

# Gayatri Spivak

---

## Alegoria i dzieje poezji : hipoteza robocza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 191-206

---

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.

GAYATRI SPIVAK

## ALEGORIA I DZIEJE POEZJI

### HIPOTEZA ROBOCZA

Na czym polega swoistość języka poetyckiego? Najczęściej słyszymy odpowiedź, że w języku poetyckim znak i sens dążą do identyfikacji, pierwsze miejsce przypada jednak znakowi. Z odpowiedzi tej wynikałoby, że wszelka poezja współzawodniczy z muzyką, inaczej mówiąc — z sytuacją, w której znak sam w sobie zawiera własną celowość, będąc zarazem „pełny sensu”. Za poglądem tym w Ameryce wydaje się ukrywać siła oddziaływania I. A. Richardsa, we Francji — kanoniczny już przykład Mallarmégo.

Wydaje mi się, że taka koncepcja języka poetyckiego usiłuje przedstawić jako definicję naukową to, co jest tylko tendencją historyczną. Chciałabym wskazać na możliwość widzenia poezji w perspektywie całkowicie przeciwstawnej, jako dążenie do utrzymania dystansu między znakiem a sensem semantycznym. Dla rozwinięcia mojej argumentacji będę się posługiwała pojęciem alegorii.

### I

Znak określający się przez swoją autoteliczność usiłuje zamknąć wszystko, co jest „sensem”, wewnątrz swej fonicznej lub graficznej istoty. Wszyscy obecnie się zgadzają, że w rzeczywistości chodzi o rzecz niemożliwą. Można tylko zauważyć, że jest to raczej cel języka poetyckiego niż jego faktyczna realność. W innym miejscu starałam się dowieść (nie będąc chyba zbyt oryginalną), że *Prose pour des Esseintes* [*Proza dla des Esseintes'a*] Mallarmégo cel ten niemal osiąga.

---

[Gayatri Spivak — amerykańska badaczka literatury.

Przekład według pierwodruku francuskiego (w przekładzie A. Jary): *Allégorie et histoire de la poésie. Hypothèse de travail*. „Poétique” 8, 1971, s. 427—441.]

Posługując się najprostszą definicją, można powiedzieć, że zadanie, które stawia przed sobą język alegorii, znajduje się dokładnie na przeciwległym biegunie. Zamiast zamykać w sobie wszelkie wirtualności sensu, znak alegoryczny zwraca się ku takiemu „sensowi”, który niekoniecznie mieści się w granicach jego pola semantycznego. Mówiąc inaczej, poezja określająca się przez swoją autoteliczność dąży do redukcji lub do ukrycia dystansu, który dzieli znak od sensu i jest czynnikiem współtworzącym naturę języka. Dyskurs alegoryczny natomiast powiększa ten dystans, kreując mocą swojej zasady strukturalnej jego „reprezentację”.

Według przyjętego przez historyków schematu — u schyłku starożytnego świata, w średniowieczu i w czasach renesansu, alegoryczne wyrażanie się było rezultatem moralnej i teologicznej wizji świata obecnej w świadomości tych tak różnych okresów historycznych. Przyjmuje się ponadto, że w epoce oświecenia bogactwo alegorycznych środków wyrazu sprowadzało się do personifikacji idei abstrakcyjnych. Pod koniec XVIII w. nowe pojęcia idealistycznej metafizyki, tak jak je interpretowali artyści, dały początek dyskursowi subiektywistycznemu, dla którego język alegorii był chyba mało przydatny.

Nie mam zamiaru obalać tego schematu. Chciałabym tylko zwrócić uwagę, że to nie alegoryczny sposób pisania skończył się wraz z renesansem. Straciło tylko moc obowiązującą przekonanie, że trzeba uważać za układ odniesienia, a także stosować system znaczeń otrzymany z zewnątrz, ogólnie przyjęty i doskonale zorganizowany: system znaczeń związanych z przedstawieniami obrazowymi (*iconic*) i z ich kombinacjami — poza i ponad innym systemem, mniej oczywistym, również powszechnie znanym i — wbrew pozorom — nie mniej dobrze zorganizowanym: systemem znaczeń semantycznych związanych z wyrazami i z ich kombinacjami. Uważam jednak, że alegoryczny sposób pisania utrzymał się, nawet gdy zabrakło dogodności, które stwarzała opisana tu sytuacja.

Na następnych stronicach przedstawię dwa przykłady tendencji do alegoryzacji występującej w poezji po wieku XVIII. Wyodrębnię dwie charakterystyczne cechy alegorii: orientację ku systemowi znaczeń meta-semantycznych oraz podstawową tendencję do posługiwania się przedstawieniami obrazowymi<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na podobny temat zob. nadzwyczaj pouczające studium P. de Mana *The Rethoric of Temporality* (w zbiorze: *Interpretation: Theory and Practice*. Ed. Ch. S. Singleton. Baltimore 1969, s. 173—209). De Man usiłuje zdefiniować symbol jako rzeczywistość intersubiektywną, a alegorię jako dyskurs oparty na znakach alegorycznych ustalonych historycznie; dowodzi on również obecności tych znaków w tekstach uznanych za symboliczne. W moim artykule jestem również bliska tezy W. Benjamina przedstawionej w pracy *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Berlin 1928). Będę miała okazję do tego powrócić.

## II

Obydwa moje przykłady są zaczerpnięte z poezji w języku angielskim. Pierwszy to *Preludium* Wordswortha. Wybrałam ten tekst jako wzorcowe świadectwo początków romantycznych poszukiwań w Anglii. Podtytuł utworu brzmi: *Rozwój umysłu poety*. Jest to poemat autobiograficzny w czternastu księgach, w których poeta nakreśla rozwój swoich sił duchowych aż do chwili, gdy ułożenie tego poematu stało się dla niego możliwe. W konsekwencji temat jest z samej zasady temporalny. Ten aspekt temporalny (na zasadzie naśladowania) autobiografii może wydać się nader odległy od beczasowego charakteru (na zasadzie przedstawienia obrazowego) dyskursu alegorycznego.

