

# Rosemond Tuve

---

## Alegoria narzucona

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 177-190

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# III. P R Z E K Ł A D Y A L E G O R I A W L I T E R A T U R Z E. II

Pamiętnik Literacki LXVI, 1975, z. 4

ROSEMOND TUVE

## ALEGORIA NARZUCONA

Powodem, dla którego odczytujemy jakiś utwór alegorycznie, jest chęć dotarcia do znaczenia, które choć faktycznie zawarte w danym dziele, jest w nim jednak ukryte; w każdym razie we wczesnym średniowieczu racją istnienia symboli jest to, że coś symbolizują, że mogą prowadzić od jakiejś myśli ku innym znaczeniom, relacjom, innemu rozumieniu, które nie zostało arbitralnie i przemocą narzucone danemu przedmiotowi, lecz stanowi jego faktyczny składnik. Ale słowa „faktycznie zawarte w danym dziele” stawiają nas wobec skomplikowanych i trudnych zagadnień teoretycznych. Pomijam tu całkowicie pseudoproblemy powstające w toku lektury traktującej symbole jako rodzaj ptactwa czy zwierzyny, którą się tropi, którą należy ustrzelić, włożyć do torby myśliwskiej i przynieść jako łup. Taka lektura sprawia, że czytelnik, niczym myśliwy, ma przede wszystkim poczucie, iż dokonał wyczynu, i nie traktując poważnie poetyckości przedmiotu jako utrudnienia, w niewielkim stopniu troszczy się o nią. Jednak czytelnik nieco bardziej rzetelny, jeżeli tylko poważnie podchodzi do integralności sztuki, musi stawić czoła najeżonej trudnościami kwestii: czy alegoryczne znaczenia tkwią „wewnątrz dzieła”. Symbol pozbawiony znaczenia jest bowiem pojęciem wewnętrznie sprzecznym: jeśli znaczenia nie są przekazywane przez samo dzieło takie, jakim je uczynił autor, to symbole nie są „użyte tu jako czyste ornamenty stylistyczne” lub „dla nich samych”, lecz po prostu są w dziele nieobecne.

---

[Rosemond Tuve — zmarła przed kilku laty amerykańska badaczka literatury średniowiecza, renesansu i baroku, zajmująca się przede wszystkim problemami obrazowania poetyckiego. Autorka m. in. obszernej książki *Elisabethan and Metaphysical Imagery. Renaissance Poetic and 20th Century Critics* (Chicago 1954).

Przekład według wydania pośmiertnego: R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton University, Princeton — New Jersey 1966, s. 219—232, rozdz. 4: *Imposed Allegory*.]

Niewielką ich liczbę może autor umieścić nieświadomie, żaden jednak symbol nie może być wprowadzony przez odbiorcę i żaden autor nie posługuje się symboliką tylko po to, by w dziele były jakieś symbole.

Gdy chodzi o alegorię, to nonsensem byłoby twierdzić, iż na pytanie, czy jakiś utwór lub jego fragment znaczy X, możemy uzyskać odpowiedź, starając się sprawdzić, czy autor miał na myśli owo X. Gdybyśmy nawet mogli stwierdzić to na pewno i w całej rozciągłości — czego moim zdaniem żaden inteligentny badacz literatury nie jest w stanie dokonać — to i tak musimy zdawać sobie sprawę, że sens niektórych najznakomitszych alegorii w literaturze światowej nie był przez autorów świadomie zamierzony. Niemniej nasz zwykły obyczaj nakazujący nam przyglądanie się każdej sugestii, która być może ujawnia autorskie rozumienie problemu, badanie *decorum* utworu pozwalające uniknąć zniekształceń i nadużyć interpretacyjnych, nakazujący analizę dzieła w kontekście historycznym chwili, w której powstało — obyczaj ten jest jednym z najlepszych i powinien być zachowany. Nie zapewniamy uzyskania pełnej odpowiedzi, lecz nieraz ustrzeżemy się przed udzieleniem złej; modne obecnie obawy, iż samo dzieło ustępuje tu miejsca niejasnym pojęciom „autorskiego zamierzenia” lub „zamiłowań epoki” są na pewno owocem przesadnej uwagi, jaką poświęcamy naiwnym wyjaśnieniom szkolnym. Lekarstwo tu stosowane — generalne lekceważenie dowodów poświadczających autorską intencję — prowadzi do jeszcze bardziej niefortunnych naiwności i podmiany znaczeń; konsekwencją tego jest wmawianie dziełu intencji badacza. I jakkolwiek niebezpieczeństwa tego żadnemu badaczowi nie udało się nigdy całkowicie uniknąć, stało się ono jednak szczególną plagą najnowszych interpretacji, zarówno *Faerie Queene*, jak i Szekspira. Nieskrywana przyjemność polowania na symbole stanowi generalną cechę tych reinterpretacji, którym towarzyszą niezwykle zwodnicze parafrazy. Wypada tu jednak zacząć od stwierdzenia, iż spora część symbolicznych interpretacji arcydzieł literatury oraz słynnych alegorii — a rezygnując z nich zubożylibyśmy tylko siebie — naddawana jest raczej przez późniejszych czytelników niż wpisana świadomie przez autorów.

