

I tu też jest alegoria: krytycznoliterackie zmagania z nowoczesną alegorycznością

Jakub Skurtys

ORCID: 0000-0003-1018-4467

Chociaż w specjalistycznym kręgu badaczy literatury wszyscy doskonale wiemy, czym jest alegoria, okazuje się, że nasze definicje bywają bardzo odległe, a czasem nawet pozbawione są punktów wspólnych. Jest ona jedną z podstawowych kategorii estetycznych, a równocześnie ma charakter pojęcia wędrującego, jak określiła je w swojej słynnej pracy Mieke Bal¹. Przemieszczała się przez wieki między dziedzinami nauki sztuk: jako figura języka, figura myśli, pojęcie genologiczne oraz kategoria sztuk wizualnych, niejednokrotnie zapożyczając się w teologii, filozofii, retoryce i poetyce. To właśnie na niej i wywiedzionej z niej alegoryczności oparły się przynajmniej dwa rewelatorskie ruchy w teorii literatury XX wieku, dotyczące mechanizmów interpretacyjnych: ten związany z nową retorycznością oraz ten inspirowany dekonstrukcją, zwłaszcza patronatem Paula de Mana i jego słynnych *Alegorii czytania*. Za tropologiczną intuicją de Mana przemawiały jednak dwa inne, nieco wcześniejsze, filozoficzne przechwycenia, przygotowujące grunt pod nowoczesne ujęcie alegorii, a współwystępujące dziś z tym de Manowskim: relacja między symbolem i alegorią w hermeneutyce Hansa Geорга Gadamera² i Paula Ricoeura³ oraz wydobywanie barokowej alegorii z głębi tradycji mesjanistycznej u Waltera Benjamina (o tym geście nieco dalej).

¹ Zob. Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012).

² Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Wyd. Inter Esse, 1993), 95–104.

³ Damian Michalski, „Paula Ricoeura hermeneutyka symboli. Próba prezentacji”, *Kwartalnik Filozoficzny* t. XL, z. 3 (2012): 91–114; Marek Sołtysiak, „Alegoria w tradycji hermeneutycznej. Gadamerowska rehabilitacja alegorii”, *Logos i Ethos* 2 (2016): 75–101.

Można powiedzieć, że zwrot retoryczny poluzował strukturalistyczną definicję alegorii i jej ścisły związek z obrazowaniem (a więc wpisany w tę figurę problemem mimetyczności) oraz wprowadził ferment do słowników teorii literatury, podbierając pojęcie z przestrzeni ikonologii i historii sztuk wizualnych. To jednak ten drugi zwrot, poststrukturalny, okazał się szczególnie istotny dla naszej krytyki poetyckiej lat dwutysięcznych, związanej z całą formacją akademickich krytyków-filozofów, inspirowanych się w dużej mierze rozważaniami przetłumaczonych wciąż jeszcze po macoszemu Jacques'a Derridy i Paula de Mana. To wówczas alegoria i alegoryczność pojawiły się w naszej poezji jako kategorie o przeciwnym niż wcześniej wektorze – innowacyjne, otwierające wiersz, wskazujące na dynamiczne ruchy języka, podważające referencyjność i reprezentację. To, co na tę nową alegoryczność było podatne, obiecywało lekturę nienaiwną, intelektualnie pogłębioną, świadomą własnej samozwrotności, a równocześnie odporną na klasyczną alegorezę i jakiegokolwiek próby ostatecznego stabilizowania sensu.

Zapowiedzią tej tendencji na gruncie rodzimego literaturoznawstwa był klasyczny dziś, opublikowany w „Tekstach Drugich” w roku 1994, szkic Ryszarda Nycza *Tropy „ja”*...⁴. Krakowskiemu badaczowi chodziło już nie o relację odpowiedniości między obrazem i pojęciem, lecz o samą strukturę podmiotu, opartą na językowej analogii do konkretnych tropów: symbolu, alegorii, ironii i syllepsy. Nycz luźno nawiązywał do wczesnych tekstów de Mana i opracowanej przez niego koncepcji figuratywności języka. Niestabilna, alegoryczna konstrukcja nowoczesnego „ja”, zmuszonego do ciągłego rekonstruowania się lub inżynierskiego nadbudowywania się według jakiegoś transcendentnego wzorca, szła u badacza w parze z diagnozą kondycji literatury XX wieku, która stawała się wówczas po prostu literaturą alegoryczną, ułożoną w nowym, horyzontalnym układzie⁵.

Nie sposób zbagatelizować znaczenia wniosków Nycza nie tylko dla rodzimych badań literackich, ale również dla krytyki towarzyszącej przełomowi wieków. Dał on bowiem przyzwolenie na takie czytanie, w którym ruch ku fragmentarycznej lekturze alegoryzacyjnej okaże się czymś naturalnym i wpisany w samą specyfikę nowoczesnej literatury. Nową tożsamością krytyka staje się w tym wariantcie benjaminowski kolekcjoner fragmentów przeszłości. Można powiedzieć, że to właśnie tutaj otwiera się furтка, która w opozycji do sztywnej, religijnej alegorezy (wciąż obecnej u tych bardziej konserwatywnych reprezentantów hermeneutyki) zapowie poszukiwania filozoficznej „prawdy”, ukrytej w arcydziełach Franza Kafki, Marcela Prousta czy Roberta Walsera. Będzie to droga i Michała Pawła Markowskiego z jego książek eseistycznych, i jego ucznia – Grzegorza Jankowicza⁶.

O swoistym trzecim etapie tej dziwnej drogi pojęć można by mówić w kontekście ostatnich lat na przykładzie dwóch kolejnych krytyków, polemizujących z uniwersytecką metodą badań

⁴ Ryszard Nycz, „Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, 2 (1994): 7–27.

⁵ Nycz odsyła przede wszystkim do dwóch prac: Maureen Quilligan, *The Language of Allegory. Defining the Genre* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1979); Lynette Hunter, *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing* (Basingstoke: Macmillan, 1989). Cyt. za wersją książkową: Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław: Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997), 102.

⁶ Jego „prozatorskim” odpowiednikiem w eseistyce literackiej byłby znawca i komentator pism Benjamina, Adam Lipszyc, zwłaszcza w typowo krytycznoliterackiej książce o światowej prozie. Por. Adam Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2011).

literackich i ich charakterystyką rodem z przełomu wieków, a inspirujących się w dużej mierze nowoczesną, neoawangardową poezją Tomaža Šalamuna oraz koncepcjami estetycznymi wypracowanymi w czasach istnienia pisma „Cyc Gada”. Spadkobiercami tej linii są bez wątpienia Rafał Wawrzyńczyk i Adam Wiedemann (w tekstach krytycznych), a kontynuatorem ich drogi okazuje się Dawid Kujawa z *Pocałunkami ludu*, książką w całości rozpisaną w alegorycznej strukturze⁷. U wszystkich tych krytyków alegoria powraca po raz kolejny przesunięta względem pojęciowej matrycy, wyposażona w dodatkowe epitety, jako geometryczny sposób zarządzania znaczeniem, i staje się na przykład „szerokopasmowa”, „otwarta”, „głębinowa”, „sztywna”, a wreszcie nawet „transwersalna”.

