mógł ją sobie zapisać w pamięci, reakcji, która nadaje wszystkim zjawiskom wymowę ogólną.

Bernard Lamy pisał w XVIII wieku:

Alegorie są w rzeczy samej najłatwiejsze. Opanowanie sensu literalnego świętych ksiąg wymaga wszakże wielkiego nakładu pracy i długich nauk³⁷.

³⁶ W. Trimp, *The Definition and Practice of Literary Studies*. „New Literary History” 2, 1970—1971, s. 190 i 191—192: „Zrozumieć i przechować dzieło literackie to znaczy przede wszystkim zająć się jego literą” oraz: „Podczas gdy skromność badań literackich polega na trosce o materialne i podlegające zniszczeniu znaki na stronie, to trudność tych badań tkwi w ochronie znaczenia literalnych stwierdzeń, poza czas trwania ich desygnatów (...)”.

³⁷ W pierwodruku angielskiego przekładu jego dzieła: *Apparatus Biblicus*. London 1723, s. 363 (ks. II, rozdz. XI, reguła VIII).

Gdybyśmy przyjęli taką postawę, byłoby niemożliwe poniższe stwierdzenie, które poziomowi literalnemu odmawia szacunku i naprawdę burzy całe pojęcie sztuki literackiej, lekceważąc sposób, w jaki rzeczy są wypowiedane:

I chociaż nawet poziom zewnętrzny, czyli literalny, jest w średniowiecznych utworach literackich zaprojektowany na ogół tak, aby podnieść odbiorcę do poziomu symbolicznego, który jest rzeczywistą racją istnienia dzieła (...) ³⁸.

Dzieło sztuki to nie tylko to, co ono mówi, ale i to, czym ono jest.

Przełożył Zdzisław Łapiński

³⁸ E. Reiss, *Symbolic Detail in Medieval Narrative*. „*Floris and Blanchefleur*”. „*Papers on Language and Literature*” 7, 1911, s. 339.