Jest to możliwe dzięki nie liczącej się z niczym metaforycznej istocie alegorii. Metafora, podobnie jak bliska jej ironia, zakłada coś, co pod groźbą utraty kształtu czyniącego z niej figurę stylistyczną nie może być jawnie wypowiedziane. Obie są z jednego końca jak gdyby otwarte, co pozwala na dokonywanie takich interpretacji, które mogą być oczywiste, lecz nie dowiedzione. W przypadku alegorii, ze skrajnym, a być może charakterystycznym powikłaniem jej otwartości, mamy do czynienia, gdy w miarę metaforycznej lektury przekazu [*letter*] jawią się treści, o których nie bez podstaw twierdzić możemy, iż są zawarte i były tu zawsze,

choć skądinąd wiemy ponad wszelką wątpliwość, że autor przekazu nie dostrzegał owych znaczeń.

Szukając przykładów, natychmiast uświadamiamy sobie dodatkowo, że bylibyśmy stratni, gdybyśmy zakładając, iż nie były one zamierzone, zrezygnowali z takich naddanych znaczeń. Któż chciałby zabronić Pawłowi jego alegorii Hagar i Jeruzalem, „która jest matka nasza” (Gal., IV, 22—26), na tej zasadzie, że *Genezis* nie wie nic o drugim Przymierzu? Któż zrezygnowałby ze znaczeń, które pokolenia czytających *Nowy Testament* odnalazły w słowach Izajasza „Prawdziwie choroby nasze on nosił, a boleści nasze on odnosił” czy „A sinością jego jesteśmy uleczeni” (LIII, 4, 5); któż chciałby usunąć z liturgii czy choćby z *Mesjasza Haendla* owe naddane sensory, których Izajasz nie mógł znać, jako że wydarzenia jeszcze się nie dokonały? Dla milionów ludzi dzieje uczyniły niemożliwą redukcję słów „*agnus dei*” do znaczenia, jakie miały one dla autorów. Taka koncepcja znaczenia zabiłaby sztukę, a w szczególności literaturę. Choć możemy sobie w pełni zdawać sprawę, że proponowana przez panią Weston interpretacja *Ziemi jałowej* i związanej z nią symboliki byłaby nie do przyjęcia dla średniowiecza, sposób, w jaki Eliot posługuje się tą symboliką, sprawia, że niektórych znaczeń nie sposób rozwikłać. Przekonanie kogokolwiek, że sens psalmu pokutnego, np. XXI, powinien być ograniczony do tego, co Dawid miał na myśli, mówiąc „Wszyscy, którzy mnie widzieli, naśmiewali się ze mnie” (XXI, 8), wymagałoby niesłuchanie skomplikowanej argumentacji. Z jeszcze większymi powikłaniami mamy do czynienia w związku z *Pieśnią nad pieśniami*, tym najbardziej problematycznym przykładem alegorii narzuconej, a jednak niewiele osób przystałoby na usunięcie ze sztuki Zachodu muzycznych, literackich i malarzkich rezultatów przekształcenia tej w świeckim duchu zamierzonej pieśni miłosnej w skarbnicę tekstów zapowiadających Boskie umiłowanie ludzkiego ducha.

Jakkolwiek byśmy się zgodzali, że szaleństwem jest odrzucenie dziełnictwa przez uporczywe podkreślanie, że znaczenia narzucane przez późniejsze symbolizujące odczytanie nie tkwią „w” dziele, to również obłądny jest subiektywizm zezwalający każdemu na nadawanie dziełu wszelkich znaczeń, jakie mu się tylko przywidzą. Przykłady pokażą nam jedynie, że każdy wiek dowodził absurdalności tego, co wiek poprzedni uczynił z wielkimi, nieprzemijającymi dziełami. Przeciw takim potępieniom występowano nader rzadko. Trudno jest komukolwiek powiedzieć o sobie, że jest raczej Orygenesem niż doraźnym egzegetą; również jego współcześni nie mogą tego orzec; aprobatą sposobów odczytywania idzie zawsze falami, dlatego też nie ma nic bardziej podległego modzie niż symbolizująca interpretacja. A jednak myśl buntuje się przeciw koncep-

cji, wedle której arcydzieła piśmiennictwa nie mają własnego życia, lecz wiecznie muszą być zabijane i składane w ofierze doraźnie atrakcyjnym ideom i wartościom, następnie zaś z trudem przywracane do życia po to, by je ponownie składać na ołtarzu innego właśnie dominującego rozumienia tego, co głębokie i znaczące. Zarazem uznajemy, że są przypadki, w których nie chcielibyśmy dobrowolnie wrócić do znaczenia początkowego jako całkowitego, i to nawet wówczas, gdybyśmy mogli tego dokonać. Tak więc mamy tu autentyczny problem, którego nie da się rozwiązać za pomocą zdrowego rozsądku, ani przez pokorę i surową sumienność badaczy.