Jak deklarował Wawrzyńczyk w wierszu, który dał tytuł temu szkicowi: „Słuchajcie, tak naprawdę / to nie wiem nawet, co znaczy alegoria”⁸. W ramach hipotezy zamierzam potraktować tę deklarację nieironicznie. Moim celem nie jest jednak opowiedzenie historii samego pojęcia, wykonano to zresztą już wielokrotnie i znacznie dokładniej⁹, lecz zbadanie jego krytycznych użyć. Żeby nie wdawać się więc w teoretyczne spekulacje, które znacznie przekraczałyby dopuszczalne ramy tego tekstu, chciałbym skrótowo posłużyć się kilkoma słownikowymi definicjami.

Wyjdźmy od najprostszej, to znaczy takiej, która została uproszczona na potrzeby dydaktyki. W szkolnym *Słowniku terminów literackich* Stanisław Sierotwiński podaje dwa znaczenia alegorii: obraz, który w całości ma sens przenośny, ale w odróżnieniu od symbolu jego znaczenie jest jednoznaczne (wykorzystywany np. w bajkach), lub zabieg stylistyczny polegający na posługiwaniu się takimi obrazami, charakterystyczny na przykład dla średniowiecznej literatury religijnej i moralizatorskiej¹⁰. Rzecz jest jasna: w obu tych znaczeniach chodzi o obraz, który niesie za sobą konkretną wykładnię lub przynajmniej uporządkowane skojarzenia. Taka alegoria jest ściśle związana ze sztukami plastycznymi, z ikonograficzną *mimesis*, a relacja tego, co widzialne, zostaje wtórnie przełożona na język. Nieco bardziej skomplikowaną wersję tej definicji znajdziemy w *Zarysie teorii literatury*, a więc wciąż wykładzie myśli strukturalistycznej, przyciętym jednak do potrzeb podstawowej edukacji polonistycznej. Z alegorią mamy tam do czynienia, gdy „jakiś znak językowy [...] stale zastępuje pojęcie”¹¹. W przeciwieństwie do symbolu „zachodzi między nimi stosunek ustalonej odpowiedniości”¹². To ów stosunek jest w tej definicji najciekawszy, zostaje bowiem wyjaśniony przez istnienie „układu alegorycznego”, którego znajomość ma charakter obowiązkowy w danej kulturze, a zależy oczywiście od kontekstu społecznego, trwałości tradycji i rozpoznawalności wzorców ikonograficznych.

⁷ Dawid Kujawa, *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2010* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2021).

⁸ Rafał Wawrzyńczyk, „Wiersz «Ucieczka»”, <https://poez-ja.tumblr.com/post/152906736988/wiersz-ucieczka-rafa%C5%82-wawrzy%C5%84czyk>.

⁹ Zob. Rob Copeland, *The Cambridge Companion to Allegory* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010); Theresa M. Kelley, *Reinventing Allegory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010); Jeremy Tambling, *Allegory* (London: Routledge, 2010); Kathleen Kerr-Koch, *Romancing Fascism. Modernity and Allegory in Benjamin, de Man, Shelley* (New York, NY: Bloomsbury, 2014); Fredric Jameson, *Allegory and Ideology* (London, New York: Verso, 2020); *Alegoria*, red. Janina Abramowska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2003); *Teoria literatury żywa: alegoria*, red. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2009).

¹⁰ Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, wyd. IV (Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986), 21.

¹¹ Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991), 124.

¹² Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński, 124.

Można powiedzieć, że ten kluczowy element definicji alegorii, wskazujący na jej jednoznaczność, jest w gruncie rzeczy miernikiem poziomu społecznego ustabilizowania procesów interpretacyjnych.

O konieczności rehabilitacji pojęcia alegorii, a potem o swoistej modzie na nie pisze się otwarcie mniej więcej od połowy XX wieku. W roku 1980 amerykański krytyk sztuki Craig Owens opublikował jeden ze swoich najgłośniejszych esejów, próbując przewartościować modernizm i opisać różnice między nim a sztuką i myślą postmodernistyczną właśnie poprzez kategorię „alegorycznego impulsu” – gwałtownego odzyskiwania figury, która była wcześniej (jego zdaniem) figurą zapomnianą, potępioną i zdezaktualizowaną¹³. Na skutek dwóch przeciwstawnych, choć ostatecznie uzupełniających pole sił – rehabilitacji retoryczności jako figuratywnego żywiołu języka (aż po przetworzenie na potrzeby literackie kategorii performatywności) oraz przesunięcia alegorii ze sfery mimetycznej w sferę językowej potencjalności – zyskaliśmy dziś co najmniej trzy możliwe zakresy tego pojęcia: 1) klasyczne, związane z utrwalonym w kulturze obrazem lub naddanym kodem, 2) retoryczne, związane z mówieniem nie wprost, obrazowym, dążącym do przekonania odbiorcy, i 3) filozoficzno-literackie, oparte na figuratywności samego języka, a więc pozornym lub pozorowanym odniesieniu.

Najważniejszą zmianę we współczesnym pojmowaniu alegorii zapowiadają wydane w 1971 roku eseje *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, a domykają *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* Paula de Mana z roku 1979, prace wówczas jeszcze nieszczególnie istotne dla polskich teoretyków literatury, ale sygnujące ferment od dawna obecny w krytyce amerykańskiej. Mimo wszystko nie będę jednak referował de Manowskiego ujęcia alegorii, wyciągniętego pośrednio z estetycznej teorii Waltera Benjamina. Warto tylko zaznaczyć, że to wówczas alegoria stała się alegorycznością i utraciła swój mimetyczny charakter, który możemy powiązać z odpowiednością, czy to naturalną, czy podyktowaną konwencją i jej rozpoznaniem. Alegoryczność okazuje się dla de Mana filozoficzną cechą języka, wpisaną weń figuratywnością, a więc niepodatnością na jednoznaczne odczytanie. Jest swoistym odsyłaniem znaku do nieistniejącego nigdy desygnatu, w sferę „niebycia” (*non-being*). Pod piórem de Mana alegoryzacja staje się więc widmowym ruchem rozcieńczania obrazowości, oddalania się od referenta, a więc *stricte* tekstualną figurą języka jako autotelicznego krążenia coraz słabszych odbić.

„Nowinkarski” charakter przekładów pism teoretyków, sprzęgnięty z jawnie akademickim charakterem sporej części naszej krytyki poetyckiej przełomu wieków, przyczynił się do bezpośrednich inspiracji tymi założeniami, również w samej poezji (ta nowa alegoryczność okazała się istotna dla pisarskiej praktyki m.in. Andrzeja Sosnowskiego, Adama Wiedemanna czy Tadeusza Pióry). Ostatnia – jak dotąd – ciekawa wariacja wokół tego pojęcia miała miejsce wraz z wydaniem *Ilustrowanego słownika terminów literackich*, który tylko z nazwy brzmi ilustracyjnie (na początku był zresztą zapowiadany przez badaczy jako *Historyczny słownik terminów literackich*, skończył zaś z wiele mówiącym podtytułem: „historia, anegdota, etymologia”)¹⁴.

¹³Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October* 12 (1980): 67–86.

¹⁴*Ilustrowany słownik terminów literackich: historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych, Aleksander Nawarecki (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2019).