W *Preludium* akcent strukturalny podkreślający temat pamięci refleksyjnej sprawia, że temporalny charakter autobiografii jest jeszcze bardziej oczywisty.

Poezja — według słynnej definicji Wordswortha — to spontaniczny wylew potężnych uczuć; początek bierze ona we wzruszeniu przypominanym w chwili spokoju; wzruszenie to staje się przedmiotem kontemplacji, aż do momentu, gdy dzięki szczególnemu oddziaływaniu spokój powoli znika, a wzruszenie podobne do tego, które poprzednio istniało w przypominaniu, kształtuje się stopniowo samo, aż z kolei rzeczywiście zawładnie umysłem. W ten na ogół sposób rozpoczyna się twórczość, kiedy ma wydać dzieło<sup>2</sup>.

Nie jest to oczywiście teoria struktur literackich, lecz procesu twórczego. Kiedy jednak teoria ta staje się tematem poematu autobiograficznego, czytelnik ma prawo oczekiwać, że struktura utworu odpowiadać będzie przekonaniu poety o naturze aktu twórczego, rozumianego jako proces odtwarzania w refleksyjnym przebiegu czasowym. (W istocie nie będzie chyba przesadą powiedzieć, że to oczekiwanie oraz sposób, w jaki zostaje zaspokojone, podsycają najczęściej przyjemność doznawaną w zetknięciu ze zjawiskami tworzącymi to, co umownie nazywamy epoką romantyczną.)

W rzeczywistości program wprowadzający w akcję świadomą i relaksyjną subiektywność nie kieruje strukturą *Preludium*. Przytoczę dwa fragmenty wybrane z pierwszej i ostatniej księgi poematu, wyłącznie po to, by wywołać przenikającą cały tok utworu obecność czasu (podkreślenia G. S.).

*Thus far, O Friend! did I, not used to make  
A present joy the matter of a song,  
Pour forth that day my soul in measured strains  
That would not be forgotten, and here  
Recorded (I. 46—50)*

<sup>2</sup> *Wordsworth's Preface to Lyrical Ballads*. Ed. W. J. B. Owen. Copenhagen 1957, s. 128—129.

*Recall to mind  
The mood in which this labour was begun,  
O Friend! The termination of my course  
Is nearer now, much nearer; yet even then,  
In that distraction and intense desire,  
I said unto the life which I had lived,  
Where art thou? <XIV. 372—378>*

[O przyjacielu! Choć nie zwykłem czynić / Z radości chwili treści mojej pieśni, / Spiewam dziś duszę w odmierzonych rytmach, / których zapomnieć nie mogę, a tutaj / są zapisane.

Przywołaj w pamięci / Uczucie, z którym ten trud był podjęty, / O Przyjacielu! Kres mojej wędrówki / Bliższy jest teraz; a jednak to wtedy, / Wśród niepokojów i żarliwych pragnień, / Spytałem życia, które już przeżyłem, / Czymże ty jesteś?]

Jednakże w ramach tej zamierzonej i świadomej czasowości podstawowa, a być może nie uświadomiona dynamika poematu służy wprowadzeniu dyskursu alegorycznego. Poemat stara się ustawicznie wyeksponować to, co umownie nazywamy momentami obrazowymi, tzn. fragmenty tekstu, w których naśladowanie realnego czasu ustępuje chwilowo miejsca opisowej achronii.

Do udowodnienia mojej tezy podejść okólną drogą, przytaczając tekst, który według powszechnej opinii stanowi moment obrazowy z samej swej istoty alegoryczny: wiersze, które w *Roman de la Rose* opisują źródło miłości:

*En un trop bel leu arivai  
Au derrenier, ou je trovai  
Une fontaine soz un pin;  
Mais puis Charle ne puis Pepin  
Ne fu ausi biaux pins veüz;  
Et si estoit si hauz creüz  
Qu'ou vergier n'ot nul plus haut arbre.  
Dedenz une pierre de marbre  
Ot Nature par grant maistrise  
Sos le pin la fontaine assise;  
Si et dedenz la pierre escrites,  
Ou bort amont, letres petites,  
Qui disoient qu'iluec desus  
Si mori li biaux Narcisus. <1425—1438>*

[Do bardzo pięknej okolicy / Przybyłem wreszcie i znalazłem / Zródło wody u stóp sosny; / A od Karola ni Pepina / Tak pięknej sosny nie widziano; / I wybujała tak wysoko, / Że jest najwyższa z drzew ogrodu. / We wnętrzu murmurowej skały / Natura swym mistrzostwem wielkim / Źródło pod sosną utworzyła; / A tam, pod górnym skały zrębem, / Litery małe biegły rzędem, / Które mówiły, że tu właśnie / Śmierć znalazł piękny Narcyz.]

Zgodnie z jednomyślnie przyjętym poglądem wiersze te, opisujące określone miejsce w sposób statyczny, „spacjalizują” zjawisko („narodziny miłości”), które zwykle wyrażane bywa w kategoriach czasu:

Relacje o czynach (lub o namiętności) ukonstytuowane przez „narodziny miłości” należą zwykle do najbanalniejszych fragmentów utworu powieściowego; lecz Guillaume (...) przekazał, jak mi się zdaje, coś z magii samego wydarzenia (...), taka magia bowiem istnieje w wydarzeniach rzeczywiście, obca nie sercu ludzkiemu, ale całej szkole poetyckiej<sup>3</sup>.

