



O alegorii naturalnej w dawnej teorii poezji heroicznej

«Natural Allegory in Early Theories on Epic Poetry»

by Agnieszka Czechowicz

Source:

Second Texts (Teksty Drugie), issue: 1 / 2015, pages: 253-272, on www.ceeol.com.

O alegorii naturalnej w dawnej teorii poezji heroicznej

Agnieszka Czechowicz

Średniowieczna praktyka alegorycznego objaśniania poezji antycznej była metodą interpretacyjną ułatwiającą zachowanie starożytnego kanonu literatury rzymskiej, którego obecność w dydaktyce szkoły chrześcijańskiej, a więc i najwyższa ocena, wymagały uzasadnienia według nowych kryteriów: nie tyle estetycznych, ile przede wszystkim sermocynalnych, obejmujących sferę treści wychowawczych. Warunki oceny artystycznej trafności dzieł nie uległy zmianie, ale ani przyjemność estetyczna, ani będąca jej źródłem poetycka *mimesis*, ani nawet erudycyjne walory lektury nie wystarczały chrześcijańskim humanistom – Ojcom i apologetom Kościoła – jako argumenty rozstrzygające o wartości utworów. Sugestywne piękno przenikających do serca pieśni poetów, poruszająca moc poetyckiej ewokacji, wdzięk wymowy, podobnie jak wszystkie powaby retoryki klasycznej, których oddziaływanie na literaturę patrystyczną jest dobrze znane, były przez twórców tej literatury uznawane i traktowane poważnie tylko ze względu na zdolność skutecznego szczepienia w duszach

Agnieszka Czechowicz – adiunkt w Katedrze Historii Literatury Staropolskiej KUL, autorka książki *Różność w rzeczach. O wyobraźni pisarskiej Wacława Potockiego* (2008). Główne obszary zainteresowań badawczych to barokowa poezja heroiczna, jej teoria i przemiany, twórczość Wacława Potockiego oraz teoria i praktyka alegorycznej interpretacji dzieł literackich. Kontakt: czechow@kul.lublin.pl

młodzieńczych umiłowania cnoty, ale i możliwego budzenia upodobania do występków¹.

Święty Bazyli Wielki, autor reprezentatywnej dla tych zagadnień *Mowy do młodzieńców*, nie traktuje studiów nad poezją jako zajęcia istotnego ze względów erudycyjnych czy estetycznych, lecz z przyczyn moralnych, choć poetyckie piękno nie jest mu obojętne, o czym świadczyć może przywołany w *Mowie* subtelny obraz drzewa owocowego, z którym Bazyli porównuje ludzką duszę. Istotną zaletą takiego drzewa jest oczywiście rodzenie owoców, ale owoce te okryte są przecież także piękną szatą liści kołyszących się między gałęziami, zapewniających owocom ochronę i ozdobę. Podobnie dzieje się z duszą, której właściwym owocem jest *veritas*, choć tę ostatnią przyobleka też szata wiedzy z całą pewnością niepozabawiona uroku, mimo iż pochodząca ze źródła wobec prawdy zbawczej zewnętrznego, jakim jest literatura pogańska. Za główną zaletę lektury – oprócz pobudzenia do praktykowania cnoty – Bazyli poczytuje tu jednak przygotowanie do rozumienia głębi tajemnic Pisma Świętego, których ze względu na swój wiek młodzieńcy jeszcze nie potrafią przeniknąć². W nowej kulturze chrześcijańskiej bowiem to nie poezja była *paideia*, jak w kulturze greckiej, lecz Biblia, której studiowanie miało kształtować ucznia Chrystusa, tak jak obywatela *polis* formowało studiowanie poezji, najpełniej odzwierciedlającej prawa i obyczaje panujące w starożytnych miastach-państwach³.

Alegoryczna metoda interpretacji twórczości poetyckiej odtwarzała dość dokładnie grecki *modus legendi* znany choćby z pochodzących z przełomu I i II wieku n.e. *Quaestiones Homericae*, apologetycznego dzieła ukazującego alegoryczny wymiar poematów Homera, te ostatnie zaś jako

1 Zob. W. Jaeger *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, przeł. K. Bielawski, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 88-95; na ten temat zob. też: J. Domański *Patrystyczne postawy wobec dziedzictwa antycznego i ich następstwa w kulturze chrześcijańskiej*, w: *U progu trzeciego tysiąclecia. Człowiek – nauka – wiara, księga pamiątkowa Sympozjum Naukowego zorganizowanego w Uniwersytecie Warszawskim z okazji 2000-lecia chrześcijaństwa w dniach 19-21 listopada 1999 roku*, red. A. Białecka, J.J. Jadacki, Semper, Warszawa 2001, s. 39-67.

2 Por. św. Bazyli Wielki *Mowa do młodzieńców, jak mogą odnieść pożytek z czytania księzek pogańskich*, w: tegoż *Wybór homilii i kazań*, przeł. i wstęp T. Sinko, Wydawnictwo Mariackie, Kraków 1947, s. 214-215.

3 Zob. W. Jaeger *Wczesne chrześcijaństwo i grecka paideia*, s. 103; zob też: tegoż *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, *passim*.

źródło, z którego czerpała cała filozofia⁴. Propozycja takiego odczytania potwierdzała wartość kanonicznych dla kultury greckiej eposów jako narzędzia paidei oraz miała przekonywać filozofów (podzielających zastrzeżenia Platona), że poematy te nie kłócą się z dojrzałą teologią ani że nie tylko nie obrażają najsubtelniejszych uczuć moralnych i religijnych, ale wręcz w pełni je satysfakcjonują, gdyż zawierają w sobie symbolicznie wyrażone wszystkie prawdy filozoficzne, kosmologiczne i etyczne, których odkrycie buńczucznie przypisują sobie filozofowie z Platonem na czele, a które w istocie zostały przez nich zaczerpnięte (świadomie lub nie) właśnie z *Iliady* i *Odyssei*⁵. Wykładnia alegoryczna rodzi się więc, jak pokazują badania, wraz z kryzysem interpretacyjnym, dotyczącym dzieł uważanych w kulturze za normatywne i autorytatywne, których znaczenie dosłowne (otwarte) okazuje się dłużej niemożliwe do zaakceptowania ze względu na historyczne przemiany filozoficzne, moralne i religijne⁶. Jest więc metodą ochrony i podtrzymania autorytetu owych dzieł w sytuacji dla nich – potencjalnie – kulturowo niesprzyjającej.

Trudno jednak nie zauważyć, że geneza alegorycznego nachylenia w hermeneutyce ma również, podobnie jak narodziny alegorycznych form literackich, swoją zupełnie naturalną dynamikę, będącą kulturową konsekwencją rozwoju ludzkiej zdolności myślenia abstrakcyjnego⁷. Dyspozycja do dostrzegania przenikających fikcję poetycką treści racjonalnych stanowi zwieńczenie kompetencji interpretacyjnych umożliwiających pełną kulturową komunikację.

4 Zob. R. Lamberton *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, University of California Press, Berkeley 1986; M. Domaradzki *Filozofia antyczna wobec problemu interpretacji. Rozwój alegorezy od przedsokratyków do Arystotelesa*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2013.

5 Pisze o tym J.A. Mazzeo *Allegorical Interpretation and History*, „Comparative Literature” 1978 30 no. 1, s. 7-9. Przekonanie to wypowiadają często także XVI-wieczni apologetyci poezji, czego dobrym przykładem jest *An Apologie for Poetrie* Philipa Sidneya napisana w latach 80., a opublikowana w 1595 r. Zob. Ph. Sidney *An Apology for Poetry (or the Defence of Poesy)*, revised and expanded by R.W. Maslen, Manchester University Press, Manchester 2002.