W rzeczywistości stanowi on iście poststrukturalną antytezę słownika, będąc raczej pojęciową monografią, w której rozbudowane hasła autorskie prowadzą do daleko idących przechwyceń źródłowych pojęć. Za „alegorię” odpowiadał Piotr Bogalecki, który postanowił odsłonić jej społeczny, mediacyjny charakter. Jak pisze badacz, całkowitym pomyleniem jest etymologiczne połączenie alegorii z obrazem i mimetycznością. Należałoby ją bowiem wywodzić raczej z *allēgoréo*, a więc *allos* (inny, odmienny) i *agoreuo* (mówić, przemawiać). Taka alegoria okazuje się ściśle związana z performatywem: aktem mowy wygłoszonym na agorze, na otwartym placu, na którym uprzednio muszą zebrać się słuchacze. To z kolei łączy ją (poprzez akt zbierania, zbieractwo i kolekcjonowanie) z ujęciem samego Benjamina. „I choć nie sposób – pisze Bogalecki – bagatelizować społecznych funkcji wizerunków, *ἀλληγορία* (*allegoria*) nie prowadzi nas bynajmniej przed potężne totemy czy łaskami słynące obrazy, lecz odsyła do politycznego znaczenia ustanawiającego wspólnotę językowego performatywu”¹⁵. „Inny na agorze – oto scena pierwotna alegorii”¹⁶ – obwieszcza badacz w tej nowej ekstrapolacji, sam tworząc przy okazji zręczną alegorię i podstawiając ją w miejsce słownikowego hasła.

Alegoria jako temat i siatka pojęciowa

Najbardziej klasyczne, filologiczne ujęcie alegorii możemy znaleźć u Aliny Świeściak w jej rozprawie o melancholii we współczesnej poezji¹⁷, która jest w gruncie rzeczy rozwinięciem i pogłębieniem rozpoznań z recenzji poszczególnych tomów poetyckich (te same wątki, a czasem nawet akapity, znajdziemy w *stricte* krytycznoliterackich *Lekcjach nieobecności* z roku 2010). Nie powinno dziwić, że w pracy o takim właśnie temacie prędzej czy później musi się pojawić liryka, która legitymizuje się za pomocą alegorii albo wprost sugeruje swoją alegoryczną intencję, wykorzystując do tego typową dla trybu alegorycznego niewspółczesność czy też atemporalność. Sama alegoria wydaje się jednak wartościowana u Świeściak nieco pejoratywnie, obaj objęci nią poeci – Tomasz Różycki i Dariusz Suska – jawią się bowiem jako nudni, powtarzalni, monottonni i zachowawczy (to tylko niektóre z epitetów autorki). Są uwięzieni przez własną wyobraźnię, która z czasem przechodzi w manierę. Piszą wciąż z wnętrza krainy Tego Samego, w modernistycznym stylu tęskniąc za utraconą całością.

W klasyfikacjach badaczki obaj autorzy reprezentowaliby tryb melancholii egzystencjalnej, co w jakiejś mierze odpowiadałoby zaproponowanemu kiedyś przez Nycza tropowi nowoczesnego podmiotu alegorycznego. Świeściak korzysta przede wszystkim z metaforyki Benjamina. Dzieje się to przy znajomości całego systemu filozoficznego autora *Pasaży* i fundamentalnej roli, jaką alegoria pełniła tam w procesie rekonstrukcji historii, ale jakby obok niego, bez meksykańskiej nadziei. Krytyczkę interesuje bowiem – zgodnie z tematem jej rozprawy – głównie zaburzona relacja melancholika z przedmiotem (proces utowarowienia i jego związek z pragnieniem w duchu Szkoły Frankfurckiej) oraz rola alegorii w procesie odczasowienia i derealizacji. Kluczowe zdanie zaczerpnięte z eseju Benjamina: „w blasku melancholii przedmiot

¹⁵Piotr Bogalecki, „Alegoria”, w: *Ilustrowany słownik*, 45.

¹⁶Bogalecki, 47.

¹⁷Alina Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2010).

staje się alegorią, ucieka zeń życie”¹⁸, opisywałoby dobrze sposób, w jaki używa ona w swoich esejach alegorii – nie jako metody poszukiwania prawdy czy odsłaniania (rekonstruowania) resztek znaczenia, lecz jako kategorii analitycznej, która pozwala przyporządkować konkretne działania poetyckie i sposoby zarządzania sensem.

Fragmenty lub echa metafor autora *Pasaży* pojawiają się w refleksji szczegółowej bardzo często: choćby myśl o historii jako szczątkach i ruinach, a o samym poecie jako kolekcjonerze „miejsc podejrzanych, magmowatych, wymykających się wszelkim wyraźnym dystynkcjom”¹⁹. Alegoria od początku powiązana zostaje jednoznacznie ze sztucnością, nie-życiem lub „drugim życiem” oraz petryfikacją relacji między „ja” i „światem”. Nie idzie za tym jednak, jak się zdaje, petryfikacja samego znaczenia w wierszu, skoro trwa w poezji (w tym wypadku Różyckiego) „nieustanny ruch znaczeń – *signifiés* i *signifiáns* udają zgodę i tożsamość, brak im jednak trwałego punktu oparcia”²⁰, a:

na symbolistyczne utożsamienie ze światem [...] nakłada się tu poczucie wyobcowania, którego przyczyną wydaje się sprobematyzowanie funkcji przedmiotu. Pojawia się zatem wrażenie alegorycznej sztuczności, zawieszającej „naturalny” związek między podmiotem a przedmiotem²¹.

„Alegoryczne rozchwianie”, które sugeruje badaczka w tytule jednego z podrozdziałów, jest więc oscylacją między efektami utożsamienia i wyobcowania, temporalności i atemporalności, albo innymi słowy: między romantyczną teorią symbolu i benjaminowską alegorią z jej „bezwzględną sztucnością”.

W przypadku Suski koncepcja takiej alegorii zdaje się prowadzić krytyczkę od samego początku rozważań. Mamy u autora *Naszych drogich zakopanych* obrazy świata jako „alegoryczne, wyizolowane z czasu skamieliny”²², słowa i rzeczy jako ślady (ale stosowane ironicznie, inaczej niż u Benjamina w jego maszynie odzyskiwania przeszłości), „bezdomność” i alegorię jako sposób „dystansowania się do historyczności”²³, oraz interesującą (choć nierozwiniętą) „alienację przez alegorię”²⁴ i zawieszenie w melancholijnym „pomiędzy”: poza sferą użytkową, a jeszcze nie w przestrzeni mitycznej. Poetę cechuje też „alegoryczna świadomość wiecznej anamorfozy”²⁵, wykorzystuje on figurę dziecka jako „przyszłego alegoryka”, a głównym problemem jest wyczerpywanie się jej potencjału wraz z kolejnymi tomami, co skutkuje u Suski klęską alegorii jako konstrukcji podtrzymującej jego poetycki świat.

Nie chodzi mi o to, jak wnioski te przekładają się na recepcję twórczości Różyckiego czy Suski, bo w większości wydają się zasadne i zgodne z wieloma innymi rozpoznaniem krytycznymi, a czasem nawet innowacyjnymi. Typowe jest również przejście od swoistej fascynacji tymi

¹⁸Świeściak, 242.

¹⁹Świeściak, 237

²⁰Świeściak, 247.

²¹Świeściak, 241.

²²Świeściak, 255.

²³Świeściak, 260.

²⁴Świeściak, 257.

²⁵Świeściak, 260.

dykcjami do zmęczenia nimi i do tez o ich postępującej wtórności czy wyczerpywaniu się wraz z kolejnymi tomami. Interesuje mnie koncepcja alegorii, po którą się tu sięga – niby benjaminowska (marginalnie pojawia się też de Man z *Retoryką czasowości*), a więc mająca niewiele wspólnego z obrazowaniem, ale w gruncie rzeczy preferująca immanentny symbol ponad „czystą konwencję” alegorii. W kontekście Różyckiego alegoryczność przynosi bowiem insomnię, pustkę, wydziedziczenie i retorykę powierzchni, a w kontekście Suski nieustanne przetwarzanie tropów mortualnych.