Brak tu jakiegokolwiek przywołania przeżytego czasu. Przypadkowe odwołanie się do Pepina, jak również do Narcyza Owidiusza, podkreśla w rzeczywistości brak wszelkich usiłowań imitacji przepływu czasu. Poeta spodziewa się, że wykształcony czytelnik orientuje się, iż źródło oznacza grupę przedmiotów mających związek z kontemplacją i zbawieniem<sup>4</sup>, że sosna zawsze zielona oznacza nieśmiertelność, a tym samym, iż zna on historię Narcyza i jej powszechnie uznane konotacje z „narcystycznym” seksualizmem. Dodajmy do tego implikatywnie przyjęty postulat, że czytając utwór poetycki, uznajemy niemal jednocześnie prawomocność i obrazy przestrzennego, i jego „odprzestrzenionego” znaczenia<sup>5</sup>, a będziemy wtedy mieli elementy sytuacji alegorycznej historycznie ściśle określonej.

Podobnie jak źródło Narcyza jest momentem kluczowym „poszukiwania” w *Roman de la Rose*, tak wejście na górę Snowdon w Walii jest takim momentem w *Preludium*. Jeśli się odwołać do sformułowanej wyżej definicji: „imitacja realnego czasu pomniejszona na korzyść achronii opisowej”, to jakaż różnica istnieje między tymi dwoma fragmentami? Oto tekst Wordswortha:

*as I looked up  
The Moon hung naked in a firmament  
Of azure without cloud, and at my feet  
Rested a silent sea of hoary mist.  
A hundred hills their dusky backs upheaved  
All over this still ocean; and beyond,  
Far, far beyond, the solid vapours stretched,  
In headlands, tongues, and promontory shapes,  
Into the main Atlantic, that appeared to dwindle,*

<sup>3</sup> C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Galaxy Books Edition, New York 1958, s. 129.

<sup>4</sup> Dotykamy tutaj złożoności oraz krzyżowania się płaszczyzn znaczeniowych w obrazach tradycyjnej alegorii; związki kontemplacji i zbawienia z miłością interferują w sposób ironiczny z podobnymi związkami, jakie postrzegamy w religii chrześcijańskiej. Ograniczając badania do ujawnionego poziomu, zmuszona jestem dodać, że przedstawiając tak schematyczną listę znaczeń, dokonuję grubych uproszczeń.

<sup>5</sup> Analogiczne trudności spotkać można, jak się zdaje, przy próbie zdefiniowania schematu czasowego, gdzie funkcjonuje sens alegoryczny, oraz schematu czasowego, gdzie sens funkcjonuje na płaszczyźnie języka. Co do tego punktu zob. J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris 1967). W ramach dyskursu (alegoricznego czy innego) czas i przestrzeń są oczywiście w ostatecznej analizie metaforami przestrzeni i czasu.

*And give up his majesty, usurped upon far as  
the sight could reach.  
No so the ethereal vault; encroachment none  
Was there, nor loss; only the inferior stars  
Had disappeared, or shed a fainter light  
In the clear presence of the full-orbed Moon,  
Who, from her sovereign elevation, gazed  
Upon the billowy ocean, as it lay  
All meek and silent. (XIV. 39—56)*

[podnosząc oczy, / Na nieboskłonie błękitnym, bezchmurnym / Księżyc ujrzałem nagi zawieszony, / U stóp zaś morze milczące mgły siwej. / Sto wzgórz dźwigało swoje ciemne grzbiety

Ponad tym cichym oceanem; w dali, / Bardzo daleko, skłębione opary / W kształcie półwyspów, przylądków, języków, / W głąb Atlantyku biegły, a on się zdawał maleć, / Rezygnując z chwały, jarzmu podległej tak daleko wokół,

Jak wzrok mógł sięgnąć.

Inne były niebiosa; tam żadnego jarzma, / Zadnej utraty; tylko mniejsze gwiazdy / Zgasły albo lśniły bladym światłem / Wobec księżyca jaśniejącej pełni, / Który ze swej władczej wyniosłości / Na falujący spoglądał ocean, / Jak rozpościera się cicho, spokojnie.]

Wybrałam umyślnie te właśnie fragmenty. Tradycyjny język alegorii nadaje się nieraz (jak np. u Spensera) do opisów znacznie bardziej uszczegółowionych niż w przytoczonych wierszach *Roman de la Rose*. W *Preludium* są fragmenty ilustrujące tę technikę za pomocą mniejszej ilości szczegółów. Niemniej krytyk, który nie chce ulegać subiektywistycznym przesłankom (jeśli nawet stanowisko Wordswortha jako krytyka ku temu się skłania), miałby trudności ze znalezieniem rzeczywistych różnic w sposobie potraktowania obu momentów. W pierwszym przypadku narrator przybywa i znajduje źródło. W drugim patrzy na to, co jest ponad głową i pod stopami. W kręgu tego przybycia lub tego spojrzenia czas rzeczywisty nie jest przywołany ani tu, ani tu. W jednym postaci historyczna (król), w drugim rzeczywistość geograficzna (morze) są włączone do opowiadania. W pierwszym wypadku siatka przestrzenna: „źródło — drzewo — skała” „oznacza” wydarzenie „narodziny miłości” w jego wymiarach czasowych. W drugim wypadku siatka przestrzenna: „niebo — księżyc — gwiazdy — niebo na niższym planie — chmury — wzgórze — dalekie morze” „oznacza”, w jego wymiarach czasowych, wydarzenie „wyobraźnia w akcji”. W obydwu wypadkach znaki metasemantyczne zwrócone ku zdecydowanie arbitralnemu systemowi znaczeń powiększają dystans między znakiem a sensem.

A jednak istnieje różnica. Nie ma ona związku z naturą języka poetyckiego, lecz z kontekstem historycznym obydwu utworów. Autor *Pre-*

*ludium* nie może liczyć na czytelnika znającego system znaczeń obrazowych istniejących poza tekstem. Jak w takim razie można się dowiedzieć, że siatka przestrzenna „oznacza” w tych wierszach określone wydarzenie czasowe? Istnieją co najmniej dwa rozwiązania tego problemu.