6 Por. J.A. Mazzeo *Allegorical Interpretation...*, s. 15.

7 Janina Abramowska ujmuje to zagadnienie od drugiej strony, pisząc o ukształtowaniu się alegorycznych dyspozycji odbiorczych jako konsekwencji praktyki alegorezy (*Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, w: tejsze *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995, s. 66). Ciekawe uwagi na temat kształtowania się abstrakcyjnego pojęcia liczby w kontekście kulturowej symboliki trójki zamieszcza Władimir Propp, zob. tegoż *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, PWN, Warszawa 2000, s. 125-128.

We współczesnej humanistyce alegoryczny model interpretacji bywa traktowany jako zjawisko z dziedziny archeologii życia umysłowego, dydaktyczna technika pozyskiwania z literatury pożądaných znaczeń lub niegdyś konieczność – tyleż intelektualna, ile społeczna, związana bezpośrednio z wymogami instytucji edukacji czy – w przypadku ksiąg biblijnych – będąca następstwem rozwoju doktryny Kościoła⁸. Teoretyczne koncepcje poezji wiążące *mimesis* z alegorią bywają poczytywane jako równie archeologiczna konsekwencja oddziaływania – z jednej strony nawyków szkolnych i tradycji interpretacji najważniejszego dla europejskiej kultury eposu, czyli *Eneidy*, z drugiej – jako egzotyczny owoc czasów stabilności poglądów i mniemań, łączonych bardziej lub mniej arbitralnie, choć zawsze jednoznacznie, z elementami świata przedstawionego poematów jako ich regulowane konwencją drugie dno⁹.

Świat przedstawiony dzieła poetyckiego, ukazywany w opisach dawnych poetek jako rezultat rozpoznania uniwersalnego ładu, z którego zostaje wywiedziony świat szczegółów egzemplifikujących prawdę tego poznania, bywa z takiej perspektywy postrzegany jako wyblakła ilustracja moralnego teorematu, pozbawiona nerwów, ściągien i ewokacyjnej energii. A jednak refleksja twórców renesansu i baroku dotycząca mimetyczno-allegorycznej integralności fabuły epickiej wydaje się tylko w pobieżnej lekturze sugerować, że pojmowali oni proces tworzenia jako przyoblekanie w poetyckie (sc. mimetyczne) kształty pewnych idei lub problemów intelektualnych (moralnych, religijnych *etc.*), które znajduje spełnienie w misji czytelnika, jaką miałyby być odsiewanie świata przedstawionego dzieła na rzecz odnalezienia i odkodowania tego ukrytego przekazu oraz poddanie się jego oddziaływaniu. Inwencja epicka, której efektem jest poemat heroiczny będący dziełem o znaczeniach jednocześnie alegorycznych (przenośnych)

8 Por. J.A. Mazzeo *Allegorical Interpretation...*, s. 9-10. Spośród obszernej literatury przedmiotu niech znajdzie się w tym miejscu choćby parę tylko reprezentatywnych w tym względzie prac: R. Tuve *Alegoria narzucona*, przeł. R. Zimand, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 75-91; M. Głowiński *Świadectwa i style odbioru*, w: tegoż *Stylie odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 116-137; J. Abramowska *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 53-86. Nie odnoszę się tutaj do współczesnych, choć zgoła odmiennych propozycji, wedle których każda interpretacja dzieła literackiego ma charakter alegoryczny. Zob. N. Frye *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokinić, Książka i Wiedza, Gdańsk 2012; M.W. Bloomfield *Alegoria jako interpretacja*, przeł. Z. Łapiński, w: *Alegoria*, s. 52-74.

9 Zob. J. Abramowska *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 53-54.

i fabularnych (konkretnych), nie wiąże się bowiem z oczekiwaniem od odbiorcy, by w trakcie lektury redukował bohaterów utworu do cnót przez nich reprezentowanych, a fabułę – do schematycznego szkicu pozwalającego na łatwiejsze przyswojenie jakiejś propozycji ideowej. Fakt, że abstrakcje, pojęcia i idee stają się najlepiej zrozumiałe wówczas, gdy są aktualizowane w formie możliwie najbardziej konkretnej, a nawet podpadającej pod zmysły („odczuwanej” intelektualnie), nie oznacza wcale, że forma ta, czyli epicka *mimesis*, podlega w poematach heroicznych renesansu i baroku redukcji do bycia mniej istotnym wehikułem bardziej istotnych treści¹⁰.

Choć teorie poezji nie dają pełnej, a niekiedy nawet przybliżonej wiedzy na temat artystycznych kształtów dzieł powstających równoległe z propozycjami i syntezami ogłaszanymi przez teoretyków, te ostatnie mówią jednak wiele na temat oczekiwań, jakie z pozycji czytelniczej publiczności formułują wobec literatury sami jej twórcy. We wczesnonowożytnych rozważaniach o poezji heroicznej i poświęconych jej traktatach najłatwiej uchwytne są czynniki normatywne, realizujące się przez ogólne i szczegółowe zasady, w których sięc zostaje ujęta kreacja całego świata przedstawionego utworu. W XVI- i XVII-wiecznych rozważaniach o sztuce poetyckiej zasady te, przy wszystkich dzielących je, najczęściej genologicznie uwarunkowanych różnicach, były podobne. Brało się to z powszechnie podzielanego przekonania o tym, że poezja jako sztuka ma dwa cele. Pierwszy z nich, bliższy (jesteśmy na gruncie języka scholastyki), to *mimesis*. Drugi, dalszy, to przyjemne pouczenie – tak formułował tę kwestię Maciej Kazimierz Sarbiewski¹¹. Jeżeli odmienność w sferze

10 Rozważane tu kwestie w pewnej części stanowią także przedmiot analiz w artykule Briana Vickersa *Epicteictic and Epic in the Renaissance*, „New Literary History” 1983 vol. 14, no. 3, s. 497-537 oraz Kennetha M. Stamppa *Unity as a Virtue*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1975 vol. 34, no. 2, s. 191-197.

11 Na filozoficzny kontekst *De perfecta poesi* i jego zakorzenienie w terminologii i duchu scholastyki suarezańskiej zwracał uwagę Wojciech Górny w artykule *Sarbiewskiego próba scholastycznej teorii literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 1960, t. 8, z. 1, s. 309-320. Na obecność głębokich ontologicznych i teoriopoznawczych odniesień w teorii Sarbiewskiego, jego „platonizowanie” Arystotelesa oraz epistemologiczny optymizm zwraca też uwagę Janina Abramowska (*Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 98, 138-145); zob. też Z. Grochal *Chrześcijański Horacy – Maciej Kazimierz Sarbiewski Tj i jego estetyka*, Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, Niepokalanów 1994, s. 12-70. O arystotelizmie i platonizmie Sarbiewskiego oraz pojmowanych raczej opisowo „scholastyczno-formalistycznych ograniczeniach” jego refleksji na temat kreacji poetyckiej w kontekście „dogmatyzmu” wywodu, pisze też (może z pewnym odcieniem wartościującym?) Elżbieta Sarnowska-Temeriusz w książce *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*, PWN, Warszawa 1985, s. 523-532.

ustalanych reguł wynikała z innych niż gatunkowe założeń, to ostatecznie i tak prawidła te wyrastały z jednego źródła, którym zawsze pozostawała sama intencja wyłonienia zasad gwarantujących spełnienie w dziele tego drugiego, poza mimetycznym, celu poezji, za który poczytywano zespolenie mądrości i piękna. Ów związek czynił tę sztukę w pewnym sensie bliską platońskiej koncepcji „dojrzałej wesołości” i „pięknej zabawy”, której istotą jest szlachetność, wdzięk i pociągający urok, harmonia i pożytek, czyli łagodzenie obyczajów, oraz osvajanie z ładem i mądrością¹². Unia ta, właściwa poezji łączącej w sobie zalety *paidiá* („igraszka”, „dziecinada”) i *paideia*¹³, była postrzegana jako źródło doskonałości utworu oraz fundament zarazem wychowawczej, jak i czysto ludycznej wartości literatury.