Alegoria pełni u Świeściak jednoznaczną funkcję deziluzyjną i stoi w opozycji do tego, co symboliczne, podatne na utożsamienie – odsłania nieprzystawalność języka i rzeczy, bezźródłość języka i status przedmiotów jako resztek, odpadów czy ruin²⁶. Ale tworzy też badacze swego rodzaju pole semantyczne, które „wypożycza” metafory użyteczne do dalszej lektury wierszy, zachowując zarazem ich krytyczny aspekt, wynikający z miejsca zajmowanego przez nie w benjaminowskiej krytyce nowoczesności. Najciekawszą ekstrapolacją teorii alegorii, z którą zostawia nas Świeściak wobec samego Benjamina, konsekwentnie posługującego się w opisie poezji Charles’a Baudelaire’a pojęciem „intencji alegorycznej”²⁷, jest „alegoryczny dryf”. Wygląda to trochę tak, jakby benjaminowski *flâneur* i *flow* Johna Ashbery’ego, przefiltrowane przez poematy Sosnowskiego i ich splin, połączyli się nagle w figurze, która nie opisuje już wolicjonalnego aktu wyobraźni czy sceny pierwotnej dla danej poezji, tylko bezwładne poddanie się konwencji, która gwarantuje auratyczny charakter dzieła i zabezpiecza je przed oskarżeniami o stylistyczną łatwość i intelektualną pustkę.

Alegoryczność jako strategia interpretacyjna

Odmienne warianty alegorii jako narzędzia stosował w swojej krytyce wspomniany już Grzegorz Jankowicz. Nie tyle pełniła ona funkcję mapy semantycznej czy wyzwalacza pojęć, ile wyznaczała ramy samej metody interpretacyjnej – sposób organizacji sensu i przechodzenia od literatury do filozofii i z powrotem ku widmowym znakom, tak jakby boje krytyka z tekstami toczyły się zawsze o jakąś prawdę, poza przestrzenią estetycznego doznania. Jankowiczowi, zwłaszcza we wczesnym i najbardziej aktywnym okresie jego działalności, poezja nie może się podobać – ona musi odsyłać, na ogół do jakiejś koncepcji filozoficznej czy społecznej, będąc ich niedoskonałą wykładnią. Samo dzieło literackie pełni więc w tej metodzie funkcję alegoryczną: jest parabolą, przypowieścią lub egzemplum do tłumaczonych i promowanych przez krytyka filozofów myśli modernistycznej lub doby poststrukturalizmu (najpierw Jacques Derrida i Maurice Blanchot, potem Giorgio Agamben i Jacques Rancière).

Dalej interesować mnie będzie szkic, który już w tytule zawiera analizowaną kategorię: *Alegoria* (Dycki), opublikowany pierwotnie na łamach „Studium” w 2005 roku²⁸. Na strategię lekturową Jankowicza warto zwrócić uwagę szerzej z tego choćby względu, że stał on w dużej

²⁶Świeściak, 255.

²⁷Zob. Mateusz Palka, „Obraz zastygłego niepokoju: intencja alegoryczna Charlesa Baudelaire’a według Waltera Benjamina”, *Nowa Krytyka* 40 (2018): 167–200.

²⁸Grzegorz Jankowicz, „Alegoria (Dycki)”, *Studium* 5 (2005): 129–134. Zob. też: Grzegorz Jankowicz, „Poezja to nekrologi”, *Tygodnik Powszechny* 41 (2009).

mierze za recepcją i twórczości Sosnowskiego, i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, a więc poetów, u których alegoryczność od samego początku pojawia się w dwóch, zupełnie odmiennych wariantach – nowoczesnym, benjaminowskim i ikonicznym, barokowym. Prócz opublikowania licznych recenzji towarzyszących Jankowicz zredagował pierwszy wybór szkiców o Dyckim, zamieszczając w nim również swój tekst przewodni, a także jeden z licznych wyborów wierszy poety *Podaj dalej* (2012), opatrując go wnikliwym posłowiem.

Co jest jednak najbardziej interesujące i wyraziste we wszystkich omówieniach, które krytyk poczynił wokół autora *Nenii*, to wnoszony przez niego poetycki naddatek i sproblematyzowanie samego miejsca znaku w dyskursie krytycznym. Wczesne teksty Jankowicza stają się przede wszystkim metatekstami, komentarzami do pracy komentatora poezji. *Alegoria* (Dycki) to szkic napisany w duchu barokowych alegorii malarskich, ikoniczny właśnie, oparty na graficznej grze z nawiasem. Jankowicz wydobywa figurę „wzięcia w nawias”, zawieszenia ruchu, bezpośrednio z wierszy poety, ale równocześnie opisuje w ten sposób własne zamknięcie w kompozycyjnej klamrze. „Nie ma wejścia ni wyjścia – napisze, komentując jeden z wierszy – w zasadzie nie ma ruchu, a jeśli jest, to tylko po kole tych samych znaków – figur zamknięcia i skończoności”²⁹. Kilka lat później, z okazji przyznania Dyckiemu Nagrody Literackiej Nike w „Tygodniku Powszechnym”, zanotuje:

Każdy powrót tego samego słowa, każde kolejne przywołanie imienia własnego, każda repetycja rytmu lub dźwięku – wszystko to paradoksalnie niszczy więzadła łączące język ze światem. A dzieje się tak dlatego, że powtórzenie, które zazwyczaj wzmacnia fundamenty (czymkolwiek one są), odsyła u Dyckiego do doświadczenia śmierci³⁰.

Jankowicz sytuuje wówczas poetę w tekstualnym labiryncie, podkreślając kluczowe momenty zerwania z rzeczywistością (analogicznie do twórczości Sosnowskiego) i wszechwładność języka, skazującego podmiot na niekończące się iteracje. Przy okazji *Alegorii*... można jednak odnieść wrażenie, że bardziej nawet niż wierszom krytyk stawia diagnozę własnemu tekstowi, własnym możliwościom opisanie tej liryki jako próbom z góry skazanym na porażkę. Porażka ta – zaplanowana, metaforycznie wpisana w ideę szkicu – polega na przeniesieniu metody dekonstrukcyjnej w tkankę tekstu, a więc na próbie pokazania, jak rozpadają się mocne, metafizyczne kategorie i jak ustępują na rzecz błędzącego ruchu interpretacji. Jankowicz korzysta wówczas z wczesnego Derridy, ale przede wszystkim z de Mana, nie potrafiąc (lub nie chcąc) przekroczyć pułapki tekstualizmu. Jego Dycki jest więc poetą znakowym właśnie, alegorycznym, czyli nierzeczywistym, uwięzionym w niesprowadzalnej do niczego innego figurze graficzno-retorycznej (np. nawiasie lub pęknięciu podmiotu na „J/A” z nie mniej alegorycznego szkicu *Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie*³¹). Szamocze się i próbuje wyrazić niemożliwe, ale zawsze zatrzymują go klamry owego nawiasu – wszechwładny język pojęty w duchu derridiańskiego *Il n’y a pas de hors-texte*:

²⁹Jankowicz, „Alegoria (Dycki)”, 129.

³⁰Jankowicz, „Poezja”.

³¹Jankowicz, „Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie”, w: „*Jesień już Panie a ja nie mam domu*”, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy, red. Grzegorz Jankowicz (Kraków: Korporacja Ha!art, 2001), 51–68.

