

ANNA BOGUSKA
Instytut Sławistyki
Polska Akademia Nauk, Warszawa

O NOWYCH WCIELENIACH ALEGORII
– PSYCHOMACHIA WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE
(WOKÓŁ POWIEŚCI SLOBODANA NOVAKA
IZGUBLJENI ZAVIČAJ)

Słowa kluczowe: alegoria, topos, melancholia, Slobodan Novak, współczesna literatura chorwacka
Keywords: allegory, topos, melancholy, Slobodan Novak, contemporary Croatian literature

***Locus amoenus* czy *locus horridus*: gra niejednoznaczności**

W wydanej w 2001 roku książce *Digresije. Razgovori s Jelenom Hekman* (*Dygresje. Rozmowy z Jeleną Hekman*), która stanowi zapis rozmów, jakie latem 1998 roku przywołana w tytule tomu wieloletnia redaktorka Macierzy Chorwackiej¹ prowadziła ze Slobodanem Novakiem, pisarzem uznawanym za klasyka współczesnej literatury chorwackiej, na temat jego wczesnej, autobiograficznej powieści – *Izgubljeni zavičaj* (1954, *Utracona ojczyzna*) – pojawia się stwierdzenie, że stanowi ona „prisiejćanja na karakteristične topose nekadašnje arkadije”². Zasadność tej konstatacji wydaje się oczywista zwłaszcza w odniesieniu do pierwszej z pięciu części utworu, gdzie pojawia się całe spectrum składowych enumeracyjnego (jak go dookreśla Michał Rusinek³) toposu *locus amoenus*, którego przywołana przez autora Arkadia jest jednym z wcieleń. Gdyby przybliżyć czytelnikowi powieściowy sielski krajobraz, który stał się tłem wspomnieniowej podróży w rodzinne strony trzydziestoletniego w momencie snucia opowieści narratora, będącego zarazem jej głównym bohaterem, trzeba by zaznaczyć, że rzecz się dzieje

¹ Macierz Chorwacka (chor. Matica hrvatska) – jedna z najstarszych (1842) i najważniejszych chorwackich instytucji pozarządowych działających na polu promocji chorwackiej kultury.

² Slobodan Novak, *Digresije. Razgovori s Jelenom Hekman* (Zagreb: Ex libris, 2001), 126: „powroty do charakterystycznych toposów niegdysiejszej Arkadii”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia własne – A.B.

³ Michał Rusinek, *Między retoryką a retorycznością* (Kraków: Universitas, 2003), 122.

przed dwudziestoma laty w wiosenny poranek („one zore, u pijanom prolijetnom polusnu”⁴) na bezimiennej zielonej Wyspie w oliwnym gaju wśród pasterzy i pasterek strzygących owce („Tamo su po crvenoj zemlji i crvenom kamenju posjedali ljudi strižući ovce”⁵), w błogiej atmosferze ogólnego rozśpiewania przyrody i ludzi, co do złudzenia przypomina scenki znane już z Wergiliuszowych eklog:

Sve je pjevalo u koru, i cvrčci, i škare, i ovce u toru, i čobani i žene s djecom. [...] Pjesma je brijala tegobno, omarno, i slievala se kao psalm, jednolična kao sivilo maslinika, kao crvena zmelja, crveni kamen, crvena kuća. U svijetlom jutru, poprskanom bijelim suncem i ovičenom modrinom neba i mora, ona je trajala u zraku kao podnevni bumbar, zlatna muha, nevidljivo se rojeći i ploveći u valovima jedva čujnih treptaja kroz srebrna debla i okožale krošnje maslina⁶.