Po pierwsze, tendencja utworu do posługiwania się obrazem przynosi efekt kumulacyjny lub zwielokrotniający. Wszystkie momenty obrazowego przedstawienia doprowadziły w końcu, drogą ich akumulacji, do ustanowienia metasemantycznego systemu znaczeń posiadających wartość alegoryczną przynajmniej dla tego utworu. (W tej materii poemat znajduje oparcie nie tylko w decyzji poety odnoszącej się do tych znaczeń metasemantycznych, lecz również w sile reminiscencji związanych z alegorycznymi tradycjami przeszłości: a więc w tym, co przywykliśmy nazywać archetypami). Konfrontacja, interferencje między sklepieniem niebieskim a przepastnymi głębinami wód (połączone z wkładem historii w to, co dotyczy alegorycznej treści „korespondencji”) następowały po sobie, powtarzały się w kręgu obrazów służących spacji momentów czynnej wyobraźni. Aktywny czytelnik może nie wiedzieć o istnieniu systemu znaczeń zewnętrznego w stosunku do poematu, ale z pewnością spostrzega istnienie takiego systemu poza i ponad systemem znaczeń semantycznych związanych z wyrazami oraz ich kombinacjami. Tendencja języka — pomimo wszelkich przeciwprądów kulturowych — jest więc w rzeczywistości alegoryczna: na zasadzie spacji zwrócona ku metakontekstualnemu i metasemantycznemu systemowi znaczeń.

Po drugie, wiemy, co w porządku czasu „oznaczone” jest przez siatkę przestrzenną, ponieważ Wordsworth nam to powiedział. Chociaż czytelnik obyty z kodem *Preludium* ma szansę wcześniej zrozumieć znaczenie związane z tym momentem, odczuwana przez poetę niechęć do form wypowiedzi tradycyjnej alegorii skłoniła go do napisania prawie natychmiast po przytoczonych uprzednio wierszach:

*When into air had partially dissolved  
That vision, <...>  
<...> in calm thought  
Reflected, it appeared to me the type  
Of a majestic intellect, its acts  
And its possessions, what it has and craves,  
What in itself it is, and would become.  
There I beheld the emblem of a mind  
That feeds upon infinity <...> <XIV. 63—71>*

[Gdy się po trochu w powietrzu rozwiało / Ono widzenie, <...> / <...>  
w spokojnej myśli / Odbite, to mi się wydało znakiem / Wzniosłej potęgi  
umysłu, dzieł jego / I mienia, tego co ma i pożąda, / Czym jest sam w sobie  
i czym chciałby stać się. / Tu zobaczyłem symbol intelektu, / Który nieskoń-  
czonością żyje <...>]



Taki komentarz, nadający dramatyczny charakter globalnej strukturze świadomej czasowości, następuje w *Preludium* w większości wypadków po momentach obrazowych. Można chyba twierdzić, że odkrycie alegorycznego znaczenia zawartego w wydarzeniach utrwalonych w autobiograficznej relacji staje się celem, który w swej temporalnej refleksyjności poemat powinien realizować.

Lecz poeta-subiektywista jest tak mocno związany z przedstawianiem refleksyjności w ramach rzeczywistego czasu, że nawet wewnątrz samych jednostek przestrzennych statyczny charakter obrazu jest stale zagrożony. W swoim kontekście historycznym Wordsworth nie jest zdolny do ukazania przestrzenności doskonale pewnej siebie i narzuconej z zewnątrz, jak to ma miejsce u Guillaume'a de Lorrisa. (Tu znowu mamy raczej do czynienia z konsekwencjami zjawiska historycznego niż specyficznym literackim.) W *Preludium* długi tekst poprzedzający cytowany wyjątek wprowadza stopniowe następstwo w czasie zakończone momentem zatrzymania się. W granicach tego samego momentu cisza „milczącego morza”, „cichego oceanu” i „falującego oceanu rozpościerającego się spokojnie” służy za punkt oparcia dla obrazu w podstawowy sposób temporalnego, który podważa, a w końcu pokonuje przestrzenność wyrażonej obrazem chwili:

*All meek and silent, save that through a rift —  
 < . . . . . >  
 A fixed abysmal, gloomy brathing-place —  
 Mounted the roar of waters, torrents, streams  
 Innumerable, roaring with one voice!  
 Heard over earth and sea, and in that hour,  
 For so it seemed, felt by the starry heavens. <XIV. 56, 58—62>*

[Jak się rozpościera cicho, spokojnie, / Lecz tylko poprzez rozpadlinę —  
 <...> / Przepastną głębię, otchłań zionącą i ciemną / Szum wód się wznosił,  
 strumieni, potoków / Niezliczonych, ryczących jednym wielkim głosem! / Ziemia  
 i morze słucha, a w owej godzinie / Zdawało się, że czuje to gwiazdzone niebo.]

Obecność analogicznego zagrożenia czasem i wynikająca stąd końcowa porażka stanowią również cechy wspólne wszystkim prawie obrazom *Preludium*. (Tekst strukturalnie najbliższy komentowanemu przeze mnie przykładowi znajduje się w księdze I, 306—339.) Jest rzeczą ważną, żeby czytelnik dzięki efektowi zwielokrotnienia, o którym mówiłam wyżej, nauczył się rozpoznawać nieprzyjaciół spacji i znaków „wiatru” i „szumu”, a szczególnie „szumu wszystkiego, co jest wodą”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Zob. M. H. Abrams, *The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor*, w zbiorze: *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*. New York 1960, s. 37—54 [przekład Z. Łapińskiego o: *Wiatr — odpowiednik stanów duchowych. O pewnej romantycznej metaforze. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4*]. — G. H. Hartman, *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke*