To nadzwyczajny obraz: poeta za wszelką cenę próbuje przedstawić początek i koniec, odwraca oczy od rzeczywistości, niemal całkowicie ignoruje teraźniejszość, pojedynczą chwilę, zamyka się w nawiasie wiersza, ale mimo wszystko nie zatrzymuje czasu. Nie zatrzymuje, bo koło opowieści i kwadrat życia nie są ze sobą tożsame, nie nakładają się na siebie³².

Można, a nawet trzeba tu z Jankowiczem polemizować: przeciw zamknięciu, przeciw bezradności poezji (jej nadaremności) i bezradności krytycznego gestu, który powtarza sam siebie, raz za razem dokonując kolejnego retorycznego obrotu. Tekstualna perspektywa badacza prowadzi go do wniosku zgodnego z koncepcjami de Mana, że „wiersza o śmierci nie można napisać [...], choć można za pomocą wiersza uśmiercić rzeczywistość. [...] Poezja Tkaczyszyna-Dyckiego nie jest – jak chcą niektórzy krytycy – strategią przetrwania, lecz alegoryczną prefiguracją śmierci”³³.

Niewiele przychodzi nam jednak z kolejnej refleksji o tym, jak bardzo język „odkleił się od świata i pomnaża sam siebie lub zamyka twórcę w tekstualnych fobiach (repetycjach, retorykach)”³⁴. Zdaje się, że dostrzegł to również sam autor *Uchodźców z ziemi Ulro*, bo wraz z filozoficznym patronatem Agambena przeniósł środek ciężkości swojej alegorycznej refleksji z iteracji na życiodajną resztkę, z poezji jako Blanchotowskiej domeny śmierci i entropii na poezję jako przekaz energii i materialną wymianę (już w posłowniu do *Podaj dalej*) lub „czarną skrzynkę”, która – jak stwierdza w ostatnim szkicu z tomu *Blizny. Eseje*, komentując lirykę Sosnowskiego – „ujmuje się za życiem”³⁵. Nie byłiby jednak sobą ani Sosnowski, ani Jankowicz, gdyby zaraz nie dodali w zgodzie z Benjaminowską teorią alegorii, że chodzi tak naprawdę o „ślady pozostałe po życiu”, o to, że „poezja pojawia się [...] w miejscu i czasie, w którym życia już nie ma”³⁶, sama zaś jest zapisem katastrofy, jaka przydarzyła się nam i naszej literaturze nowoczesnej.

W sukurs temu późnemu szkicowi o twórczości Sosnowskiego przychodzi drugi, wcześniej-szy o dekadę, w którym Benjamin, de Man, Derrida, Blanchot i Agamben próbują do spółki odpowiedzieć na pytanie „czy wiersz może być zbawiony?”³⁷. Sam esej rozpoczyna alegoria, którą za podtytułem możemy określić jako „negatyw esencji” – wzięta z rozważań Benjamina o Baudelaireze historia o poecie jako fotografii, w którego aparacie znajduje się „klisza ulepiona z materii czasu – błona czasu, na której istota rzeczy utrwała się (o ile w ogóle można użyć tego czasownika) w postaci negatywu”³⁸. Ta opowieść prowadzi krytyka do tytułowego, choć nieco przeformułowanego pytania: czy współczesny wiersz, wiersz z epoki upadku języka, można o d - k u p i ć, czyli „wprowadzić do ekonomicznego obiegu komunikacji” (za-pewne insynuuje tu Jankowicz akt pokrewny Agambenowskiej profanacji, bo przecież autor *Profanacji*, a zwłaszcza eseju *Stworzenie i zbawienie*, jest jednym z głównych bohaterów tego

³²Jankowicz, „Alegoria (Dycki)”, 130.

³³Jankowicz „Alegoria (Dycki)”, 134.

³⁴Podobny zarzut, choć w kontekście esejów o Sosnowskim z *Lekcji żywego języka*, stawia i obszernie argumentuje Dawid Kujawa. Por. Kujawa, 93–106.

³⁵Grzegorz Jankowicz, *Blizny. Eseje* (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2019), 245.

³⁶Jankowicz, *Blizny*, 247.

³⁷Jankowicz, „Czy wiersz może być zbawiony?”, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2010), 70–85.

³⁸Jankowicz, „Czy wiersz”, 71.

szkicu). Gdzieś pomiędzy kolejnymi odsłonami stwarzania i zbawiania, ironii zgodnej z refleksjami Paula de Mana oraz rozważań o materialności języka pojawia się w końcu i Sosnowski: „Wiemy już, co się dzieje, gdy dzieło stworzenia miesza się z dziełem zniszczenia: słowa lecą w drzazgi, a wiersz upada. *Wild Water Kingdom* jedynie zapowiada tę spektakularną destrukcję. Jak się rzekło, tekst jest alegorią upadku, ale ostateczny *downfall* zostaje w nim zawieszony i odroczoney”³⁹.

W przypadku Dyckiego dominowała alegoria o barokowym charakterze, a refleksjom o Sosnowskim z tego okresu asystuje głównie de Man i jego ironiczność. Kluczowa wydaje się puenta rozważań, niekoniecznie związana ściśle z wcześniejszymi gestami analitycznymi. Przytoczę ją w całości, bo chociaż Jankowicz zastrzega wcześniej, że nie zamierza absolutyzować żadnych filozoficznych kontekstów, z których korzysta autor *poems* (i rzeczywiście tego nie robi), ostatecznie wykorzystuje jego poezję jako parabolę filozoficznej sytuacji artysty ponowoczesnego, uwięzionego między de Manowską totalnością śmierci i Benjaminowską, mesjańską nadzieją, a jego stosunek do wiersza urasta do miana metaliterackiego tropu, libidynalnej opowieści o procesie pisania jako akcie zarazem stwórczym i zbawczym:

Powiedziałbym tak: dla Sosnowskiego wiersz jest paradoksalnym bytem, który można niszczyć w nieskończoność. Skoro zaś można niszczyć go raz za razem, od nowa podejmując wysiłek podziału i różnicowania, to znaczy, że nie istnieje żadna esencja wiersza, żadna istota poezji. Wiersz jest pusty w środku – przechowuje niezniszczalną pustkę. A jeśli można go (wiersz, język, wyraz, dźwięk) dzielić, to znaczy, że po każdym podziale, po każdym zniszczeniu, pozostaje jakaś reszta, odprysk, iskra, od której zapala się kolejną stronę. Ta reszta to nie wykorzystana część energii tworzenia (która u Sosnowskiego momentalnie przeradza się w energię zniszczenia) – to pewna różnica energii tworzenia, która przeszła przez fazę zniszczenia, ale nie obumarła w negatywności i teraz powraca do wiersza, by otworzyć nową możliwość działania, czyli pisania⁴⁰.

Cokolwiek miało się tu zdarzyć, celem i przedmiotem na pewno nie były wiersze Sosnowskiego. Ich pretekstowy charakter od początku bowiem ujęty był w alegoryczną ramę, zamknięty między filozoficznymi językami XX wieku jako swego rodzaju soczewka, która skupia retoryczny potencjał. Czy jako czarna skrzynka z zapisem wielkiej katastrofy, czy też jako szkatułka, przechowująca w sobie niezniszczalną pustkę, poezja zostaje „przyszpilona” przez różnorakie „dyskursy prawdy”, które fundują wówczas jej atrakcyjność jako egzemplum.