Fabała jest w zasadzie słabo rozbudowana, ogranicza się do opisu wyprawy, jaką dziesięcioipółletni w momencie rozgrywania się wydarzeń narrator odbył w towarzystwie stryja z kontessą i kontessianką Ines, w celu pokazania im ziem, które należą do ich rodziny. Na pierwszy plan wysuwa się retrospektywna wizja najdoskonalszego szczęścia, ujęta w prefabrykat Arkadii, czyli opis „miękkiego prymitywizmu”, na który składa się obraz obfitości, niewinności, zadowolenia z życia skromnego acz cywilizowanego i oczyszczonego z przywar⁷. Wyspiarski

⁴ Slobodan Novak, „Izgubljeni zavičaj”, in idem, *Izgubljeni zavičaj. Dolutali metak* (Zagreb: Izdavačko poduzeće Zora, 1969), 9–10: „tamtego świtu [w pijanym wiosennym półśnie]” (8). Tłumaczenia wszystkich cytatów z powieści Novaka podaję za jej polskim wydaniem: Slobodan Novak, *Juž nie u siebie i 9 opowiadań*, trans. Jerzy Chmielewski, Danuta Ćirlić-Straszyńska, Alija Dukanović (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990), lokalizując je numerem strony w nawiasie. Fragment podany tutaj w nawiasie kwadratowym został pominięty w polskim wydaniu książki, dlatego też to tłumaczenie jest moje – A.B.

⁵ Ibidem, 15: „Na czerwonej ziemi i czerwonych kamieniach siedzieli ludzie strzygący owce” (13).

⁶ Analogiczny motyw odnotowuje w *Bukolikach* Wergiliusza Ernst Robert Curtius: „Tedy śpiewajcie, skoro na miękkiej usiedliśmy trawie. / Wszelka gleba i wszelkie dziś drzewo rodzic gotowe. / Teraz las zielenieje i pora najnadobniejsza”. Ernst Robert Curtius, „Krajobraz idealny”, in idem, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, trans. Andrzej Borowski (Kraków: Universitas, 2005), 198. Slobodan Novak, „Izgubljeni zavičaj”, 15: „Wszystko śpiewało w chórze, cykady i nożyce, i owce, pasterze i kobiety z dziećmi: / – Szczęść Boże, panie rządco, szczęść Boże! Dzień dobry, sziora parona! Szczęść Boże wszystkim. Brzmienie głosów świadczyło, że chór był rozgrzany, zmęczony, a wszystkie zlewały się niby w psalm, w pieśń monotonną jak szarość lasów oliwnych, jak czerwona ziemia, czerwony kamień, czerwony szałas... Tego jasnego ranka, spryskanego białym słońcem, obramionego błękitem nieba i morza, pieśń wisiała w powietrzu jak trzmiel w południe, jak złota muha, rojąc się niewidzialnie i płynąc falami ledwo słyszalnych drgań przez srebrne pnie i korony drzew oliwkowych” (14).

⁷ Erwin Panofsky wskazuje, że wizja naturalnego stanu człowieka jako „łagodnego prymitywizmu” jest jedną z dwóch, jakie funkcjonowały w myśli antycznej. Zgodnie z drugą, „twardą” formą prymitywizmu życie jest egzystencją nędzną, wypełnioną licznymi trudami i pozbawioną przyjemności. Jak wskazują znawcy tematu, prawdziwe życie mieszkańców Arkadii niewiele miało wspólnego z ideałem, który stworzył Wergiliusz. Choć jej mieszkańcy znani byli z muzykalności, męstwa i gościnności, to byli raczej ciemni i wiedli życie na niskim poziomie, a ich kraj jawił się (np. Polibiuszowi) jako biedny, nagi, skalisty, zimny, pozbawiony wszelkich udogodnień. Erwin Panofsky, „Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna”, in idem, *Studia z historii sztuki* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971), 325.

krajobraz nęci, zaś wykonywana przy zwierzętach praca nikogo nie trudzi, jest czymś naturalnym i przyjemnym zarazem, nagrodą za jej zrealizowanie staje się smaczny posiłek i wypoczynek w cieniu starej morwy:

U sjenu staroga duda prostrle su žene po travi stolnjak, donijele veliku zdjelu mekane bijele škûte, koja je drhtala kao hladetina. Stric je naćeo golemi žuti hljeb i dijelio škutu drvenom žlicom svakome u njegov dudov list⁸.