Problem ten znika w najobszerniejszej grupie przypadków, w których historycznie późniejsze wydarzenia nadawały dawnym obrazom sens alegoryczny. W doktrynalnej interpretacji symboliki biblijnej Bóg uznawany jest za twórcę relacji między literalnie prawdziwymi zdarzeniami historycznymi a ich figuralnym dla przyszłości znaczeniem. Melchizedek ofiarowujący Abrahamowi chleb i wino jest prefiguracją Ostatniej Wieczerzy i dary te kryją w sobie znaczenie eucharystyczne. Abel ponoszący śmierć z ręki brata oraz Izaak znoszący drwa na własny stos ofiarny są prefiguracją męki Chrystusowej. Dzieci Izraela wybawione przez Mojżesza z „Egiptu” są figurą każdego zbawienia duszy z niewoli przez Chrystusa. We wszystkich tych przykładach uznaje się, że „litera” dziejów zawiera w sobie te znaczenia już w momencie dokonania się wydarzenia, aczkolwiek ani współuczestnicy, ani ci, którzy rzecz zapisali, nie mogli odczytać tych treści. Znaczenia te ujawniają się później, gdy podobnie literalne zdarzenia historyczne zdejmują zasłonę z tkwiącej tu zawsze, lecz ukrytej prawdy. Mowy tu być nie może o substytucji znaczeń dosłownych przez symboliczne; wszystkie doktryny zajmujące się alegorią — choć w innych sprawach różnią się i nie dają się pogodzić — proklamują ważność zarówno dosłownej historyczności, jak i alegorycznego sensu wydarzenia <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tezy tej znakomicie dowodzą cytowane przez de Lubaca fragmenty z Ojców Kościoła i dzieł scholastyków (były one latami niezmiernie powtarzane przez badaczy, których wiedza o alegorii nie zahacza o literaturę piękną) [...]. Dziedzictwo alegorii religijnej, „doniosłość-tęgo-co-dosłowne”, przeszło do powieści świeckiej (gdzie żadnemu znaczeniu nie przypisuje się waloru prawdy historycznej) w postaci nacisku, jaki się tu kładzie na integralność dzieła lub wiarygodność opowieści jako takiej. Większość opowieści, by je można było odczytać jako alegorie, ma charakter nader fantastyczny, przy czym może to być fantastyczność całkowicie jawna lub podana z pewną troską o wiarygodność (por. *Podróże Guliwera*, *Faerie Queene* lub *Piers Plowman*). Wydaje mi się, że dość wcześnie musiano przyjąć za zasadę, że w pewnych okresach opowieści w sposób konieczny poddają się odczytaniom alegorycznym. Najlepiej dowodzi tego romans średniowieczny; współcześni czytelnicy alegorii o wiele niechętniej niż dawni jej twórcy godzą się z tym,

Ustanowione przez św. Pawła i od siedemnastu wieków pospólne, głębokie, piękne, symboliczne odczytywanie *Starego Testamentu* nie mogło pozostać bez wpływu na figurę stylistyczną, którą obdarzono mianem alegoria, gdy ta pojawiła się w innych niż religijne książkach; tym bardziej że ten przyjęty sposób czytania *Pisma* nie był celem protestanckich wystąpień przeciw alegorii (wymierzone były one w szczególnie dziwaczne i wąsko eklezjastyczne sposoby interpretacji). Biblijny typ lektury nie obejmuje jednak wszystkich rodzajów alegorii, dla których charakterystyczna byłaby symbolizująca interpretacja obca pierwszym autorom. W tym zakresie zalegoryzowane obrazy świata antycznego — zarówno z pogańskiej mitologii, jak i z historii starożytnej — tworzą tu drugą, nader obszerną grupę. Nie ulega według mnie wątpliwości, że sposób, w jaki myślano o alegoriach religijnych, przyczynił się do przyswojenia sobie i pogłębienia tego, co przyjęto za „prawdziwy sens” symbolicznie pojmowanego antycznego materiału. Jednakże Herakles wykonujący swe prace nie jest figurą Zbawiciela w ten sam sposób, w jaki jest nią Samson, który wrywając i unosząc bramę Gazy, tym samym zapowiedział upadek bram piekielnych przed mocą Pańską (historycznie: A.D. 33, mistycznie i duchowo — w sercu każdego człowieka od dnia tego). W średniowieczu dość powszechnie kwestionuje się obecność w pogańskich wizjach nawet drobnych zapowiedzi prawdy objawionej. Przekazało nam ono klasyczne opowieści, ale taka symbolizująca lektura nie odegrała jednak zbyt wielkiej roli. Średniowiecze — z takim obrazem średniowiecznego myślenia spotykamy się nader często — przyjmowało dowolną, zrećnie sporządzoną fabułę, przystosowując jej urzekające łgarstwa do panującego światopoglądu. Inaczej niż w dziejach ludu wybranego

---

że pewne postacie czy fragmenty utworu służą jedynie do tego, by je odczytywać jako fabułę czy opis dziejów. [...] Paul Alpers [*Narrative and Rhetoric in the Faerie Queene*. „Studies in English Literature: The Renaissance” 2, 1962] jest jedynym autorem, który z niezwykłą uwagą odczytując Spensera, mówi o tych trudnościach. Raz jeszcze chciałabym tu podkreślić, że staram się o ustalenie jednej definicji tego słowa [tj. alegorii — przyp. tłum.], które używane było w ciągu stuleci i w tylu różnych celach; koncepcja „jednego poprawnego znaczenia” nie da się utrzymać. Pożyteczny przegląd różnic między problemami pochodzenia terminu alegoria a jego XVI-wiecznego znaczenia (w oparciu o to znaczenie przyswajano sobie jego średniowieczne ujęcia) zawarty jest w książce R. M. Granta *The Letter and the Spirit* (New York 1957); w szczególności ciekawy jest problem greckiej terminologii egzegetycznej (*Appendix 2*), która poprzedza średniowieczne użycie tych pojęć, a zatem wpływa na ich kształt. Różnice między późniejszymi znaczeniami stają się oczywiste w świetle książki zawierającej nieprześcignione wyjaśnienie zasad alegorycznej lektury: T. P. Roche, *The Kindly Flame. A Study of the Third and Fourth Books of Spenser's „Faerie Queene”*. Princeton 1964.

i w Starym i Nowym Zakonie, w których zapisane jest powolne, lecz pewne odkupienie — historia Greków i Rzymian ani ich panteon nie były rozumiane jako przedmiot boskiego uobecnienia lub troski. W późnych starożytnych i stoickich alegoryzacjach dawnych mitów nie dopatrywano się zazwyczaj boskiego autorstwa; jeśli nawet takie lekcje mają pozory „prawdziwości”, to zdajemy sobie sprawę, że jest to samowolne narzucanie znaczenia.