Mogę obecnie powrócić do mojego wstępnego opisu alegorii w *Preludium*: „W ramach zamierzonej, świadomej czasowości, podstawowa i, być może, nieświadoma dynamika poematu służy wprowadzeniu dyskursu alegorycznego”<sup>7</sup>. Dzieła, które jest rezultatem działania tej dynamiki, nie łączy żadne powierzchowne podobieństwo z archaizmem alegorycznym utworów schyłkowej starożytności, średniowiecza lub renesansu. Jeszcze bardziej wydaje się ono różnić od hiperabstrakcji rzekomych alegorii neoklasycyzmu. Na ogół przyjmuje się socjologiczną eksplikację tego zjawiska. Ale my, jako badacze literatury, powinniśmy umieć odpowiedzieć, że tendencje wypowiedzi literackiej z dzieł najdawniejszych odnajdujemy w utworach najnowszych. Nazwałam te tendencje: „spacjalizacją” oraz „tendencją do ustanowienia zewnętrznego systemu znaczeń lub przyjęcia go jako układu odniesienia”. Jest to przykład typu relacji zachodzącej między ewolucją kultury a sposobem użycia języka, gdy autor sam miewa trudności z oceną swojej wypowiedzi<sup>8</sup> i umieszcza ją w niealegorycznym lub nawet antyalegorycznym polu refleksyjności temporalnej.

Być może, wszelka autobiografia, która chce być „znaczącym” ujawnieniem, a nie naturalistycznym dokumentem, powinna nawrócić się na styl alegoryczny. Nie byłoby chyba niemożliwe, żeby na tym właśnie polegał najgłębiej metafizyczny trud, jaki mógłby podjąć nowoczesny pisarz, i żeby alegoria stała się naturalnym środkiem wyrazu „znaczenia”, które chce być „meta”-fizyczne. Pod tym względem podzielałam poglądy Benjamina, według którego alegoria jest ostatnim atutem czystej subiektywności, rozumianej jako ryzyko. Jeśli, jak on to sugerował, styl alegoryczny winien zawierać negację tego, co afirmuje, doskonała precyzja w opisie świata zewnętrznego u niektórych spośród największych autorów autobiografii w czasach nowożytnych zdaje się wspierać temat „wolności” umysłu<sup>9</sup>. Tak jest u Baudelaire’a, u Prousta, u Sartre’a.

and Valéry. Harbinger Books, New York 1966. Tam komentarz o roli „wiatru” i „szumu” u Wordswortha utrzymany w całkowicie odmiennej perspektywie.

<sup>7</sup> Hartman (*op. cit.*, s. 5) myśli, zdaje mi się, w ten sam sposób, kiedy sygnalizuje brak „języka relacjonującego” w decydujących momentach poezji Wordswortha. Dodam, że chodzi mu szczególnie o podkreślenie u Wordswortha języka całkowicie intersubiektywnego oraz niewielkiej ilości tradycyjnych obrazów alegorycznych.

<sup>8</sup> Chociaż Wordsworth jako krytyk nie zdawał sobie sprawy ze sposobów, jakie stosował w swojej technice literackiej, był za to wzorem innych wielkich poetów romantycznych, w pełni świadomy swej konfrontacji z Naturą jako z „Potęgą, która jest równoważnikiem, formą, widowym obrazem prawego rozumu” (*Preludium*, XIII, s. 20—22).

<sup>9</sup> Benjamin (*op. cit.*, s. 265): „A prawdę mówiąc, oznacza to [tj. alegoria] do-  
kładnie nicość tego, co jest przedstawione. (...) Odsyłają do tej głębokiej, absolutnej

## III

Mój następny przykład nosi cechy wyjścia z podziemia: to William Butler Yeats. Chociaż jego subiektywistyczna formacja poetycka nie pozwoliła mu dostrzec w terminie „alegoria” nic innego prócz nieładnego słowa, w rzeczywistości Yeats jest jednym z dwóch wielkich tradycyjnych alegorystów w nowożytnej literaturze europejskiej<sup>10</sup>. Yeats rozumiał — co do tego nie ma żadnej wątpliwości — że tradycyjna alegoria zawdzięcza, w znacznej mierze, swoją skuteczność istnieniu czytelników posiadających wiedzę o zewnętrznym systemie znaczeń, jak również wizji świata, mieszczącej się w porządku metafizycznym, która dała początek takiemu systemowi. Jest to dowód fałszywej wielkości jego umysłu, że on, sam jeden, usiłował stworzyć substytut tej długiej, obecnie zagubionej drogi, którą przebyły życie i myśl europejska. Poza utworami poetyckimi Yeats pozostawił ważne dzieło prozą, gdzie połączył w jednej syntezie system kosmologiczny oraz metafizyczną „historię” świata i myśli. Jego twórczość poetycka jest autobiograficzna, lecz pozbawiona wszelkiej ujawnionej chronologii. Każdy utwór poetycki Yeatsa tworzy całość i może być czytany oddzielnie, lecz objawia zarazem głębsze znaczenie, jeśli się zrozumie jego odniesienie do zewnętrznego systemu znaczeń, który Yeats stworzył w swojej prozie<sup>11</sup>. „System” ten, dokładnie tak samo jak w alegorii tradycyjnej, prowadzi w końcu do obszerniejszej doktryny metafizycznej, która zaciera jego granice: w tym wypadku do neoplatonńskiej heterodoksji *Kabały* oraz jej demonologicznej interpretacji presokratycznej. (To praktyczne zajęcie się okultyzmem dzieli Yeatsa od wielu jego współczesnych, którzy okultyzmem byli tylko zainteresowani.) Trzeba wreszcie, co zrozumiałe, wziąć pod uwagę efekt kumulacyjny lub zwielokrotniający, który działa wewnątrz zespołu wierszy.