Szerokopasmowa alegoria i zmysłowe łańcuchy znaczeń

Z teorii alegoryczności Benjamina i de Mana nasi krytycy wyciągnęli głównie pozór, martwość i unieruchomienie jako pojęcia filozoficzne oraz wzmożony ruch dereferencjalizacji. Zapożyczmy się jednak u badacza i komentatora, który na naszym gruncie jest obecnie najwybitniejszym znawcą Benjamina. Adam Lipszyc zarówno potwierdza ten tanatyczny aspekt benjaminowskiej alegorii, jak i rozszerza go w niezwykle ciekawą stronę:

³⁹Jankowicz, „Czy wiersz”, 78.

⁴⁰Jankowicz, „Czy wiersz”, 85.

[alegoria] potrafi tylko w rozpaczliwych gestach odsyłać od jednego przedmiotu do drugiego na mocy samowolnych konwencji, produkować **nieskończone, horyzontalne szeregi, w których każda rzecz może znaczyć coś innego**. [...] Jest też znakiem na „czasie”, i to w podwójnym sensie: dlatego, że jest właściwa ponurym czasem nowożytnym, oraz dlatego, że alegoryczne sekwencje powstają w rytmie nieustannie osypujących się chwil, które nie zatrzymają się już nigdy w punkcie symbolicznego rozświetlenia⁴¹.

Taka alegoria jest – innymi słowy – figurą nie języka, lecz wyobraźni metonimicznej, a pozbawiona historycznych roszczeń narzędzia heurystycznego sprzyja ruchowi akumulacji i addycji, pracy poezji jako katalogu, w którym nie próbuje się dokonać hierarchicznego wartościowania, lecz jedynie zarysowuje się pionowe i poziome linie napięć i skupiska intensywności. Można nawet zaryzykować tezę idącą jeszcze dalej: alegoria w jej Benjaminowskim wariacie, ale pozbawiona już mesjańskiego rdzenia i uwolniona od resentymentu wobec nowoczesności, staje się figurą ontologicznego spłaszczenia, dehierarchizacji i zaczątkiem horyzontalnego łańcucha znaczących. Od takiego ujęcia bardzo blisko jest już do Šalamuna i krytyki literackiej Wawrzyńczyka, a przynajmniej tego, co chciałby on ustanowić jako najbardziej obiecujący dziś model liryczny, a co nie do końca potrafi jeszcze nazwać.

O skromnej ilościowo, ale wpływowej środowiskowo działalności krytycznoliterackiej Wawrzyńczyka można by zapewne stworzyć kilka legend – najpierw o jego publikacjach na łamach „Studium”, a potem współtworzeniu kultowego pisma internetowego „Cyc Gada”. Przez jakiś czas pisał recenzje dla „Dwutygodnika”, by następnie rozdawać karty głównie z oficjalnego profilu facebookowego i dawać o sobie znać przy okazji wyborów wierszy (sygnował m.in. wybory Krzysztofa Jaworskiego i Jarosława Markiewicza) czy innych gestów „porządkowania pola” – oryginalnością sądów i ich całkowitym „odklejeniem” od akademickich gier w polu interpretatorów najnowszej poezji.

Alegoria jest istotna w niesformalizowanym jeszcze, ale wystarczająco widocznym już projekcie Wawrzyńczyka, ma on bowiem charakter swoistego ojcobójstwa. Oto grupa poetów z późnych roczników 70. i wczesnych 80. wchodzi w konflikt z „Literaturą na Świecie” i prezentowaną tam wizją amerykańskiej tradycji, choć przyznaje się do tego samego poety, wokół którego konsolidował się wówczas kapitał symboliczny Bohdana Zadury, Sosnowskiego czy Jankowicza – Johna Ashbery’ego. Jednym z założeń grupy jest bowiem pokazanie „innego” Ashbery’ego niż ten, który skleił się z poetyckim idiomem lat 90. i teoretycznoliterackimi językami poststrukturalizmu w duchu aplikowanej u nas *French Theory*. Równocześnie z nim „Cyc Gada” ustanawiał jednak drugi, komplementarny patronat, zakorzeniony w europejskiej neoawangardzie i pieczołowicie doglądany przez Miłosza Biedrzyckiego – Tomaža Šalamuna, na którego swoista „moda” wzmogła się w Polsce na początku wieku i okazała się formacyjna dla kilku przynajmniej istotnych dziś poetów (choćby dla Szczepana Kopyta). Jak pisał Wawrzyńczyk w recenzji tomu *Pół ciastka* Grzegorza Hetmana, próbując dowartościować tę właśnie grupę twórców, a przy tym wskazać na problemy z ich czytaniem i przy okazji wbić szpilkę krytyce towarzyszącej:

⁴¹Adam Lipszyc, „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie”, w: Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Sic!, 2013), 340–341 (podkreślenie – J.S.).

Tymczasem wszyscy oni – i nierozumiany do dziś Janicki, i niedostrzegany Szwarz, i jakby nieistniejący Tomanek, i rzeczywiście nieistniejący Grobelski, i skazany wreszcie na samotność Hetman – robią w przybliżeniu to samo: powolnie i na wielu poziomach rozkładają potężne ciała „ojców” (Sosnowskiego, Świetlickiego, Ashbery’ego, Šalamuna). [...] Nowoczesna alegoria – jako dynamiczna, galwanizująca wyobraźnię figura potrafiąca mediować pomiędzy stylem niskim a widmem dojrzałego modernizmu – leżała (i leży) w samym tych problemów centrum⁴².

Wawrzyńczyk nie tylko wielokrotnie posługuje się pojęciem alegorii jako jedną z ważniejszych kategorii typologicznych i wartościujących, ale też zdaje się ją wywodzić z zupełnie innego źródła niż poststrukturalny patronat de Mana czy mesjańska matryca Benjamina. Spójrzmy, na czym polega zestawienie obu ważnych dla niego poetów (pamiętając, że nekrofagiczna praca nad korpusem Šalamuna wydaje się autorowi jednak bardziej zajmująca i wymagająca niż ta, która odbyła się w naszej krytyce wokół Ashbery’ego):

I Ashbery, i Šalamun wiedzieli, że siła w poezji zalega pod strukturami pionowymi, alegorycznymi, i że nie sposób już wydobywać jej wprost, tak jak robiono to jeszcze w XIX w., na przykład instalując pełną znaczenia figurę w zakończeniu sonetu. Ashbery alegorie rozciącał aż do punktu, w którym stawały się czystymi, prawnie obciążonymi znaczeniem obrazami; Šalamun alegorie skłębiał i wyłamywał im kończyny, aż do momentu, w którym tworzyły jaśniejszą poświatą sensu gołoborze⁴³.

Interesująca w tym projekcie jest zwłaszcza podatność pojęcia „alegoria” na różnorakie semantyczne mariaże i ekstrapolacje: mikroalegorie, alegoryczność jako struktura pionowa, skłębianie alegorii aż po poziom czystych, nieobciążonych znaczeniem obrazów, wyłamywanie im zębów, a nawet „alegoryczno-metonimiczny kompleks”, a więc rodzaj wielowymiarowego wiersza-konstruktu, w którym sens dystrybuowany jest i wertykalnie, i horyzontalnie. Pierwszym, co zwraca uwagę w tym niezwykle plastycznym, wręcz poetyckim opisie, jest swowista obojętność wobec alegacyjnych odwołań do filozofii, zastąpiona wyczuleniem na „sposoby czytania”, „mechanizmy interpretacji”, „strategie znaczenia”. Wawrzyńczyk zdaje się krytykiem, który ani nie szuka matryc pojęciowych, w które może wpasować wiersz (jak Świeściak), ani nie podporządkowuje go filozoficznej opowieści o tej czy innej drodze w stronę prawdy (jak Jankowicz). Interesuje go raczej to, jak wiersz działa na poziomie poetyki oraz jak przebiegają w nim łańcuchy znaczeń, co staje się asumptem do uogólnień i krytycznoliterackich wartościowań, często wątpliwych, bo autor zdaje się wcale nie korzystać z tradycji poetyki opisowej. Bierze raczej pewne pojęcia „na czuja”, pragmatycznie – używa ich i w ten sposób testuje ich przydatność, zmuszając czytelników do dostosowania się do jego słownika.