Kilka nowych, wyróżniających się rodzajów znaczeń wprowadzić może pewien porządek do różnych sposobów operowania pojęciem alegorii, na jakie natrafiamy w dowolnym podręczniku — czy to będzie nader poczytna *Mitologia* Natalisa Comesa, czy obszernie przypisy Sandysa do jego późniejszego przekładu Owidiusza. Niektóre propozycje lektury z trudem dałyby się zakwalifikować jako „alegoria” w dowolnym sensie tego terminu, przekazanym nam przez tradycję, inne w swym rozumieniu „alegorii” nie są tak symboliczne jak przekazy chrześcijańskie, jeszcze inne znajdują się pod wpływem tych właśnie przekazów. Podobnie bezładny bukiet oczekuje nas, gdy bierzemy do ręki mniej dopracowane teksty średniowieczne — Fulgencjusza i wielu „mitografów watykańskich” lub *loci communes* „Libellusa”.

Renesans upowszechnił wykładnie odwołujące się do kosmologii lub filozofii przyrody przez łatwowierne przyjęcie zawartej w nich fantazyjnej fizyki czy pozorów racjonalnej demitologizacji. Circe to zmysłowa pożądlivość, dlatego że zrodzona jest z gorąca i wilgoci, jako córka oceanu i słońca; Argus, jego oczy-gwiazdy, jego ruchy powodujące urodzajność ziemi — uważany jest za niebo. Każdy bóg-słońce zapładnia bierną i wilgotną boginię-ziemię i jako bóstwo roślinnej wegetacji czy sprawca cyklu płodności wygląda raczej na naukowe wyjaśnienie warunków życia niż jak budząca nabożną grozę tajemnica czy dziecinna fantazja. Zdaniem Bacona ten rodzaj „mądrości” posiadli jasnowidzący „starożytni”; jej znajomość była na Zachodzie niemal powszechna, tak że taka interpretacja stała się wręcz drugą naturą. Jeśli zaproponować dzieciom niewielki zestaw wielokrotnie powtarzanych podstawowych pojęć, to stykając się po raz pierwszy z wyobraźnią mitologiczną, bez trudu przyswajają sobie one ten rodzaj wyjaśnień; idea eksplikująca pochodzenie mitu (jako czegoś, co tłumaczy „Naturę”) sprzyja ich przyjęciu.

Nader podobne<sup>2</sup> do poprzednich, lecz w bardziej oczywisty sposób

<sup>2</sup> Czytelnika może niepokoić fakt, że w pracach poświęconych dziejom tych antycznych wyobrażeń (przykładowo: w pouczający sposób sumująca wyniki poprzednich badań książka J. Sezneca *La survivance des dieux antiques*, 1940, lub późniejsze studia Panofsky'ego, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Uppsala 1960, mimo że luźniej związane z tematem niż jego wcześniejsze publikacje, takie jak *Studies in Iconology*, New York 1939) rozróżnienia są dokładniejsze,

euhemerystyczne, są historyczne racjonalizacje przemieniające bóstwa i herosów w sławnych władców, którzy tym lub owym przysłużyli się ludzkości: wynalazcy uprawy roli lub żeglugi. Podobnie rzecz ma się z tymi racjonalizacjami, które po prostu wyjaśniają mity przez niechęć macochy lub arbitralny wyrok wydany przez dziedziczkę, czy wreszcie tłumaczą, że chodzi o właściciela stada, który wynalazł urządzenie chroniące jego ogromny majątek. Dla późniejszej literatury, która usiłowała je wprowadzić w życie, te próby powrotu do „litery” okazały się najbardziej jałowym sposobem imputowania sensu odległej symbolice czy misteriom; ich częstym rezultatem była mozolna kulawość narracji. Pisarze chrześcijańscy przejęli ten sposób redukcji znaczenia od późnych klasyków. Nie powinniśmy o tym zapominać, gdy sami czujemy się znużeni ową nieprzekonującą Dafne, która skapitulowała „pod krzewem laurowym”, co sprawiło, że Apollo wziął jego liście do korony symbolizującej triumf, lub Faetona, króla, który nie potrafił poradzić sobie — nie z rydwanem słonecznym, lecz ze zwykłym zaprzęgiem [...].

Gdy istotę danej figury stylistycznej tworzyła alegoria moralna połączona z tendencją do reinterpretacji oraz do powrotu do „litery”, wówczas lepsi spośród alegorystów tworzyli nowe, sugestywne i niezwykle przekonujące opowieści, na swój sposób prawie tak głębokie, jak nie-

---

a analiza bardziej szczegółowa. Zakłada się tu, że prace z omawianego okresu, jak np. liczne pozycje serii „Warburg Studies”, a przede wszystkim publikacje Saxla, Panofsky’ego, Liebeschütza, Winda i in. są czytelnikowi znane i nie trzeba ich ciągle cytować. Podejmujemy tu zresztą wyłącznie kwestie poruszane w niewielkiej ilości poczytnych rozpraw, znanych ze względu na wkład, jaki wnoszą do analizy tej przyjemności, jakiej wykształconemu XVI-wiecznemu czytelnikowi dostarczał alegoryzujący typ lektury. Świadomie unikamy tu globalnych ujęć, które miałyby wspierać opis aktualnego stanu wiedzy o XVI-wiecznych lekcjach antycznych symboli, tak literackich, jak plastycznych.