Przyjmując w ten sposób jako punkt oparcia wypróbowaną metodę tradycyjnej alegorii, Yeats osiągał zdolność ujawnienia pełnego znaczenia subiektywności, we własnym jej rozumieniu. Czytane w izolacji, utwory jego jawią się jako świadectwa obrony heroicznej epoki poezji i jej subiektywistycznych usiłowań. Lektura alegoryczna, w kontekście syste-

subiektywności, dzięki której jedynie istnieją <...>. Triumf subiektywności oraz przełamanie abstrakcyjnej dominacji rzeczy — oto wiedza, która daje początek wszelkiemu oglądowi alegorycznemu”.

<sup>10</sup> Drugim jest W. Blake jako poeta. W każdym kompletniejszym wyliczeniu pisarzy alegorycznych w epoce nowożytnej trzeba brać pod uwagę przynajmniej Noalisa, Kafkę i Borgesa.

<sup>11</sup> Nie sygnalizuję tu występowania imitacji temporalności w bardzo licznych wielkich poematach Yeatsa, ponieważ skomplikowałoby to moją argumentację, nie zmieniając w niczym jej wartości.

mu, ukazuje autobiografię jako ilustrację zamierzenia dokładnie przeciwnego — ilustrację owego „absolutnego Zła”, w czym Benjamin słusznie widzi technikę alegorii stosowaną w celu przekazania czystej subiektywności<sup>12</sup>.

Jako punkt ogniskujący mojej analizy wybrałam ostatni wiersz Yeatsa: *The Black Tower* [Czarna baszta]. Jest to jedna z jego najbardziej udanych prób adaptacji stylu właściwego tradycyjnej alegorii. Z obawy przed znudzeniem czytelników nie przeprowadzę tu szczegółowej eksplikacji tekstu. Zadowolę się zasugerowaniem, w jaki sposób alegoryczny utwór Yeatsa konstruuje swój sens. Oto tekst wiersza:

THE BLACK TOWER

*Say that the men of the old black tower,  
Though they but feed as the goatherd feeds,  
Their money spent, their wine gone sour,  
Lack nothing that a soldier needs,  
That all are oath bound men:  
Those banners come not in.*

*There in the tomb stand the dead upright,  
But winds come up from the shore;  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

*Those banners come to bribe or threaten,  
Or whisper that a man's a fool  
Who, when his own right king's forgotten,  
Cares what king sets up his rule.  
If he died long ago  
Why do you dread us so?*

*There in the tomb drops the faint moonlight,  
But wind comes up from the shore:  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

*The tower's old cook that must climb and clamber  
Catching small birds in the dew of the morn  
When we hale men lie stretched in slumber  
Swears that he hears the king's great horn.*

<sup>12</sup> Benjamin (*op. cit.*, s. 261, 265): „Wiedza, a nie działanie, jest specyficzną formą istnienia zła. (...) Ono to (ostateczna głębia Bytu) objawia się raczej wraz z mirażem królestwa duchowości absolutnej, tzn. ateistycznej, której tylko zło — będące jej repliką w świecie materialnym — pozwala doświadczyć. (...) Stąd to pochodzą trzy pradawne obietnice szatańskie. Są to obietnice natury duchowej. (...) Pokusa to pozór wolności — która mierzy się z tym, co zakazane; pozór niezależności — który każe porzucić wspólnotę wiernych; pozór nieskończoności — w przepastnej próżni Zła. (...) Poprzez swą alegoryczną formę zło absolutne objawia się jako fenomen subiektywny”.

*But he's a lying hound:  
Stand we on guard oath-bound!*

*There in the tomb the dark grows blacker,  
But wind comes up from the shore:  
They shake when the winds roar,  
Old bones upon the mountain shake.*

## [CZARNA BASZTA

Rzeknij, ci ludzie z czarnej baszty starej / Jedzą to samo co pasterze kóz, /  
Brak im pieniędzy, a wino skwaśniałe, / Lecz nie brak tego, co żołnierz mieć  
musi, / To wszystko są wierni lennicy: / Tamte chorągwie nie przejdą.

Tam w grobie umarli pogrzebani stoją / Ale wichher  
nadciąga od morza; / Oni drżą, kiedy wichher ryczy, / Na  
górach dawne szczątki drżą.

Chorągwie idą, by przekupić lub grozić, / Lub podszeptywać, że ten jest  
szalony, / Kto, gdy już jego zapomniano króla, / Troszczy się, jaki to król  
rządzić będzie. / Jeśli on zmarł bardzo dawno, / Dlaczego tak nas się boicie?

Tam sący się do grobu słaby blask księżyca. / Ale  
wichher nadciąga od morza: / Oni drżą, kiedy wichher ry-  
czy, / Na górach dawne szczątki drżą.

Stary zamkowy kucharz, co wspinać się musi, / Chwytając małe ptaszki  
w rosie, o poranku, / Kiedy my, ludzie zdrowi, leżymy w więzach snu, / Przy-  
sięga, że słyszał wielki króla róg. / Lecz jest to pies kłamliwy: / Stójmy na  
straży, wierni lennicy!

Tam w grobie ciemność coraz jest czarniejsza, / Ale  
wichher nadciąga od morza: / Oni drżą, kiedy wichher ry-  
czy, / Na górach dawne szczątki drżą.]

W utworze wyróżnić można dwie części, które nie splatają się ze sobą w sposób regularny. Są to „fragmenty”, „odłamki” „*Bruchstücke*” w rozumieniu Novalisa czy Benjamina. Linia anegdoty, tak z jednej, jak z drugiej strony, jest wyraźna, podobnie jak w naszym wyjątku z *Roman de la Rose* wydarzenie skonstruowane poprzez odkrycie spokojnej okolicy przez narratora. (Tak wyraźna, w istocie, na poziomie sensu ujawnionego, że anegdota wydaje się ezoteryczna i hermetyczna. Sprawia to, że myślimy o tekstach całkiem nowoczesnych, jak teksty Kafki, w tym samym stopniu co o utworach tradycyjnej alegorii.) Postawa narratora, jak potwierdzają liczne interpretacje poematu, wydaje się postawą wyzwania rzuconego nadchodzącemu wrogowi.