Humanistyczne uznanie dla poznawczych walorów poezji w charakterystyczny sposób eksponowane było zwłaszcza w wysokich tonach jej XVI-wiecznych apologii. Bywa tam ona nazywana wprost: mądrością, pierwszą filozofią, przewodniczką filozofów i przewodniczką życia, dzięki której umysł zmierza ku rzeczom wzniosłym¹⁴. W Polsce w wieku XVII przekonanie to syntetycznie wyraził Sarbiewski, powtarzając za Tarquiniusem Gallutiusem Sabinem, że „pośrednio udzielana nauka jest duszą, najprawdziwszą i najdoskonalszą istotą, właściwym celem i dziedziną sztuki poetyckiej”¹⁵. Nauka ta przenika do duszy czytelnika dzięki zdumieniu i poruszeniu płynącym z bogactwa fabuły, a jej pasem transmisyjnym jest przyjemność wypływająca z poetyckiej *mimesis*, co z dużo większym naciskiem niż polski teoretyk podkreślał pod koniec XVI wieku Torquato Tasso.

Według teorii Sarbiewskiego wyłożonej w *De perfecta poesi*, najważniejszym polskim traktacie o literaturze aż do *Das literalische Kunstwerk* Ingarde-
na, poezja epicka jest opowiadaniem ukazującym jedną, wielką (tzn. szeroko zakrojoną, rozciągniętą w czasie), znakomitą, zupełną i skończoną akcję

12 Odwołuję się tu do eseju E. Wolickiej *Zabawa – mit – paideia*, w: tejsze *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, TN KUL, Lublin 1994, s. 179-190.

13 Por. tamże, s. 180-181.

14 Zob. Ph. Sidney *An Apology for Poetry...*, s. 81-117; A.M. De’Conti *O sztuce poetyckiej*, przeł. J. Mańkowski, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 213-227.

15 M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. s. Skimina, Ossolineum, Wrocław 1954, s. 188 (VI.9). Sarbiewski, pisząc o pośrednio udzielanej nauce, odnosi się do alegorycznego wymiaru dzieła.

bohaterską¹⁶, której przyczyną celową zewnętrzną (*finalis causa extrinseca*) – bo spośród innych to ona wydaje się tu szczególnie ważna – jest „sprawienie jak największej przyjemności i pouczanie zarazem: najpierw o doskonałości życia społecznego i o polityce, następnie o etyce, potem o ekonomii, jak nie mniej o samej filozofii, astronomii i teologii”¹⁷.

Postulowana przez poetę – podobnie jak przez innych wczesnonowożytnych twórców – interpretacja świata epickiego w kluczu erudycyjnym, na który wskazuje *De perfecta poesi*, ukazując *Eneidę* jako poemat zawierający w sobie pełnię wiadomości z każdej dziedziny wiedzy i nauk szczegółowych, może wydawać się współczesnemu czytelnikowi „dyskursywną dekompozycją”¹⁸ fabuły. Owszem, **encyklopedyczny ideał poezji**, w gruncie rzeczy niepoetycki z ducha, **znajdował dopełnienie w konkurencyjnym wobec lektury alegorycznej** – i oczywiście od niej łatwiejszym – modelu lektury erudycyjnej, której nawyk był kształtowany i utrwalany przez dydaktykę szkolną. **Musiemy jednak pamiętać, że ten ostatni *modus legendi* był etapem wstępnym, niejako propedeutycznym wobec odczytań alegorycznych.** Mamy tu więc do czynienia z jednej strony z opisem analitycznym, będącym zarazem demonstracją praktycznego zastosowania metody lekturowej i potwierdzeniem istnienia w dziele przenikającego jego poszczególne składniki sensu uniwersalnego, a z drugiej – z kontemplacją rozświetlających epicką *mimesis* idei moralnych¹⁹.

Połączenie w definicji Sarbiewskiego jedności z zupełnością, będące fundamentem epickiej doskonałości, staje się źródłem szczególnej energii, czyli skuteczności mimetycznej eposu²⁰. Energia ta sprawia, że każdy element

16 Tamże, s. 24.

17 Tamże, s. 26. W interpretowaniu znaczeń poematu z punktu widzenia teologii, etyki, astronomii i fizyki można odnaleźć zarówno tradycję (jeszcze sofistycznego, Izokratesowego pochodzenia) lektury erudycyjnej, jak i pewne echo tradycji szkolnych *accessuum ad auctores* z XI i XII wieku, w których – jak w *Dialogus super auctores* Konrada z Hirschau – jednym z obowiązkowych punktów komentarza jest wskazanie rodzaju filozofii, do którego zalicza się dzieło.

18 Tak o objaśnianiu alegorii pisze E. Wolicka w książce *Mit – symbol rozwinięty. W kręgu platońskiej hermeneutyki mitów*, Redakcja Wydawnictwa KUL, Lublin 1989, s. 23.

19 Por. tamże.

20 Na temat mimetycznej energii w teoretycznej refleksji Sarbiewskiego zob. B. Niebelska-Rajca „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literackich renesansu i baroku, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 173-177 oraz tejsze „*Enargeia*”. *Teoria naoczności i żywości stylu w pismach Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, w: „*Wszystko tu najdzie, co wy macie w głowie*”. *Świat prozy staropolskiej*, red. E. Lasocińska, A. Czechowicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008, s. 131-146.

świata przedstawionego dzieła, pozornie najbardziej nawet odległy od wątku centralnego, nie tylko ów wątek wzbogaca, ale wręcz – dzięki różnorodności detali, epizodów, zmienności okoliczności i perspektyw – w ogóle czyni możliwym jego pełne zaistnienie. **Mimetyczna spójność tych dopełniających i zarazem wzbogacających fabułę szczegółów umożliwia ich udział w przestrzeni alegorycznych znaczeń utworu.**

W obecnym w definicyjnym ujęciu polskiego teoretyka – i esencjalnym dla eposu – zrośnięciu przyjemności i pouczenia ulega wzmocnieniu i ustabilizowaniu integralność dzieła jako całości strukturalno-znaczeniowej, a także zostaje podkreślona inwencyjna jedność poematu i brak jego wewnętrznego zróżnicowania na plan fabularny i dyskursywny. W poezji bowiem potencjał nauki zawiera się już w samych właściwościach fabuły. Jej prawdopodobieństwo, różnorodność, wyznaczany przez perypetie, zawieszenia i rozpoznania progres, a wreszcie wygaśnięcie przynoszące ostateczne rozwiązanie wszelkich konfliktów, uśmierzenie napięć i zamknięcie wątków – wszystkie te formalno-kompozycyjne elementy stanowią nośnik *encyclopaedia obliqua*: wyłożonego nie wprost ogółu wiedzy, jakiej źródłem jest poezja. Kwestię rodzajów nauki właściwych poematowi oraz form obecności owych pouczeń w utworze Sarbiewski uściśla w innym miejscu swego traktatu, dopowiadając, że prawdziwą istotą, ożywiającą duszą sztuki poetyckiej jest naśladowanie „z zamiarem pouczenia czytelnika, a zwłaszcza kształtowania życia ludzkiego [...], z zamiarem sprawiania mu przyjemności [...], wreszcie wzruszenia go...”²¹.