Doniosłość różnego rodzaju „lekcji”, szczególnie w zakresie trzeciego z rozpatrywanych przed chwilą typów (interpretacja astrologiczna) najłatwiej uchwycić w historii sztuki. Wystarczy wziąć pod uwagę znaczenie związków zachodzących między dziedzictwem ukazany przez Saxla w jego *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts* a wyobraźnią mityczną. W dzisiejszych czasach, rzecz jasna, chodzi nie tyle o szczegółową wiedzę i niezachwianą wiarę, co o zachowanie istotnych znaczeń tkwiących w opowieściach i postaciach bogów martwych religii. Coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z tego, że zanik antycznego języka symboli w większym stopniu związany był z rozwojem wiedzy przyrodniczej i techniki niż ze zmianami w obrębie samej religii. Nie odnosimy faktycznego pożytku, a zatem nie jesteśmy zainteresowani tą kosmologiczną wiedzą, którą Spenser, Chapman i Drayton przyoblekali w takie wyobrażenia. Jest to być może jeden z powodów, dla których studia nad tego rodzaju wyobraźnią (inaczej niż to ma miejsce w przypadku alegorii moralnej) nie ożywiły jej na nowo; uważa się ją za jałową lub interesującą z historycznego punktu widzenia.



wytłumaczalne do końca dzieła antyku. Jest to niewątpliwie najczęstszy sposób narzucania nowych znaczeń. Świetną ilustracją jest tu owocny rozwój symbolu Circe, poczynając od przed-Boecjuszowych lekcji; w rezultacie figura Circe użyta być mogła jako symboliczne omówienie w dyskusji nad całością powikłanego problemu zmysłowości i wstrzemięźliwości, naturalizmu i duchowej wierności człowieka. Późnym przykładem ukazującym pierwotny zamysł poddany moralnej reinterpretacji jest Izis i *disiecta membra* prawdy w *Areopagitica* Milтона. Poezie pozwoliło to na przepojenie symbolu wysublimowanymi elementami doktryny. W dalszych rozważaniach nagromadzenie przykładów użytych w kontekście pozwoli nam zrozumieć, dlaczego ten rodzaj znaczeń narzuconych wzbogaca raczej, niż zuboża dziedzictwo.

Obdarzony wielką wyobraźnią alegorysta, jakim był Spenser, starając się odczytać prawdę z dawnych obrazów, posługiwał się różnymi chwytami, zdając się raczej ewokować, niż narzucać, w pełni wykorzystując znaczenia utrwalone w obrazie przez postantyczną historię jego funkcjonowania. Zasadnicza metoda Spensera polegała na pogłębieniu znaczenia przez symbolizującą lekturę obrazów moralnych (takich, które początkowo nie były symbolami), co wciągało do gry rozległe idee moralnego ładu wszechświata, akcja zaś rozważała lub ukazywała najgłębsze duchowe dylematy człowieka. Tak postąpił z Akrazją, Mammonem, Duessą, Kupidynem i Wenerą. Omijał lub w niewielkim zakresie korzystał z lekcji kładących nacisk na euhemerystyczną czy historyczną racjonalizację, a jego kosmologiczne odczytania zostały uzupełnione przez neoplatońskie wtręty znaczeniowe (co wykracza poza ramy niniejszej książki).

W innych przypadkach narastanie czy narzucanie nowych znaczeń zachowujących doniosłość antycznych wyobrażeń — a szczególnie panteonu pogańskich bogów — nie dokonywało się przez umoralnianie ich w formach posiadających powszechne zastosowanie. Najprostszy sposób polegał na przyjęciu założenia, iż bogowie zachowują swoje domeny jako gwiazdy. W książkach poświęconych interpretacji symboli notoryczna jest astrologiczna wykładnia sensu władzy, jaką posiadają planety-bogowie. Takie rozumienie znaczenia Jupitera lub Saturna czy też taka wykładnia ich oddziaływania — a cóż bardziej powszechnego niż ona właśnie — nie wydaje się nam alegoryczna; niemniej pewien typ takiego właśnie rozumowania związany jest z alegoryzacją. Przekonanie, iż gwiazdy rządzą ludzkim przeznaczeniem, nadało pełny sens, a często pozór groźnej prawdy nieprzeliczonym opowieściom i pomysłom na temat potęgi pogańskich bóstw, które w przeciwnym wypadku zostałyby odrzucone przez inne wiary. Nawet u późnośredniowiecznego autora, jakim jest Chaucer, który po części przecież wyśmiewa, po części zaś bawi się tymi

konceptami, widzimy, jak antycznym wyobrażeniom nadaje się w pełni wiarygodne znaczenia. Fakt, iż na przestrzeni stuleci ludzka myśl traktowała Saturna, Wenus czy Marsa jako pełne mocy istoty, jest poza wszelkim wątpleniem. Przeważający codzienny *usus* językowy (w medycynie, w tym, co uchodziło za psychologię, w alchemii wreszcie — choć ta nie była czymś równie powszechnym) sprawiał, iż owo za pomocą symboli dokonane przekształcenie martwych bóstw w realną potęgę było czymś doskonale zrozumiałym i normalnym.