Może nam się przydać w tym kontekście wspomniany już wiersz, opublikowany oczywiście w nieoficjalnych kanałach poetyckich grup dyskusyjnych z początków Internetu, pod tytułem *Wiersz „Ucieczka”*:

⁴²Rafał Wawrzyńczyk, „Uwaga, alegoryzowane”, *Dwutygodnik* 304 (2021), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9469-uwaga-alegoryzowane.html>.

⁴³Wawrzyńczyk, „Gwoździe”, *Mały Format* 5 (2018), <http://malyformat.com/2018/05/gwozdzie-uwagi-o-poezji-tomaza-salamuna/>.

Słuchajcie, tak naprawdę
 to nie wiem nawet, co znaczy alegoria.
 Używam tego słowa
 do oznaczenia pewnego związku
 między obiektem opisywanym a sposobem opisu:
 alegorią nazywam związek sztywny.
 Tzn. „miłość” nazywamy „więzieniem” co
 pociąga za sobą „zdrada” = „podkop do sąsiedniej celi”.
 Tak,
 w moim przypadku słowo alegoria
 jest alegorią czegoś.
 I nie ma ucieczki. (Tu też jest alegoria.)⁴⁴

Już na pierwszy rzut oka widzimy zamierzoną, sztucznie podtrzymywaną retoryczność tego tekstu: od zawołania i skupienia uwagi czytelników/słuchaczy (można powiedzieć, że jest to ten poziom alegoryczny, o którym przypomina nam Bogalecki w związku z agorą), przez przyznanie się do niewiedzy (tak jakby podmiot liryczny dopowiadał program istniejącego poza wierszem podmiotu-krytyka), aż po próbę klarownej definicji. Ten „związek sztywny”, a więc kolejny z semantycznych ekwiwalentów alegorii, szybko okazuje się jednak prowadzić na manowce, „pociągać za sobą” fałszywe tropy i skojarzenia coraz bardziej pozbawione sensu. O ile bowiem miłość jako więzienie jest klasycznym tropem, o tyle wszelki ruch wyobraźni, który trop ten ukonkretnia, prowadzi do niemalże surrealistycznych połączeń. Jest to ujęcie bliższe duchowi Šalamuna niż Benjamina czy Sosnowskiego – alegoria nie jest tu wabikiem, przywołującym teoretyczny potencjał dyskursów filozoficznych XX wieku i dokonującym ich reorganizacji, lecz pretekstem do pomieszania porządków horyzontalnego i wertykalnego, metafory i metonimii, poziomu definicji (stąd „w moim przypadku słowo alegoria”) i jej praktycznego zastosowania („co / pociąga za sobą”). Metajęzyk spotyka się tu z jednostkowym *parole*, ale w sposób odmienny od Sosnowskiego czy Dyckiego, niewiele więc przyszyłoby z tego wiersza Jankowiczowi jako wytrawnemu znawcy filozofii. Nawet ostatnie dopowiedzenie nawiasowe wygląda jak ironiczna drwina, wymierzona w rozważania z omawianego wyżej szkicu *Alegoria (Dycki)*.

Pośród wielu tekstów krytycznych Wawrzyńczyka, w których do głosu dochodzi „inne” ujęcie alegorii, powinniśmy zwrócić się przede wszystkim w stronę wykładu gościnnego dla Krakowskiej Szkoły Poezji *Zawsze lubiłem kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaža Šalamuna*, w którym krytyk próbował doprecyzować swoje ujęcie alegoryczności⁴⁵. Posługując się licznymi przykładami z liryki słoweńskiego poety, wprowadził – dość schematyczny mimo wszystko – podział na „pionowe” i „poziome” sytuacje w wierszu, które można by też określić trafniej mianem pionowych i poziomych sposobów organizacji sensu. Te pierwsze związane są z figuratywnością języka, w tym z tropami alegorii czy metafory, te drugie z „mową wprost” (posługuję się pojęciami krytyka), na przykład z narracją. Paradoksalnie w wykładzie

⁴⁴Wawrzyńczyk, „Wiersz «Ucieczka»”.

⁴⁵Wawrzyńczyk, „Zawsze lubiłem kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaža Šalamuna” [wykład], https://www.youtube.com/watch?v=Tc_G_mOxaPU&t=2654s&ab_channel=DawidMateusz.

dzie Wawrzyńczyka teoria alegorii jawi się na dość podstawowym poziomie, zgodnym raczej z jej strukturalistycznymi wykładniami. Krytyk wspiera się polskim przekładem eseju Gayatari Spivak, żeby pokazać, że choć alegoria funduje „twarde wiązanie” między znakiem i sensem (w przeciwieństwie do wiązania „miękkiego” w metaforze), zarazem ujawnia między nimi naturalny rozziw. Trzeba zauważyć, że w stosunku do wysublimowanego myślenia Benjamin, Derridy czy de Mana szkic Spivak jest dość zachowawczy, a wręcz toporny. Nie przeszkadza to jednak Wawrzyńczykowi wzbogacić go o własne, zmysłowe odczuwanie problemu owych „wiązań” czy też „mostków” je wspierających (a więc intuicyjnego widzenia i czucia procesu sygnifikacji, raczej o proveniencji muzycznej niż tekstowej). W każdym z kolejnych przykładów literackich omawianych przez krytyka, począwszy od Mickiewicza, przez Ashbery’ego, a skończywszy na Šalamunie, mechanizm alegoryczny staje się coraz bardziej złożony i tym samym coraz bardziej otwarty, a przy tym jakby celowo pozbawiany jest jednego z członów (referenta).

Wydaje się, że Wawrzyńczyka interesuje w wierszu relacja płaszczyzny reprezentacji do samej hipotezy głębi, a więc potencjalna zdolność poszczególnych figur do ewokowania pozatekstowego sensu (to ona przekłada się na rzeczoną „siłę poezji”). Istotna jest jednak tylko o tyle, o ile alegoryczność nie staje się ani matrycą opowieści (jak u Suski czy Różyckiego w interpretacjach Świeściak), ani jej celem (jak u Sosnowskiego w esejach Jankowicza). Można to zilustrować historią XX-wiecznego malarstwa, z którego Wawrzyńczyk też czasem korzysta: alegoria w wierszu stanowi moment zakwestionowania płaszczyzny, wskazania, że otwiera się ona w głąb i porzuca swoją dwuwymiarowość. To przekłada się z kolei na problem reprezentacji, który krytyk stawia tu nie wprost, ale który zajmuje go właściwie od początku jako element wartościujący. Alegoria to ruch zmącenia obrazu odbitego na tafli wody – zakłócenia sytuacji lirycznej w taki sposób, żeby płaszczyzna reprezentacji uległa sfałdowaniu.