Jak już wyżej wspomniałam, źródła alegorii Yeatsa to heterodoksyjny neoplatonizm, jego własna „teoria” wyrażona prozą (a zwłaszcza późna książka zatytułowana *A Vision*) oraz efekt zwielokrotnienia, którego „trop” biegnie przez całą jego poezję. Te pozycje wyjściowe pozwalają ukazać się następującym „znaczeniom”:

baszta „znaczy”: obiektywność

czarna baszta „znaczy”: miejsce, skąd dusza, we własnym interesie, powinna starać się wydostać

narrator mówiący o baszcie językiem poetyckim „znaczy”: postać subiektywna usiłująca przeciwstawić się obiektywności, gdzie jej „ja” podlega uciskowi

działanie grupy (co prowadzi do używania raczej zwrotu „my” niż „ja”)

„znaczy”: natura obiektywna raczej niż subiektywna

żołnierz (z tego samego tytułu co zakochany) jest metaforycznym znakiem subiektywności; żołnierzy irlandzkich grzebano w pozycji stojącej

szalony (z tegoż tytułu co święty) jest metaforycznym znakiem obiektywności

szalony „znaczy”: brak rozpoznania swej obiektywnej kondycji oraz opozycja wobec tego rozpoznania, co jest postawą godną potępienia

sytuacja „lennika” „znaczy”: typ wierności właściwy osobowościom skrajnie obiektywnym

„chorągwie” (złociste) mogą kojarzyć się z rydwanem słońca u Dantego;

Dante „znaczy”: jedyny poeta, który oglądał wizję Zła

słońce „znaczy”: obiektywność triumfująca

grób w górach „znaczy”: cmentarz Bożka mego·Ja

Wicher „znaczy”: Apokalipsa

„król” obozu obiektywności to Bóg lub pierwsza przyczyna

„król” obozu subiektywności to Daimon lub zasada antytetyczna

pies przedstawia poetę

„nowy księżyc” „znaczy”: subiektywna wersja wschodzącego słońca, które „znaczy”: nieuniknione zwycięstwo zasady obiektywnej<sup>13</sup>.

Jeśli czytelnik rozpocznie lekturę wiersza z nastawieniem otwartym ku alegorii oraz jeśli jest zaznajomiony z powyższymi „znaczeniami”, doznaje nagłego szoku, odkrywając „podwójny sens” alegorii. Na poziomie „naturalnym” postawa wyzwania istnieje na pewno w utworze. Lecz w tym samym stopniu istnieje postawa przeciwstawna, nakładająca się na poprzednią: alegoryczna ewaluacja sytuacji, zgodnie z którą wykroczeniem

<sup>13</sup> Układając listę „znaczeń”, dopuszczam się znowu dużych uproszczeń. Większość elementów tej listy ma swe źródło w doktrynie Yeatsa rozproszony w całym jego dziele. Jedyne dwa wyjątki to czarna baszta i rydwan słońca, według Dantego. Pierwszy spotykamy w *Le mariage alchimique de Christian Rosencreutz*, tekście różokrzyżowców, przełożonym przez A. E. Waite'a, współpracującego czas jakiś z Yeatsem, w *The Real History of the the Rosicrucians. Founded on their Manifestoes, and on the Facts and Documents Collected from the Writings of Initiated Brethren* (London 1887). Drugi znajdujemy w formie zwrotów, uderzająco podobnych do użytych przez Yeatsa, w przekładzie *Czyścica* dokonany przez Ch. S h a d w e l l a (London 1892), który to przekład Yeats, jak wiadomo, czytał (zob. XXIX, 77—81).

moralnym jest nieumiejętność dostosowania swej woli do zasady obiektywnej, gdyż, w perspektywie Yeatsa, wyzwanie rzucone przez poetę jest w ostatecznym rachunku „Złem absolutnym”. (Domyślna obecność słońca, o tyle, o ile jest ono warunkiem czasu w raju ziemskim Dantego, znajdzie miejsce wśród tej hierarchii postaw i wartości)<sup>14</sup>. Statycznym charakterowi wiersza przeczy w oczywisty sposób fakt, że zasadniczy zrab utworu to moment „*poiesis*” raczej niż „*mimesis*”, przeczy także czasowość, która w sposób magiczny rozciąga się na wszystkie szczegóły refrenu. „Znaczenie na poziomie czasowym” zostaje w ten sposób obarczone dodatkową złożonością: w rzeczywistości chodzi tu o największy kryzys czasu ludzkiego — o konfrontację człowieka z nieuniknioną śmiercią.

To, że większość krytyków zaczęła odczytywać Yeatsa w sposób mniej lub więcej alegoryczny, można uznać za hołd złożony potędze twórczej poety. Jednakże w braku ogólnej teorii dyskursu alegorycznego oraz ze względu na to, że istnieje dumna teoria autonomii języka poetyckiego, owo alegoryczne odczytanie dokonywało się albo jako zwykłe uzupełnienie do teorii archetypów, psychologicznych czy literackich, albo wręcz „po kryjomu”, albo też w atmosferze gwałtownej dezaprobaty<sup>15</sup>. Dialektyka jawnej subiektywności postawy poetyckiej i narzuconej obiektywności postawy alegorycznej pozostała zupełnie nie zauważona.

#### IV

Mój komentarz do obydwu cytowanych tekstów miał być punktem wyjścia dla pewnej liczby hipotez, które tu przedstawiam.