Niezależnie od tego, czy dany autor wierzył czy nie w boskie wyroki astrologii, posługiwał się klasycznym językiem wraz z całą narzuconą przez ludzkie myślenie symboliczną ekstrapolacją i tym samym podkreślał doniosłość oraz aktualność znaczenia nadawanego w ten sposób symbolom antyku. Ostatnie czterdzieściolecie badań nad sztuką dowiodło niezbicie, jak niebezpieczne byłoby pomijanie tej obszernej „naukowej” literatury, w której ludzie epok następnych tak sprawnie odkrywali „prawdziwe znaczenie” pogańskich obrazów. Jeśli chodzi o Spensera, to biorąc pod uwagę czas, w którym tworzył, i jego przywiązanie do Chaucera, podkreślić wypada, że w używanych przezeń sposobach wzbogacania sensu antycznych symboli takie poszerzanie ich zakresu trafia się dziwnie rzadko. Być może zbędne będzie tu podkreślanie, że wszystkie wymienione metody odczytywania antycznych obrazów uznawane były przez alegorystów za sposoby docierania do prawdziwych znaczeń tkwiących w opowieściach, a nie narzucanych im przez późniejszych czytelników. Czasami jednak to prawdziwe rozumienie odkrywane było przez alegorystów, ponieważ starożytni — jak mniemano — dostrzegali jedynie „literę” własnych mitów i bóstw.

Rozdział niniejszy poświęcony będzie przede wszystkim analizie innej jeszcze odmiany narzucanego znaczenia. Polega ona właśnie na oczywistym narzucaniu<sup>3</sup>. Jego rezultatem są setki stron zapełnionych złymi ale-

---

<sup>3</sup> Nie usiłuję tu cichcem i z pominięciem nazwisk włączyć się do bieżącej i nadmiernie rozpalonej kontrowersji na temat tego, co się niekiedy nazywa „patrystyczną” interpretacją utworów literackich (reprezentatywny — wraz z późniejszymi publikacjami — może tu być zbiór pt. *Critical Approach to Medieval Literature* pod red. Bethuruma). Sama problematyka i charakter dowodów zbyt często wydają mi się ujęte w sposób niejasny, i to tym bardziej, im bardziej rodzaje symbolicznego języka i stanowiące ich zaplecze teorie wymagają rozróżnienia. Nadmierne podkreślanie moralistyki — co niektórzy przeciwnicy D. W. Robertsona i in. często uważają za bezzasadne — nie jest np. tym rodzajem narzucania, którym byśmy się tu zajmowali. Z jednej strony, ujęcia istoty alegorii i jej funkcji są oparte na zbyt wąskim materiale — z drugiej zaś bada się je bez zrozumienia i w sposób ahistoryczny. Niektórzy z dyskutantów traktują nieroz-

goriami, a tylko niewiele dobrymi. O ile wiem, sposobem tym nie posługiwał się żaden wybitny autor, jednakże impuls stanowiący jego zaplecze był źródłem wielkości wszystkich chrześcijańskich, lecz świeckich pisarzy-alegorystów. Był to sposób nader rozpowszechniony, swojski, i korzystano zeń w kilku słynnych książkach, które nie chciały zakończyć żywota, gdy średniowieczne gusta, z których poczęły się te dzieła, spotkała najbardziej sromotna ze śmierci: kpina i milczące lekceważenie. Ten rodzaj lektury polega na narzucaniu antycznym symbolom oraz opowieściom doktrynalnej interpretacji chrześcijańskiej, na twierdzeniu, iż obrazy te „oznaczają” dogmaty lub prawdy objawione — Wcielenie, Mękę Pańską, Chrystusową troskę o błądzącą duszę ludzką, Niepokalane Poczęcie.

Milton miał to za głupotę. Korzystał z tego sposobu nader rzadko, niczym ze szczątków pozostawionych na brzegu przez odpływ. Nie sposób jednak wątpić, że jego Giganci i Tytani są pełnymi pychy Lucyferami, choć pochodzą z historii antycznej. Źródło dojmującego współczucia, którym nacechowane są u niego Ceres i Prozerpina, stanowi — jak się wydaje — nie wypowiedziana sugestia, że opowieść ta jest figurą szukającej nas w świecie miłości Odkupiciela. Nie mamy tu jednak do czynienia z naginaniem na siłę antycznej treści do chrześcijańskiego znaczenia, lecz z użyciem odziedziczonej paraleli, która początkowo oparta była na analogii zachodzącej między literalnymi składnikami obu opowieści. Spenser w moim odczuciu unikał takich alegoryzacji, był jednak kapryśny. W jednej z jego wczesnych sielanek bożek Pan może być rozumiany jako figura Chrystusa, w *Faerie Queene* jednak bóg miłości wraz ze swymi strzałami nie ma nic wspólnego z Jezusem, Drzewo Życia rośnie w łatwo rozpoznawalnym biblijnym Edenie, i powiedzieć trzeba, że słowa takie, jak „w miejsce: Sokrates umierający szlachetnie w Atenach, czy t a j Chrystus cierpiał w Jerozolimie”, raczej nas zaskakują. Mówiąc o chrześcijańskiej doktrynie, Spenser posługuje się chrześcijańską terminologią, ale

---

dzielnie o topice i doktrynalnej interpretacji, inni uważają, że cenione w danej epoce obyczaje musiały stanowić literackie wyznanie wiary każdego autora. Nie chciałabym tu dyskutować przejściowych rozbieżności. Fakty zebrane w tej książce ukazują, która spośród „tradycji” była niewątpliwie spopularyzowana i weszła do języka potocznego, i bronią jedynie tego, co daje się dowieść w sposób oczywisty. Powinno się to przyczynić do wyjaśnienia problemu. Dowody przytoczone tu w sprawie zaś ad, wedle których „narzucano” znaczenia, często odwołują się do dyskutowanych obecnie zagadnień średniowiecza. Całej dyskusji wielce zaszkadzili poszukiwacze nowinek. Uważni i naprawdę wykształceni oponenti starają się nie „narzucać”, lecz interpretować; spory z tymi, co „narzucają”, należą nie do historii nauki, lecz do historii smaku.