Trudno stwierdzić, w jakim stopniu ta propozycja – dość jednak umowna, spontaniczna i raczej pozbawiona filozoficznych kontekstów – zbliża się do barokowej, leibnizowskiej fałdy z rozprawy Gilles’a Deleuze’a, a w jakim tylko symuluje pokrewieństwo rozpoznań. Nie zmienia to faktu, że tak sformułowany problem alegorii – nie jako narzędzia filozoficznego ani auratycznego gwaranta metafizycznego sensu, tylko mechanizmu pionowej dystrybucji znaczenia wobec poziomego rozwoju sytuacji lirycznej – pozwala uniknąć i mesjanistycznych obietnic benjaminowskiej filozofii historii, i pułapek tekstualnej, tanatycznej ironii „wiecznego powrotu”. Bliżej tej alegoryczności do koncepcji rzeźbiarskich niż ściśle literackich, ale może też dlatego najlepiej zgrywa się ona z takimi modelami liryki, o których z trudem wypowiadają się czytani w filozofii krytycy akademicy. Są to na ogół wiersze, w których nie dzieje się nic spektakularnego, nie zostaje w nich zakodowany żaden traktat o pojęciach (jak u Ashbery’ego). Nie prowadzą też z czytelnikiem intelektualnej gry, a zarazem wiele słów pozwala się w nich czytać jako dodatkowo obciążone znaczeniami, choć nie bardzo wiadomo, gdzie szukać ich podstawy i jak zrekonstruować „układ alegoryczny”. Nawiązując do katastroficznej natury Benjaminowskiej teorii alegorii, można by rzec, że mamy wówczas do czynienia z wierzchołkami gór lodowych (podobną koncepcję stożka proponuje Deleuze właśnie w kontekście Gottfrieda Leibniza), których fundamenty pozostają poza naszym wzrokiem. Czytelnik przyjmuje w takim wierszu nie pozycję kolekcjonera, lecz zajmuje wobec niego miejsce Titanica i czeka na efektowne zderzenie. I to też jest alegoria.

Bibliografia

- Alegoria*. Red. przez Janina Abramowska. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2003.
- Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych: krótki przewodnik*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Benjamin, Walter. „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a”. W: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Burzyńska, Anna. *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013.
- Copeland, Rob. *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010.
- Gadamer, Hans Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Wyd. Inter Esse, 1993.
- Głowiński, Michał, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński. *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991.
- Hunter, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy: Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Ilustrowany słownik terminów literackich: historia, anegdota, etymologia*. Red. Zbigniew Kałużek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2019.
- Jameson, Fredric. *Allegory and Ideology*. London, New York: Verso, 2020.
- Jankowicz, Grzegorz. „Alegoria (Dycki)”. *Studium* 5 (2005): 129–134.
- – –. „Czy wiersz może być zbawiony?”. W: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński, 70–85. Poznań: WBPiCAK, 2010.
- – –. „Poezja to nekrologi”. *Tygodnik Powszechny* 41 (2009).
- – –. „Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie”. W: *„Jesień już Panie a ja nie mam domu”*. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. Grzegorz Jankowicz, 51–68. Kraków: Korporacja Ha!art, 2001.
- – –. *Blizny. Eseje*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2019.
- Kelley, Theresa M. *Reinventing Allegory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Kerr-Koch, Kathleen. *Romancing Fascism. Modernity and Allegory in Benjamin, de Man, Shelley*. New York, NY: Bloomsbury, 2014.
- Kujawa, Dawid. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2010*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2021.
- Lipszyc, Adam. „Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie”. W: *Walter Benjamin, Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.
- – –. *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2011.
- – –. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- de Man, Paul. „Historia literatury i nowoczesność w literaturze”. Tłum. Janusz Gościński. *Teksty* 5 (1973): 121–140.
- – –. „Retoryka czasowości”. Tłum. Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 10-11 (1999): 191–241.
- – –. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1971.
- – –. *Alegorie czytania: język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. Artur Przybysławski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2004.
- Michalski, Damian. „Paula Rycerka hermeneutyka symboli. Próba prezentacji”. *Kwartalnik Filozoficzny* t. XL, z. 3 (2012): 91–114.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo „Leopoldinum” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. *October* 12 (1980): 67–86.
- Palka, Mateusz. „Obraz zastygłego niepokoju:

- intencja alegoryczna Charlesa Baudelaire'a według Waltera Benjamina". *Nowa Krytyka* 40 (2018): 167–200.
- Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory. Defining the Genre*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1979.
- Sierotwiński, Stanisław. *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, wyd. IV. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Sołtysiak, Marek. „Alegoria w tradycji hermeneutycznej. Gadamerowska rehabilitacja alegorii”. *Logos i Ethos* 2 (2016): 75–101.
- Świeściak, Alina. *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2010.
- – –. *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2010.
- Tambling, Jeremy. *Allegory*. London: Routledge, 2010.
- Teoria literatury żywa: alegoria*. Red. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2009.
- Wawrzyńczyk Rafał. „Wiersz «Ucieczka»”. <https://poez-ja.tumblr.com/post/152906736988/wiersz-ucieczka-rafa%C5%82-wawrzy%C5%84czyk>.
- – –. „Gwoździe”. *Mały Format* 5 (2018). <http://malyformat.com/2018/05/gwozdzie-uwagi-o-poezji-tomaza-salamuna/>.
- – –. „Uwaga, alegoryzowane”. *Dwutygodnik* 304 (2021), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9469-uwaga-alegoryzowane.html>.
- – –. „Zawsze lubiłem kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaza Šalamuna” [wykład], https://www.youtube.com/watch?v=Tc_G_mOxaPU&t=2654s&ab_channel=DawidMateusz.

SŁOWA KLUCZOWE:

KRYTYKA LITERACKA

allegoria

ABSTRAKT:

Autor analizuje pojęcie alegorii, klasycznej figury poetyckiej, jako swoistego „pojęcia wędrującego”, przydatnego i modnego w dzisiejszej krytyce literackiej. Rosnące zainteresowanie alegorycznymi stylami lektury we współczesnej humanistyce wywodzi z dwóch ważnych źródeł: prac Waltera Benjamina, który odzyskał barokową alegorię dla współczesnej estetyki, oraz Paula de Mana, który zdefiniował ją na nowo jako nieodłączną cechę literatury i uniwersalny sposób interpretacji tekstu. Następnie autor analizuje różne sposoby wykorzystania tego nowoczesnego rozumienia alegorii (jako tematu, stylu lub manieri oraz sposobu czytania) w trzech projektach krytycznych, które powstały po 2000 roku: Grzegorza Jankowicza, Aliny Świeściak i Rafała Wawrzyńczyka.

poetyka

METAKRYTYKA

alegoryczność w poezji

NOTA O AUTORZE:

Jakub Skurtys – dr, historyk literatury i krytyk, pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim; zajmuje się głównie historią literatury XX wieku i najnowszej, problemami awangard literackich oraz nowymi metodologiami w humanistyce; pisze przede wszystkim o poezji. Autor książek krytycznoliterackich *Wspólny mianownik* (2020, nominacja do Nagrody Literackiej Gdynia) oraz *Wiersz... i cała reszta* (2021), a także wyborów wierszy Agnieszki Wolny-Hamkało *Zerwane rozmowy* i Jarosława Markiewicza *Aaa!...* (z Dawidem Kujawą i Rafałem Wawrzyńczykiem). Współpracuje z Biurem Literackim, gdzie prowadzi projekt Połów. Poetyckie debiuty. Kontakt: jakub.skurtys2@uwr.edu.pl.