Przy *encyclopaedia obliqua* wypada się w tym miejscu zatrzymać. W *De perfecta poesi* wartości epiki zostały zintegrowane wokół wychowawczego potencjału poematu, ukazującego – za modelem wergilijskim – bohatera obdarzonego licznymi cnotami, doskonałego we wszystkich swych czynach i spełniającego cel, który wykracza ponad jego osobiste, jednostkowe dążenia i poza horyzont jego cząstkowego poznania. **Podobnie jak fabuła osiąga zupełność (*integritas*) dzięki zaktualizowaniu wszystkich zawiązanych w toku jej rozwoju ziaren (*semen*) zamykających w sobie potencjał kolejnych epizodów i dopełnia się poprzez osiągnięcie wewnętrznego celu swej struktury, czyli wyczerpania możliwości fabularnych uruchomionych w wątku głównym – tak też centralna dla epiki (w charakterocentrycznym ujęciu Sarbiewskiego) kreacja bohatera w pełni się aktualizuje dzięki ujawnieniu i zrealizowaniu wszelkich dyspozycji (intelektualnych, moralnych *etc.*), w które autor go wyposażył, oraz ról społecznych i relacji, w jakie mógłby on wejść dzięki**

21 M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej...*, s. 174.

swym cnotom²². Te należące do natury dzieła epickiego strukturalne prawidłowości w niemal automatyczny sposób nabierają w procesie interpretacji znaczeń dodatkowych, wskutek działania mechanizmu określonego przez Janinę Abramowską jako analogia konotacyjna, stanowiącego – oprócz relacji denotacji – „podstawę mechanizmu semantycznego wszelkiej alegorezy, a także alegorii”²³. Wątek główny *Eneidy*, czyli podróż Eneasa z płonącej Troi do Lacjum, to z perspektywy idealnej – a więc ogólnej (uniwersalnej) – wędrówka bohatera, przez którą, jak czytamy u Sarbiewskiego, „starał się Maro wyrazić alegorycznie postępy każdego człowieka na drodze do prawdziwej mądrości”²⁴.

To dzięki metaforycznemu potencjałowi „podróży”, „wędrówki”, „żeglowania”, „pokonania przeciwności” czy „dotarcia do brzegu” także podmiot tych czynności znajduje się w sferze promieniowania sensów alegorycznych i, nie przestając być Eneaszem-Trojańczykiem, pobożnym i zwycięskim przyszłym władcą Lacjum, opatrnościowym założycielem mającego narodzić się imperium – może być zarazem figurą człowieka zdobywającego mądrość na drodze doświadczeń. Mechanizm ciężenia fabuły ku alegorii, wytwarzając własne pole grawitacyjne, integruje pozostałe epizody i detale świata przedstawionego wokół „głębokich treści” dzieła. *Integritas* poematu, a więc budująca kreacyjną pełnię dzieła organiczna całościowość wszystkich dających się w nim wyodrębnić elementów, dopełnia się więc także w alegorycznym odczytaniu, które z ogólnej perspektywy planu fabularnego rozciąga się również i na znacznie już mniej oczywistą dla naturalnej alegorezy (w odróżnieniu od arbitralnej, konwencjonalnej, identyfikującej

22 Zob. J. Abramowska *Alegoreza jako problem przekładu*, w: tejsze *Powtórzenia i wybory...*, s. 101-105. O parenetycznym pojmowaniu eposu przez Sarbiewskiego i konsekwencjach jego koncepcji bohatera eposu jako „sumie wszystkich cech i ról” zob. tejsze „*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, „Pamiętnik Literacki” 1981 z. 3, s. 6-10. O kreacji bohatera w traktacie Sarbiewskiego zob. też: J. Kwosek *Wizja bohatera doskonałego w „De perfecta poesi” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, w: *Staroposkie teksty i konteksty*, t. 7: *Pomiędzy uczonością a dydaktyzmem*, red. J. Malicki, T. Banaś-Korniak, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013, s. 57-70.

23 J. Abramowska *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 57.

24 M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej...*, s. 192. Zawartą w *De perfecta poesi* alegorezę *Eneidy* omawiają m.in. następujące prace: S. Skimina „*Eneida*” *Wergiliusza w alegorycznej interpretacji Sarbiewskiego*, „*Meander*” 1953 t. 8, z. 4/5/6, s. 263-277; E. Sarnowska-Temeriusz *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności, Ossolineum, Wrocław 1969; J. Abramowska „*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, s. 3-38; P. Urbański *Theologia fabulosa*, w: tegoż *Theologia fabulosa. Commentationes Sarbivianae*, Wydawnictwo Naukowe, Szczecin 2000, s. 15-37.

niektóre z obrazów poematu jako alegorie bez łączenia ich z wymową dzieła jako całości) sferę detalicznych składników świata przedstawionego, takich jak gest, imię, atrybut, płęć czy miejsce geograficzne. Co za tym idzie, one wszystkie – choć w różnym stopniu – uczestniczą w szerokim planie *encyclopaedia obliqua*.

Możliwa bowiem do przyjęcia propozycja takiej eksplikacji szczegółowych znaczeń eposu lub romansu heroicznego może zostać ustanowiona tylko ze względu na to, że elementy będące potencjalnymi nośnikami postulowanych sensów uczestniczą w odczytywanej w porządku alegorii fabule i współtworzą jej „zupełność”. Zasadniczo nie dzieje się na odwrót, tzn. dawne interpretacje nie dochodziły do alegorycznych konkluzji w całościowej wykładni dzieła na drodze indukcji – od szczegółu do ogółu – lecz od ogółu do szczegółu, przez ścieżkę dedukcyjną. Oznacza to, że wielkie alegorie poematów – nazywane dziś niekiedy „wielkimi metaforami”²⁵ – nie konstytuowały się w odczytaniach wskutek wykrycia pewnego porządku w zespole alegorii²⁶, lecz ów porządek krzepł pod wpływem uprzedniego wobec takiej krystalizacji przeświadczenia o przenikającej heroiczną fabułę perspektywie sensu, który transcenduje świat przedstawiony utworu i dosięga prawd uniwersalnych. Łączona z poezją bohaterską alegoryczna perspektywa miała więc charakter w istocie nie arbitralny, lecz naturalny²⁷. W tak rozumianym kształcie literackiej kreacji eposu można dostrzec podobieństwo do opisywanego przez Clive’a Staplesa Lewisa poetyckiego momentu quasi-sakramentalnego (symbolicznego), w którym rzeczywistość widzialna (a więc znaczenia literalne) jest traktowana jako związana w swym istnieniu i zakorzeniona w rzeczywistości niewidzialnej, której staje się obrazem, na którą wskazuje i z której czerpie własny wzorzec²⁸.