„chrześcijańskie alegorie” nie zawsze buduje z „chrześcijańskich pojęć”. Wszystkie jego alegorie są chrześcijańskie, choć nie w kościelnym czy doktrynalnym sensie tego słowa; większość z nich posługuje się pojęciami antyku.

Zazwyczaj źródłem uniwersalizacji antycznych pojęć jest faktycznie w nich obecny i nie narzucony sens moralny. Pełen pychy, niesprawiedliwy sędzia, Piłat, cierpiąc w rzece Plutonowego Hadesu, całkiem zasadnie umieszczony zostaje obok podobnego sobie hardzego Tantalą, Hades zaś jest piekłem, albowiem Pluton wraz ze swą ofiarą, którą zgwałcił i uczynił swoją niewolnicą, porywa żywych do piekieł, postępując podobnie jak inny Kusiciel ze swymi poddanymi i obiektami swojej miłości. Jednakże w niektórych wyobrażeniach antyczne terminy lub symbole są rozumiane „w swym uniwersalnym aspekcie” nie z uwagi na składnik etyczny (jak to się dzieje w wypadku Piłatowej i Tantalowej ślepoty na różnicę między tym, co boskie, a tym, co ludzkie), lecz dlatego, że zbywszy się lokalnego kolorytu, jawią się nam jako czyste esencje, Idee jako takie. Czysta idea Zgody, Wenus jako Piękno wcielone, Miłość jako istota miłości. Mamy tu również istotę Rozpusty, Fałszu, Pychy, które pojawiają się już to w antycznym Cyrceańskim przebraniu, już to w kształcie późno stworzonej Duessy czy wreszcie jako sataniczna Bestia w *Objawieniu* [św. Jana]. Idee pojmowane są intelektem, jeśli jednak mają być „przedstawione”, to musi się je przyoblec w ciało symbolu (symbole same niczego nie reprezentują). Twierdzę, że Spenseriańskie obrazy nie posiadałyby właściwego im metafizycznego zasięgu ani nie dysponowałyby tą potęgą ekstrapolacji, gdyby nie rozwój myśli i piśmiennictwa chrześcijańskiego, sięgający tak późnej postaci, jak Christine de Pisan. To u niej spotkaliśmy niczym nie przykryte translacje obrazów antyku — Ceres jest figurą miłości Chrystusa, zaś Andromeda figurą zbawienia duszy — zgodnie z założeniami, iż każdy z nich może mieć sens alegoryczny. I jakkolwiek Spenser oraz inni poeci angielskiego odrodzenia posługiwali się tą śmiałą metodą w bardzo ograniczonym zakresie, to motywacja ich najgłębszych symboli była identyczna. W obu wypadkach chodzi o uzmysłowienie alegorycznego znaczenia, tj. doniosłej i zbawczej wiedzy istotnej — by użyć definicji, której trzymała się Christine i inni pisarze — zarówno dla duchowego, jak i moralnego życia człowieka. Co jednak wstrzymywało Spensera przed narzucaniem — odwołajmy się znów do sformułowania Christine de Pisan — ściśle doktrynalnej, chrystologicznej interpretacji tego, co mogą znaczyć wyobrażenia antyku? Historyczna wybredność? A może fakt, iż głębiej rozumiejąc istotę alegorii jako figury stylistycznej, nie musiał się posługiwać takimi na siłę budowanymi paralelami?

Mimo że pisarze angielskiego odrodzenia nie gustowali zbyt w tego gatunku alegorii, mieli wśród poprzedników kilka dobrych przykładów takiego pisarstwa. *Prisca theologia* [*Dawna teologia*] łączyła Mojżesza, Orfeusza, Hermesa i Platona. Już we wczesnym chrześcijaństwie postać Orfeusza nabiera chrześcijańskich znaczeń; Ronsard jest autorem długiego poematu *Hercule Chrestien*. Obyczaj identyfikacji antyku z chrześcijaństwem zadomowił się w sielance (często korzystali zeń — w ramach tego właśnie gatunku — Spenser i Milton; być może obaj chcieli wykorzystać pojemny, pozaczasowy obraz pasterza, obejmujący wiele kultur i niezależny od różnic wyznaniowych). Powszechne było przekonanie, że chrześcijańskie objawienie stanowiło, w jakimś zakresie, źródło natchnienia pogan. Świadomość historyczna, która współczesnemu badaczowi przeszkadza w przypisywaniu wczesnym źródłom nie narodzonych znaczeń, znajdowała się w powijkach. Podręczniki podają stereotypowe przykłady tego rodzaju znaczeń przemienionych w obrazy. Ze wszystkich rodzajów alegorycznych lekcji ten najbliższy jest takiemu rozumieniu alegorii, które zgodne jest z *Pismem*, dlatego mianowicie, że ukazuje symboliczność nie moralnych nakazów, lecz „przedmiotu wiary”, podstawowej doktryny Chrystusowego Nowego Zakonu, co mimo że skryty — obecny jest w dawnych obrządkach, mimo że zaciemniony — może być w sposób godny zaufania ukazany przez egzegezę. Wielcy artyści jednak unikali tego typu alegoryzacji. Jak mi się wydaje, motywy takiego ich postępowania były natury estetycznej.