Komponent literacki (w odróżnieniu od komponentów kulturalnych, historycznych, socjologicznych) determinujący alegorię jest orientacją ku systemowi znaczeń obrazowych poza i ponad systemem semantycznym. Jeśli patrzeć pod tym kątem, można ją uważać za zasadę konstytuującą każdą wypowiedź poetycką. Zgodnie z moją hipotezą rozpatruję relację między alegorią a wypowiedzią poetycką jako analogiczną do relacji między „pismem” [*l'écriture*] a samym językiem, tak jak została ukazana przez Jacques'a Derridę.

<sup>14</sup> Nie dość zorientowany w naturze alegorii u Yeatsa, wybitny krytyk amerykański H. Bloom mógł napisać w związku z tym poematem: „W naszych czasach wzniosłość utonęła w grotesce, ale nigdy do tego stopnia” (*Yeats*. New York 1970, s. 466).

<sup>15</sup> Jak wolno było przypuszczać, na czele pierwszej grupy stoi N. Frye; przy nim M. Seidlin i H. Bloom. Do drugiej grupy należą angielscy specjaliści od Yeatsa. Nastrój w trzeciej grupie demonstruje zbiór, który stanowi datę w studiach nad Yeatsem, jakie prowadzą przedstawiciele *New Critics: The Permanence of Yeats*. Eds. J. Hall and M. Steinmann, New York 1950.

Teoria alegorii mogłaby wówczas stanowić podstawę dwu uzupełniających się metod badania historii poezji. Moje analizy poezji Wordswortha i Yeatsa uważam za szkice należące odpowiednio do jednej lub drugiej metody.

Z jednej strony przedmiotem historii dyskursu poetyckiego mogłoby być badanie rozmaitych modalności, według których myśl alegoryczna manifestowała się zależnie od epoki, ukazując tym samym ewolucję stosunków między poezją a społeczeństwem. Bunt wieku XIX przeciw alegorii mógłby być wówczas interpretowany jako bunt przeciw płaskiemu schematowi tego, co historycznie nazwano „alegorią”, a co w istocie było tylko jedną z możliwych manifestacji alegorycznego wątku języka poetyckiego — manifestacji przebrzmiałej. W imię tej rewolty rozpoczęto propagandę na rzecz „symbolu”<sup>16</sup>. Posłużono się tym nowym terminem do oznaczenia nowego przejawu myślenia alegorycznego, a mianowicie przepastnych głębin subiektywności. XVII-wieczna tradycja „poezji rozmyślającej”, której celem miało być wpisanie nurtów rozmyślań duchownych w przyjęty z zewnątrz alegoryczny system psychobiografii i historiografii chrześcijańskiej, zajmuje tu miejsce rozwiązania pośredniego między tradycyjną alegorią a tym, co przyjęło się nazywać poezją subiektywistyczną<sup>17</sup>. Mój komentarz do fragmentów *Preludium* wiązałby się z tym typem ujęcia problemu.

Twórczość Mallarmégo natomiast przedstawia zupełnie nowy typ poezji, gdyż w kilku najbardziej charakterystycznych tekstach podejmuje on walkę z alegorycznym wątkiem dyskursu poetyckiego. Stąd walka w imię „symbol-izmu” (trzeba by rzec, powołując się na terminologię Saussure’owską: „sign-izmu”), implikującego autoteliczność znaku. Autorzy świadomie uprawiający „dezalegoryzację” (byli oni zresztą względnie nieliczni: można tu chyba wymienić Wallace’a Stevensa, może również „poezję kubistyczną” w Ameryce) okazują się wówczas szczególnie przypadkami mieszczącymi się w szerszej opisanej tu przeze mnie perspektywie. Nie można widzieć w nich, jak to czynią krytycy wywodzący się z tego samego prądu historycznego, triumfatorów objawiających światu ostateczną definicję języka poetyckiego.

Nieraz już spostrzegano, że psychoanalityczny model osoby ludzkiej oraz Jungowska teoria archetypów to w naszej epoce próby ustanowienia prawdziwego, autonomicznego systemu znaczeń, na którym, tak jak

---

<sup>16</sup> De Man w artykule, który poprzednio cytowałam, zanalizował niektóre z utartych zwrotów używanych w tej propagandzie.

<sup>17</sup> Interesującą dokumentację przedmiotu można znaleźć w pracy L. L. M a r t z a: *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven 1954.



w tradycyjnych alegoriach, literatura mogłaby się oprzeć, na mocy samego faktu, że teorie te stanowią przedmiot wiary. Punkt oparcia, który Kafka i D. H. Lawrence, a nawet surrealiści znaleźli u Freuda, przyczynia się po części do umocnienia tego poglądu. W analogicznym sensie niektóre wczesne utwory literackie Sartre'a, jak *Les Jeux sont faits*, *La Nausée*, można uważać za alegorie egzystencjalnego modelu osoby ludzkiej. Zespół tych relacji mógłby się stać drugim polem badań pozostającym w zasięgu specjalisty od historii literatury, jeśli interesuje się on wnikliwiej tym rodzajem alegorii, która przekraczając granice dzieła, kieruje się ku całkowicie autonomicznemu systemowi znaczeń (system — przedmiot wiary), a tym samym usiłuje naśladować historyczny model alegorii zachodniej. Wraziłam pogląd, że Yeats próbuje odtworzyć rekwizytornię tradycyjnej alegorii; moja analiza *The Black Tower* mieściłaby się, co do zakresu historii literatury, w tym typie badań.

W podsumowaniu, ograniczając się do wyłącznie literackiego komponentu zasady alegorii, sędzę, że nie można postąpić inaczej i trzeba uznać to, co przyjęto nazywać „poezją konkretną”, za najnowszą manifestację myśli alegorycznej konstytuującej dyskurs poetycki. Należałoby jednak napisać drugi artykuł, aby udowodnić tę tezę. Jestem przekonana, że jest to zadanie, które zasługuje na baczną uwagę.

Przełożyła *Maria Dramińska-Joczowa*