25 Praktyczne próby analitycznego zastosowania tego pojęcia w badaniach nad literaturą staropolską przynoszą prace Marii Szmidt *Między alegorią i symbolem. Granice wielkiej metafory w romansie barokowym*, s. 119-135 i Ewy Jażdżewskiej-Goldsteinowej, *Z dziejów wielkiej metafory. Uwagi o konstrukcji „Oblężenia Jasnej Góry Częstochowskiej*, s. 137-150 – obie prace zamieszczone w zbiorze *Studia o metaforze I*, red. E. Sarnowska-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław 1980, oraz studium E. Jażdżewskiej-Goldsteinowej *Dwie prawdy w „Wojnie chocimskiej” Wacława Potockiego*, „Poezja” 1977 nr 5/6, s. 189-198.

26 Por. E. Sarnowska-Temeriusz *Alegoryczna wiedza o poezji w XVI i XVII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 3, s. 182-183.

27 Tamże, s. 189-191.

28 Por. C.S. Lewis *The Allegory of Love. A Study of Medieval Tradition*, Cambridge University Press, New York 1958, s. 44-45. Lewis jednak, pisząc generalnie nie o poematach heroicznych (wyją-

Podjęta *sub specie allegoriae* interpretacja całego, wcielonego w główny wątek dzieła jego planu, a więc realizacja – jak pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz – ambitnie pojętego zadania wykrycia *perpetua ac continuata allegoria poematis*²⁹, odsłania znaczenie funkcji epickiej zasady unitas, gdyż na płaszczyźnie formalnej to właśnie ona pozwala – bez niepokoju o zbyt słabe uzasadnienie – objąć przenośną eksplikacją także i pozostałe, drobne szczegóły świata przedstawionego utworu, włączając je do sfery *encyclopaedia obliqua*. Zatem propozycja interpretacyjna *Eneidy*, mówiąca że Troja w poemacie to znak rozkoszy zmysłowych, bóstwa domowe nakazujące Eneaszowi płynąć do Lacjum to reprezentacja rozumu, a zawiązanie stryczka u belki przez odbierającą sobie życie matkę Lawinii, Amate, która znamionuje „bierną nieświadomość prawdy”, to wyraz usuwającego nieświadomość powiązania ze sobą prawd (*etc.*)³⁰ – możliwa staje się dzięki temu, że najpierw w odczuciu (bądź przez przyjęcie tradycji) cały poemat został rozpoznany jako naczynie skrywające mądrość.

Trzeba jednak zaznaczyć, że według opinii Torquata Tassa czy Tarquiniusa Gallutiusa – taka dokładna odpowiedniość alegorii wobec każdego z elementów świata przedstawionego w epice heroicznej ani nie zachodzi, ani nie jest potrzebna³¹. W dziele musi być zachowana proporcja między siłami mimetycznymi wspomaganymi przez *varietas* poematu a intelektualnym blaskiem, który przenika całą różnorodność *mimesis*. Najważniejszą, bo sumarycznie sformułowaną funkcją uniwersum znaczeń *heroicum* wydaje się kształtowanie

kiem przypadek pogranicznej *Królowej Elfów* Spencera), lecz o poematach, w których alegoria stanowi – jak czytamy w *Słowniku literatury staropolskiej* – „główną zasadę kompozycji dzieła jako całości” (J. Sokolski *Poemat alegoryczny*, hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*, red. T. Michałowska, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 683), w owym sakramentalno-symbolicznym wymiarze kreacji widzi osłabienie realności tego, co mimetyczne, a taka obserwacja nie ma zastosowania w niniejszych rozważaniach, dotyczących innego gatunku – nie poematu alegorycznego, lecz *heroicum*.

29 E. Sarnowska-Temeriusz *Alegoryczna wiedza o poezji w XVI i XVII wieku*, s. 182-183.

30 Szczegółowa alegoreza *Eneidy* znajduje się w rozdziałach 10. i 11. księgi VI traktatu. Zob. M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej...*, s. 192-208.

31 Pisał o tym Tasso w liście do Scypiona Gonzagi z 15 czerwca 1576 roku, kiedy sam pracował nad *Alegorią* dołączoną w wydaniu do *Jerozolimy wyzwolonej*: „Io non credo che sia necessario che l'allegoria corrisponda in ogni particella al senso litterale...”. T. Tasso *Lettere*, t. 1, a cura di Ettore Mazzali, Einaudi, Torino 1978, s. 66. Na temat pojmowania dążeń do alegorycznej identyfikacji wszystkich elementów i obrazów dzieła jako *imperfectus conatus* – wysiłków nieudanych – zob. E. Sarnowska-Temeriusz *Alegoryczna wiedza o poezji w XVI i XVII wieku*, s. 182-183.

życia ludzkiego, stanowiące wyraz humanistycznej idei formowania osobowej pełni przez poezję³².

„Dalszy cel” poezji bohaterskiej, jakim jest udzielane przez nią, a służące odbiorcy przyjemne pouczenie, charakteryzuje podwójna modalność, którą w zaproponowanej przez siebie definicji poematu heroicznego syntetycznie ujął Torquato Tasso, pisząc:

Powiadam natomiast, iż poemat heroiczny jest naśladowaniem czynności świetnej (*illustre*), wielkiej (*grande*) i doskonałej (*perfetta*), zrobionym przy pomocy opowiadania z użyciem najwyższego rodzaju wiersza w tym celu, aby bawiąc przynosić pożytek, to znaczy w tym celu, by przyjemność, a nie co innego sprawiało, iż czytając chętniej, nie wyklucza się pożytku [płynącego z lektury]. [...] Musi więc także i epopeja mieć właściwą sobie przyjemność wraz z właściwym sobie oddziaływaniem. Jest nim właśnie wprawianie w podziw (*il muover maraviglia*)...³³

Dla Tassa, podobnie jak dla większości twórców i teoretyków literatury dawnej, kwestie estetyczne prowadzą ku moralnym i są z nimi związane nierozdzielnie. Pożytek, o którym pisze autor *Jeruzalem wyzwolonej*, to poznanie płynące z obcowania w drodze lektury ze sferą uniwersalnych praw i porządku rozbłyskujących w stylu i charakterach postaci oraz w prowadzącym ku szczęśliwemu zakończeniu konsekwentnym ciągu epizodów. W tej koncepcji źródłem pouczenia okazuje się nie tyle obecna w utworze suma wiedzy o świecie, ile właśnie struktura opowieści, której progres ukazuje poszczególne stadia rozwoju akcji w jej drodze do osiągnięcia kresu, czyli wypełnienia. Przyjemność będąca warunkiem recepcji nauki zawartej w dziele bierze się przecież nie z nauki, lecz z fikcji fabularnej, a poza tym doświadczenie owej przyjemności samo staje się dla czytelnika nauką.

W *Alegorii poematu* dołączonej do wydania *Jeruzalem wyzwolonej* z 1584 roku pisze Tasso, że poezja heroiczna, jak żywe stworzenie, w którym związane są dwie natury, składa się z imitacji i alegorii. Pierwsza z nich wabi ku sobie umysły i uszy ludzi i w sposób cudowny je zachwyca, natomiast druga

32 O poezji jako narzędziu *humanitas* zob. A. Nowicka-Jeżowa *Humanitas w literaturze polskiego renesansu*, w: *Humanitas. Projekty antropologii humanistycznej*, część I, red. A. Nowicka-Jeżowa, Neriton, Warszawa 2009-2010, s. 288-295.