Być może, skuteczność narzucania znaczenia istniejącym już obrazom — poprzez alegoryczną ich lekturę — rządzi się pewnymi prawami i zasady te wiążą się z istotą i siłą alegorii jako figury stylistycznej. Możemy poznać te zasady, analizując słynne i popularne książki będące tworem takiego podejścia. Nie są one, prawdę mówiąc, godne uwagi jako arcydzieła literatury, proponuję tu jednak przyjrzenie się trzem spośród nich, nader rozpowszechnionym we wczesnym renesansie, w nadziei, że rzucą nieco światła na zagadnienie: niektóre z tych narzuconych później znaczeń zdają się być owocne, inne zaś (wcale nie bardziej narzucone, chociaż nieco szalone) wyglądają jak parodie; niektóre z nich przedłużają życie wcześniejszych twórców ludzkiej wyobraźni, przystosowując je tak, że odnoszą się one do żywotnej problematyki współczesności, gdy tymczasem inne zabijają dawne życie i budzą w nas jedynie niechęć z powodu naciąganego sposobu odczytywania, który uśmierca również nowe, narzucone, chrześcijańskie znaczenie.

Zanim jednak zagłębimy się w tekstach, chciałabym omówić jeszcze jeden rodzaj znaczenia narzuconego przez alegoryzującą lekturę, w danym przypadku trwale i uparcie przetwarzającą oporny materiał w duchu

chrześcijańskim. Zaliczyłabym tu niewiele utworów, a wśród nich jedno arcydzieło [...]. Tu chrystianizacja była tak udana, że Graal stał się swoim symbolem religijnym dla każdego dziecka na Zachodzie. Niezależnie od całej gmatwaniny związanej z problemem genezy rzadko dziś neguje się obecność elementów mitologii celtyckiej w legendzie o Graalu, w jej symbolicznych przedmiotach i wydarzeniach. Istnieją wyraźne powody, dla których narzucona struktura chrześcijańskiego znaczenia była tak owocna i dla których jednym z jej rezultatów było dzieło tak piękne i oryginalne (starofrancuska *Queste*), że nawet niejasne jego ślady zachowane w skróconej wersji oraz we wspaniałej, lecz niepełnej parafrazie Malory'ego budzą zachwyt nawet niechętnego czytelnika. Wydaje mi się, że generalna charakterystyka tego schrystianizowanego symbolu przyczyni się do wyjaśnienia mechanizmu porażki innych narzuconych znaczeń alegorycznych. [...] Wydaje się, że alegoria może zwycięsko i na stałe narzucić niezwykle doniosłe znaczenie jedynie przedmiotowi, który jeszcze w oryginalnym kontekście funkcjonował jako ważny symbol, i może tego dokonać wtedy, gdy generalne tendencje obu symbolicznych sensów są podobne. Bogactwo życia, pokarm duchowy i siła, moc zbawienia — składniki tego wszystkiego, co reprezentuje schrystianizowany Graal — aczkolwiek inaczej rozumiane, współtworzyły przedtem symbol pogański. Nie da się tedy wykluczyć, że owo nałożenie się znaczeń czy też podobieństwo podstawowych treści było dostatecznie ważne, że przedłużyło życie starego symbolu jako nośnika tych znaczeń, tak jak je rozumiała nowa religia i nowa metafizyka. Podobieństwo podstawowych składników zawartych w symbolu — podobieństwo, którego, rzecz jasna, niepodobna wyartykułować — charakteryzuje najpewniej inne, zwycięsko i trwale narzucone znaczenia.

Ciekawe, że ani pobożna gorliwość jednych, ani unikanie naciąganych alegorii przez innych twórców nie odegrały poważnej roli. Zdawałoby się, że trudno wyobrazić sobie większy dystans niż ten, który dzielił przedchrześcijańskie znaki magiczne od najświętszych symboli chrześcijaństwa, a jednak pokrewieństwo znaczeń tworzy większe różnice niż czysto zewnętrzna odmienność. Pokrewna chrześcijaństwu myśl grecka zdaje się być — w porównaniu z celtyckim pogaństwem — w o wiele większym stopniu podatna na naturalną chrystianizację wyobrażeń. Powszechność tego procederu trwała stulecia, artystycznie jednak był on skuteczny jedynie wówczas, gdy nie gwałcono niektórych zasad. Mając je w pamięci, przekonamy się, że w zasadzie rozwiązują one problem. Pozwalają odpowiedzieć na pytanie, kiedy nowa alegoryczna lekcja jest skuteczna, a kiedy nie. Wszystkie zaś te zasady wiążą się z kwestią, jakie znaczenie *de facto* niósł ze sobą pierwotny obraz. Trudność polega na

tym, że te pierwotne znaczenia nie zawsze były zgodne z intencjami pierwszych autorów, powinniśmy jednak wystrzegać się chaotycznego subiektywizmu, by móc rozważnie formułować nasze sądy<sup>4</sup>.

Przełożył *Roman Zimand*

---

<sup>4</sup> [W dalszej części rozdziału autorka bada funkcjonowanie alegorii narzuconej na przykładzie trzech utworów: opracowanej w r. 1500 przez J. Molineta przeróbki prozatorskiej *Roman de la Rose*, w której poddano dalszej alegoryzacji poszczególne elementy poematu; utworu Ch. de Pisan *Epitre d'Othea* oraz średniowiecznych wersji *Metamorfoz* Owidiusza, znanych jako *Ovide moralisé* (przyp. red.).]