33 T. Tasso *Traktat o poemacie heroicznym*, przeł. T. Dobrzyńska, w: *Poetyka okresu renesansu*, s. 453-454.

ich poucza – już to w dziedzinie wiedzy, już cnoty. I jak imitacja epicka jest niczym innym jak podobieństwem i obrazem czynów ludzkich, tak alegoria epicka nie jest niczym innym jak figurą ludzkiego życia. Ale imitacja odnosi się do czynów ludzkich podpadających pod zmysły zewnętrzne [*che sono a i sensi esteriori sottoposte*] i czynami się przede wszystkim zajmuje, dążąc do ukazania ich w słowach jasnych i obrazowych tak, by rzeczy opisywane żywo ukazały się niejako przed oczyma ciała³⁴. Naśladowanie poetyckie, czyli fikcja, nie odnosi się, jak powiada Tasso, do przyzwyczajzeń, uczuć czy mniemań, jako że znajdują się one we wnętrzu duszy, lecz zajmuje się nimi jedynie wtedy, gdy ujawniają się one na zewnątrz i towarzyszą akcji, przejawiając się w mowie, czynach i dziełach. Namietności, mniemania i przyzwyczajenia ma na uwadze dopiero alegoria – i to nie tylko gdy się przejawiają, ale przede wszystkim gdy pozostają ukryte we wnętrzu – a wyraża je bardziej niejasno [*piu oscuramente*] przez znaki tajemnicze, które tylko znający naturę rzeczy zdolni są w pełni pojąć³⁵.

W wypowiedziach wczesnonowożytnych twórców i teoretyków „poezji doskonałej” sugestywność dzieła była więc pochodną jego energii mimetycznej, a dyskursywność była jego zaletą. **Dyskursywność ta miała specyficznie poetycki charakter, a to znaczy, że rzeczywistość moralnych i spirytualnych odniesień świata przedstawionego była ewokowana w procesie lektury dzięki „współpracy” *humanitas* czytelnika i etycznego potencjału poematu, ukrytego w strukturze jego fabuły, w żywości akcji i w kreatywnej pełni bohaterów. Intelktualne, erudycyjne i moralne wyposażenie odbiorcy pozwalało „nadawać imiona” skojarzeniom i obrazom zjawiającym się w horyzoncie jego imaginationsi, pobudzanej z kolei przez wyrazistość czytanej opowieści. Wyrazistość i naoczność pobudzały wyobraźnię, wyobraźnia – pamięć, pamięć zaś refleksję intelektualną.**

*

Problemy współczesnego pojmowania specyfiki literatury dawnej, związane ze średniowieczną i wczesnonowożytną praktyką alegorycznej wykładni dzieł epickich, mają swoje źródło często, jak się wydaje, w próbach mierzenia się z jednym z najtrudniejszych dla dyskursu teoretycznego

34 T. Tasso *Allegoria del poema*, w: tegoż *Gierusalemme liberata. Poema heroico* [...], Mantova 1584, s. lx.

35 Por. tamże.

zagadnieniem, jakim jest geneza dzieła. Jeżeli inwencyjny etap pracy nad utworem heroicznym będzie pojmowany jako obmyślanie fabularnego planu dla – na przykład – poetyckiej realizacji retorycznej *deiksis* (czyli kiedy wszystkie postaci są wymyślane po to, by być ilustracją konkretnych cnót lub wad, a fabuła ma służyć wyłącznie jako tło ekspozycyjne dla charakterów), wówczas nieuniknione staje się myślenie o dziele epickim jako alegorii przystrojonej w szaty eposu³⁶. Jeżeli natomiast etap obmyślenia poematu pojmie się jako proces przebiegający w planie mimetycznym, a więc skupiony na rozwijaniu sytuacji fabularnej dla niej samej i kreacji będących jej podmiotem bohaterów dla nich samych (choć ze świadomością przenośnego wymiaru znaczeń), wówczas perspektywa alegoryczna, jako niestanowiąca klucza dla aktu poetyckiej kreacji i niedeterminująca dynamiki ani kształtu świata przedstawionego utworu, w znaczącym stopniu przesuwa się w dziedzinę interpretacji. Dzieło nie jest wówczas alegorią (bo jest poematem bohaterskim), chociaż jego interpretacja w alegorycznej perspektywie znajduje zwieńczenie. Mówiąc o perspektywie alegorycznej, mam na myśli horyzont formułowanych na gruncie systemów etycznych i religijnych treści istotnych – idei i rozpoznań – które wyrastają z najsilniejszych ludzkich doświadczeń sytuujących się w granicach którejś z wymienionych sfer (religijnej i/lub etycznej) i które – drogą sprzężenia zwrotnego – kształtują tych doświadczeń przeżywanie i rozumienie. W wymiarze tym będą mieścić się zarówno cnoty, jak i wady, postawy – jako praktyczne aktualizacje jednych bądź drugich, relacje, dążenia *etc.* Do ich dostrzeżenia w dziele niepotrzebna jest ani stałość systemów, ani stała konwencja, ani nawet dobra intencja, gdyż treści istotne są takimi dlatego, że siła ich znaczeń odnawia się niezmiennie w ludzkim przeżyciu bez względu na zmienność systemów światopoglądowych czy kolejne mutacje ducha czasów. Treści te, pojmowane na sposób retoryczny, są istotnie ze swej natury „ustabilizowane i zakrzeplę”. Nie znaczy to jednak, że są arbitralne lub że mają charakter apriorycznych konstruktów.

Alegoreza epiki heroicznej jawi się więc w ten sposób jako poszerzenie semantyczne tekstu, w którym dochodzi do aktualizującej się w kolejnych odczytaniach interferencji akcji fabularnej dzieła i perspektywy znaczeń moralnych, filozoficznych lub religijnych w procesie w swej istocie metaforycznym, w którym, jak zauważa Joseph A. Mazzeo, dochodzi do rozświetlenia elementu X przez połączenie go relacją z elementem Y, który jest podobny,

36 Tak o poematach alegorycznych pisze C.S. Lewis *The Allegory of Love...*, s. 44-45.

ale lepiej poznany³⁷. Alegoreza epicka jako zasada interpretacyjna pozosta-
wałaby przy tym niezależna od alegorii jako zasady konstrukcyjnej utworu
i nie musiałaby być z tą ostatnią związana.

Wydaje się, że wokół opisywanego tu modelu interpretacji dzieł poetyc-
kich narosło wiele nieporozumień ze względu na spopularyzowaną w wieku
XIX opinię, że to, co racjonalne, stoi w opozycji do tego, co bywa nazywane
„wizją niezapośredniczoną”³⁸, zupełnie tak, jakby – z jednej strony – to, co
pojmuje się intuicyjnie bądź emocjonalnie, nie było możliwe do zanalizo-
wania w sposób racjonalny i – z drugiej – wszystko to, co w sztuce ma cha-
rakter inteligibilny, nie mogło powstać inaczej niż w wyniku uprzedniego
procesu kategoryzowania i stabilizowania systemu konwencji, a następnie
przekładania idei, sądów i mniemań na przejrzyste obrazy. Nieporozumienia
te wydają się więc konsekwencją rozejścia się rozumu i wyobraźni (fantazji)
w eseistycznych propozycjach romantyków i symbolistów, choć do przyczyn
zamieszania można dodać także barierę w postaci retorycznego klucza wy-
kładu poezji lub scholastycznej terminologii w języku wczesnonowożytnych
traktatów, terminologii odczuwanej często albo jako obca współczesnej wrażli-
wości, albo przynajmniej pedantyczna.

Dla XVI- i XVII-wiecznych teoretyków poezji heroicznej wymowa ale-
goryczna tej ostatniej w naturalny sposób dopełniała znaczeniowej całości
dzieła. W tym ujęciu wymiar przenośny należy do istoty fikcji epickiej jako jej
druga, oprócz mimetycznej, natura. Traktaty o sztuce poetyckiej renesansu
i baroku są, poza nielicznymi tylko wyjątkami, ściśle zrośnięte z problema-
tyką moralną, stąd też m.in. refleksja obejmująca czysto imitacyjny aspekt
poetyckiej kreacji, czyli taki, którego porządek byłby niezależny lub nawet
uprzedni wobec namysłu nad przenośną wymową całości, będzie w nich mia-
ła charakter marginesowy³⁹. Na refleksję o początku niezależnym lub nawet
uprzednim wobec uniwersalnego zamysłu dzieła nie ma miejsca w poetykach

37 J.A. Mazzeo *Allegorical Interpretation...*, s. 12.

38 Por. G. Hartman *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry*, Yale University Press, New Haven 1954.

39 Wyraźny ślad takiej refleksji nad zagadką czysto mimetycznej intencji poetyckiej można za-
uważyć we wzmiance Sarbiewskiego poświęconej rzymskim elegiom miłosnym i problemom
ich szkodliwości: „Mnóstwo bowiem czyta się w ich pismach tego rodzaju zarzutów, które
raczej utrudniają zrozumienie samych poetów, ponieważ ignorują całkowicie cel ich i sztuki.
Oczywiście jednak niedojrzała młodzież powinna się wystrzegać czytania tych pism,
choć może poeci mieli intencje szlachetne, tzn. naśladowanie nieszczęśliwych kochanków”,
M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej...*, s. 154).

normatywnych, nawet tych niezainteresowanych moralnym oddziaływaniem twórczości. Dzieje się tak ze zrozumiałych względów: fabuła poematu musi zalecać się ogólnością, zatem rozpatrywany od strony przypadkowości i indywidualizmu intelektualny *incipit* utworu pozostanie tajemnicą, której ukończone, artystyczne kształty wysławiano wysokimi tonami wczesnorennesansowych apologii poetyckich, ale która raczej nie inspirowała normatywnie i instruktywnie zorientowanych traktatów wczesnonowożytnych. Nie rozwiązują tej tajemnicy ani traktaty o wyobraźni, ani o imitacji⁴⁰.

Na podstawie skrupulatnych rozważań mimetycznego aspektu kreacji poetyckiej, prowadzonych przez twórców tej miary co Tasso czy Sarbiewski można wyprowadzić wniosek, że **inwencja epicka jest alegoryczna i mimetyczna zarazem. Jest synchroniczna⁴¹. *Mimesis* heroiczna jest dyskursywna, a co za tym idzie – otwiera się na perspektywę alegoryczną, w której znajduje dopełnienie, taka zaś naturalna alegoreza okazuje się interpretacją wyrastającą z integralności znaczeń epickich oraz, czego nie sposób nie zauważyć, hermeneutycznej lektury dzieła, pozwalającej odnajdywać w nim te znaczenia, na które odbiorca jest szczególnie uwrażliwiony i których poszukuje. Opisywana tak interpretacja prowadzi więc ku odczytaniu moralnych, filozoficznych bądź teologicznych znaczeń utworu, ukrytych w sieciach relacji wiążących poszczególne elementy świata przedstawionego. Albo – dokładniej – prowadzi ku odczytaniu znaczeń dzieła w świetle moralności, filozofii bądź teologii (lub wszystkich tych dziedzin razem) – pozostając w ścisłej zależności wobec hermeneutycznej dyspozycji odbiorcy.**

Integralne odczytanie alegoryczne w istocie nie ingeruje więc w interpretowany tekst, nie narusza jego spójności ani go nie zmienia. Jest procesem identyfikacji znaczeń utworu, w którym dokonuje się translacja tego, co zewnętrzne, na to, co uwewnętrznione drogą odkrywania w fikcji poetyckiej zinterioryzowanych sensów. Tak pojęta wykładnia jest działaniem przypominającym akt logiczny, nie zaś tetyczny: odnajduje bowiem w dziele odzwierciedlenie rzeczywistych dla siebie (tzn. przeżytych) prawidłowości i mechanizmów życia i świata. Symultaniczność *mimesis* i alegorii harmonizuje i jednoczy etykę z estetyką i łączy na powrót piękno z prawdą⁴².

40 Zob. na ten temat: E. Sarnowska-Temeriusz *Zarys dziejów poetyki*, s. 354-377.

41 Zauważa tę właściwość Janina Abramowska *Alegoreza jako problem przekładu*, s. 87-162.

42 Por. J.A. Mazzeo *Allegorical Interpretation...*, s. 7-8.

Postulowany czytelnik dawnego eposu mającego aktualizować wzorzec wergiliański dysponuje zdolnością odczytywania wielopoziomowego: łączy lekturę diachroniczną, w której śledzi tok narracji w jego rozwoju chronologicznym, z równoczesną, synchroniczną pracą intelektu, konstruującego scalone wizerunek ludzkich losów, przypadków i przeznaczeń. Interpretacja alegoryczna jawi się w takim spojrzeniu jako akt odzyskiwania całości i jedności znaczeniowej utworu. Jeżeli przyjmiemy, że zmysł piękna jest zdolnością wyczuwania relacji, w jakich pozostają wobec siebie wszystkie poszczególne części rzeczy – każda z nich wzajemnie wobec innych oraz wszystkie razem w stosunku do całości, którą współtworzą – wówczas możemy stwierdzić, że integrację taką interpretacja alegoryczna odsłania najpełniej. W miarę odkrywania wymiaru docelowego, ku któremu, jak się wówczas okazuje, zmierzały wszystkie poszczególne komponenty znaczeniowe, konkretny wymiar tych ostatnich nie ulega zatraceniu i nie dewaluje się. W poemacie heroicznym istnieje bowiem harmonia i równowaga napięć między jednością (perspektywa znaczeniowa, alegoryczna) i różnorodnością (*mimesis*), bez których utwór (każdy) jest pozbawiony swoich najważniejszych przymiotów. Całość ta nie sprowadza się do sumy swoich części, gdyż perspektywa uniwersalna przenika je wszystkie, ale i je przekracza.

Alegoria ma charakter racjonalny i w głębokiej strukturze dyskursywny. Jest podatna na analizę logiczną, chociaż oczywiste jest, że nie musi to oznaczać, że (jak chcą Goethe i Coleridge) opowieść poddająca się takiej analizie nie może powstać inaczej niż świadomie⁴³. Aby dzieło wychyliło się w kierunku alegorii, nie jest konieczna nie tylko alegoryczna intencja twórcy, ale w ogóle żadna podwójność takiej intencji. Akcja, fabuła, bohaterowie i cały świat przedstawiony otwartego na przenośną wykładnię dzieła epickiego nie są bowiem miodem, którym wysmarowano brzeg kubka z cierpkim lekarstwem przekazu moralnego: *mimesis* epicka nie podlega takiej redukcji.

Integralną alegorezę dzieła epickiego umożliwia jego doskonałość formalna, dzięki której dokonuje się w nim aktualizacja piękna. Potwierdza to starożytna, średniowieczna i wczesnonowożytna tradycja, w której wykładni przenośnej poddawane były dzieła najwybitniejsze i kanoniczne. Rozstrzygające wydaje się przy tym nieregulowane instytucjonalnie, choć

43 Por. Coleridge *Misc. Crit.*, 29; Cyt. za: A. Fletcher *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Princeton University Press, Ithaca 1964, s. 17.

przez instytucje (szkoła, Kościół) wspierane, indywidualne zaangażowanie hermeneutyczne odbiorcy. Ten ostatni nie jest interpretatorem reprezentującym interesy instytucji – szkoły, państwa czy Kościoła. Jest czytelnikiem pochwyconym przez piękno dzieła. Odnajdując w nim ślad własnego rozpoznania porządku świata i ludzkiego życia, przekodowuje strukturę tekstu w strukturę sensu. Sens ów ma dynamiczną naturę, tak jak dynamiczne jest egzystencjalno-etyczne doświadczenie człowieka, tworzące paradygmat dla heroicznej fikcji, której kreacja cieszy swoim intencjonalnym istnieniem, znacząc zarazem coś więcej niż tylko ona sama.

*

Fabuła i świat przedstawiony poematów alegorycznych opisanych w stosownym haśle *Słownika literatury staropolskiej*, a więc nieleżących w polu zainteresowania niniejszego studium, charakteryzuje się wyraźnym bądź przynajmniej czytelnie sugerowanym zawieszeniem dosłowności ich znaczeń – istnieje ogromna literatura przedmiotu obejmująca prace poświęcone problemom kreacji takich utworów⁴⁴. Prace te skupione są na złożoności struktury poematów alegorycznych oraz ich świata, w mniejszym zaś stopniu na kwestiach interpretacyjnych, które choć pozostają ważnym kontekstem,

44 Trzeba tu wymienić przede wszystkim: J. Sokolski *Certamen spirituale. Staropolskie poematy alegoryczne o wojnie duchowej*, „Prace Literackie” 1983 t. 24, s. 45-84; tegoż „Miejsce to zową żywot...” *Staropolskie romanse alegoryczne*, Wydawnictwo UW, Wrocław 1988, a także studia szczegółowe, poświęcone pojedynczym poematom i autorom: R.M. Grześkowiak *Przypowieść na dzień św. Marcina. Pomiedzy „Lekcjami Kupidynowymi” a „Łodzią młodzi” Kasptra Twardowskiego*, w: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1995, s. 111-129; M. Hanusiewicz-Lavallee „Wojna duchowna” w polskim przekładzie alegorii Johna Bunyana „The Pilgrim’s Progress”, w: *Wojny, bitwy i potyczki w kulturze staropolskiej*, red. W. Pawlak, M. Piskała, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2011, s. 387-399; L. Kamykowski *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1939; K. Mrowcewicz *Dwie Jerozolimy. Kacpra Twardowskiego lektura „Goffreda”*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 1995 r. 2, z. 2, s. 99-107; J. Okoń *Samuel ze Skrzypny Twardowski – „Nadobna Paskwalina”*, w: *Lektury polonistyczne. Średniowiecze – Renesans – Barok*, red. J.S. Gruchała, t. 3, Universitas, Kraków 1999, s. 138-160; J. Sokolski *Alegoria „Nadobnej Paskwaliny”*, *Acta Universitatis Wratislaviensis* 1986 nr 794, „Prace Literackie” t. 25, s. 3-15. Z literatury obcej: C.S. Lewis *The Allegory of Love...*; R.L. Montgomery *Allegory and the Incredible Fable: The Italian View from Dante to Tasso*, „PMLA” 1966 vol. 81, no. 1, s. 45-55; M.A. Treip *Allegorical Poetics and the Epic: The Renaissance Tradition to Paradise Lost*, University Press of Kentucky, Lexington-Kentucky 1994; M. Murrin *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, University of Chicago Press, Chicago-London 1980; R. Tuve *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*, Princeton University Press, Princeton 1966.

nie są jednak – inaczej niż w moim przypadku – ogniskową refleksji. Taki stan rzeczy, czyli wspomniana wyżej optyka, wynika w dużej mierze z wy-mogów, jakie stawia przed badaczem sama natura analizowanych tekstów. Fabuła alegoryczna tworzy poemat, którego treścią jest – mówiąc najogól-niej – przejrzysta obecność znaczeń – znaczeń świata, świata ludzkiej du-szy, ich funkcjonowania, stanów i zachodzących w ich obu (pojmowanych czasem osobno, czasem jeden za pośrednictwem drugiego) zmian. Fakt, że ta przejrzysta obecność jest dla gatunku, jakim jest fabularna alegoria poetyc-ka, istotnym przedmiotem artystycznego naśladowania, sprawia, że w polu uwagi czytelnika takich dzieł – a tym bardziej ich badacza – musi znaleźć się istotowa, ujawniająca się już od początku utworu, należąca do natury aleg-orii i zawarta w samej jej etymologii inność, będąca zarazem analogiczno-ścią. Kwestie hermeneutyczne niezmiernie trudno jest więc oddzielić tu od problemów literackiej kreacji, gdyż jedne nakładają się na drugie w stopniu o wiele większym niż w innych gatunkach twórczości. Główny zakres refleksji badawczej poświęconej tego typu poematom wyznaczają więc przede wszyst-kim: sposoby osiągania tej inności i analogiczności, a więc sztuka budowania świata, którego podstawowym celem jest wskazywanie na rzeczywistość głę-boką, istniejącą obiektywnie poza fabułą będącą jej cieniem- podobieństwem, źródłową dla znaczeń tej ostatniej, a przez to posiadającą pełniejszy status re-alności; dalej – wybór alfabetu znaków, mających stać się nośnikami przewi-dzianego sensu; źródła tego alfabetu, a także przemiany, jakim ulega on przy obleczeniu w nowy kształt mimetyczny oraz ewentualnym wprowadzeniu w nowy kontekst kulturowy (np. z antyku w uniwersum chrześcijańskie). Wy-daje się, że warto byłoby zmierzyć się z analogicznymi zagadnieniami w ba-daniu alegorycznego wymiaru epiki heroicznej, którą od epiki alegorycznej odróżnia przede wszystkim poetycka pełnowymiarowość i asertoryczność jej *mimesis* (w granicach świata dzieła), co zmienia w konsekwencji zakres nakładania się na siebie kreacji i interpretacji. Warto również w świetle tych problemów przyjrzeć się teoretyczno- i krytycznoliterackim wypowiedziom wczesnonowożytnych twórców, u których można zauważyć obecność ale-gorycznego rozumienia sztuki poetyckiej. Spojrzenie takie pozwoli dostrzec w tym dyskursie i przeanalizować słabo dotychczas rozpoznane rozumienie naturalnych związków epickiej *mimesis* i alegorycznego wymiaru znaczeń.

Abstract

Agnieszka Czechowicz

THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN

Natural Allegory in Early Theories on Epic Poetry

This article explores early modern allegorical theories of epics and related questions of hermeneutics. Among these questions, the most important one concerns the harmonious relationship between the epic poem's mimetic fullness and its perceived figurative dimension. According to early modern artists and theorists of "perfect poetry", the work's suggestiveness derives from its mimetic energy, while its virtue lies in its discursiveness. This discursiveness has a particular poetic character, as the reality of moral and spiritual references within the represented world is evoked in the reading process thanks to the simultaneous working of the reader's *humanitas* and the poem's ethical potential. This potential is concealed within the structure of the plot, in the liveliness of the action and in the characters' imaginative fullness. The early epos's ideal reader is expected to actualize Virgil's pattern and therefore must be able to read on various levels at once: diachronic reading, in which the reader follows the chronological flow of the narration, coexists with the synchronic work of the intellect, which constructs a unified vision of human fate, experiences and destiny.

Keywords

allegoresis, allegory, epic poetry, interpretation