Niemalą atrakcję, zwłaszcza dla Ines, dziewczyny z miasta, stanowi ukryte w jaskini źródło z krystaliczną, zimną wodą („Voda izvire na dnu jezera. Ne vidi se. Jezero je mirno. Voda je ledena. Čista. Fina”⁹).

Lektura jednej z najważniejszych prac poświęconych tematyce toposu, tj. książki Ernsta Roberta Curtiusa *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, pozwala na stwierdzenie, że oto w tych kilku zdaniach odmalowany został zrodzony u Homera, w pełni wykreowany przez Teokryta w poezji pasterskiej, następnie przejęty i przekształcony przez Wergiliusza, typ krajobrazu idealnego, który pieczołowicie odtwarzany był w późnej starożytności, w średniowieczu (i jest nadal) i na który składa się: „piękne i ocienione miejsce naturalnie położone”, drzewo (lub kilka drzew), łączka, źródło, niekiedy śpiew ptaków i kwiaty, a w najbardziej wyrafinowanych przykładach jeszcze wietrzyk¹⁰. Jarosław Marek Rymkiewicz z kolei w *Myślach różnych o ogrodach* wspomina także o poranku jako ulubionej porze poetów sięgających po topos *locus amoenus*, pisząc:

O poranku najpiękniej śpiewały ptaki i najpiękniej pachniały kwiaty. O poranku budzili się i rozstawali kochankowie. Idylliczne ogrody poezji śródziemnomorskiej aż po wiek XVII były oświetlane słońcem poranku¹¹.

Wątek miłosny, wywołany (obok tematu „najlepszej” pory dnia) incydentalnie za pośrednictwem cytatu z Rymkiewicza, nie pojawia się jednak w tym kontekście bezzasadnie, albowiem, jak wskazuje Curtius, większość motywów erotycznych ma swoje źródło w tekstach prezentujących krajobraz idealny oraz świat pasterski i jest z nimi nierozzerwalnie powiązana. I tę właściwość utrwalonego toposu odnaleźć można u Novaka. Wspomnienie pięknego wiosennego dnia sprzed dwudziestu lat mieści w sobie także opis „rozkosznej” przejażdżki łódką, jaką opowiadacz odbył wówczas ze starszą o cztery lata od niego Ines,

⁸ Slobodan Novak, „Izgubljeni zavičaj”, 15: „W cieniu starej morwy kobiety rozłożyły na trawie kolorowy obrus, przyniosły wielką misę miękkiego białego twarogu, który trząsał się jak galareta. Stryj napoczął duży żółty chleb i drewnianą łyżką nakładał każdemu twarogu na liść morwy” (14).

⁹ Slobodan Novak, „Izgubljeni zavičaj”, 17: „Woda wypływa z dna. Nie widać tego. Jezioro jest spokojne. Woda lodowata. Czysta. Smaczna” (16).

¹⁰ Ernst Robert Curtius, op. cit., 202.

¹¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu* (Warszawa: Czytelnik, 1968), 37.

rozkwitłą już panienką, której kobiece uroki ukazały się jego oczom, kiedy to ze śpiącej podczas wyprawy dziewczyny zsunęło się okrycie.

Choć przedstawione tutaj cechy krajobrazu, prace, jakie wykonują ludzie, i rozrywki, w jakich uczestniczą, nie odstają od tych, z jakimi można się spotkać na chorwackich wyspach nawet współcześnie, ich identyczność, szczegółowa wręcz powtarzalność motywów względem tych przypisanych konwencji literackiej, wzbudza nieufność. W kontekście tym chciałoby się sparafrazować słowa Curtiusa i stwierdzić, iż przytoczone fragmenty utworu niewiele mają wspólnego z obserwacją przyrody¹² czy, dodam, innych aspektów wyspiarskiego życia. Ewentualnie powtórzyć za Paulem de Manem, który komentuje analogiczne podobieństwo między *Nową Heloizą* Jana Jakuba Rousseau a średniowieczną *Powieścią o róży*: „w całej pełni figuralny język nie jest oparty na percepcji, a w jeszcze mniejszym stopniu na doświadczeniu dialektyki natury i świadomości”¹³. Michał Rusinek, próbując wyjaśnić funkcję toposów w obrębie retoryki, akcentuje ich rolę jako nośników perswazji. W pracy *Między retoryką a retorycznością* pisze:

Toposy nie należą do żadnej dziedziny wiedzy, nie mają żadnego instytucjonalnego zaczepienia – i dzięki temu nadają retoryce charakter uniwersalnej teorii perswazji. Kluczowa jest tutaj kategoria powszechności: miejsca te są – a przynajmniej być powinny – wspólne dla wszystkich odbiorców i nadawcy i właśnie dzięki temu wyznaczają płaszczyznę komunikacji. Można wpisać je w schemat komunikacyjny Jakobsona: w zasadzie przygotowują one dopiero grunt dla komunikacji właściwej i nie mają z pewnością funkcji poznawczej (toposem jest często komunał, powszechnie uznana prawda), lecz bliższa im jest funkcja fatyczna: jako „środki pomocnicze” budują bowiem przede wszystkim płaszczyznę kontaktu¹⁴.

Nie pozostawia wątpliwości fakt, że taki szkic niby-realiów Wyspy (najpewniej chodzi o Rab, miejsce, gdzie Slobodan Novak spędził dzieciństwo), jest poznawczo bezwartościowy, że w odtwarzaniu obrazu stron rodzinnych na wzór Arkadii widzieć można raczej perswazyjną próbę przekonania czytelnika (a może i samego siebie) o idyllicznym charakterze dawniej drogiego miejsca, co było już praktyką stosowaną np. w epice filozoficznej schyłku XII wieku¹⁵. Jaki miałby być

¹² E.R. Curtius, op. cit., 202.

¹³ Paul de Man, „Retoryka czasowości”, trans. Andrzej Sosnowski, in *Alegoria*, ed. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 162.

¹⁴ M. Rusinek, op. cit., 114–115.

¹⁵ Ernst Robert Curtius wskazuje, że właśnie w obrębie tego typu tekstów obraz „miejsca rozkosznego” został wzbogacony o nowy szczegół uprzyjemniający, tj. okrągły kawałek gładkiej ziemi. U Jana z Hanville sceneryę wiecznej wiosny, gdzie zgromadzeni zostali starożytni filozofowie, stanowi bajeczna wyspa, zaś u Piotra Rigi silnie zostaje uwydatniona symetria. O tendencji do sytuowania „miejsca przyjemnych” na wyspach wspomina również np. Maria Maślanka-Soro w kontekście greckich wyobrażeń, pisząc: „Ku tego rodzaju przestrzeni, ze względu na jej geograficzną specyfikę, podkreślającą swoistą odrębność, kieruje się też w sposób niejako „naturalny” grecka (i nie tylko grecka!) myśl nacechowana utopijnie [...]. Jest ona odwiecznym wyrazem tęsknoty za życiem

jednak sens takiego zabiegu, jaka treść „komunikacji właściwej”, jeśli nie powszechnie znany banał? Odpowiedź na to pytanie staje się możliwa dopiero w kontekście analizy całej książki. W jej pierwszych czterech częściach konsekwentnie rozbudowuje się inicjalną wizję szczęśliwego, prostego bytowania, poprzez opis kolejnych prac głęboko wpisanych w porządek natury – wiosna, jak wykazano, to czas strzyżenia owiec i arkadyjskich pastoralnych uciech, lato jest porą połowów ryb, jesień okresem winobrania, zima – pędzenia rakii: „Jer tako iz proljeća u ljeto, i tako iz jeseni u zimu, kao šajda iz luke u luku. I svijet je konačno osvojen”¹⁶. To poczucie „opanowania świata”, zrozumienia go i osadzenia się w nim oraz wyobrażenie go jako Arkadii, metonimii rajskiego błogostanu, znika jednak w piątej części powieści, która, jak twierdzi sam bohater, rozgrywa się: „[...] izvan sezone. Nakon svih godišnjih doba”¹⁷. Trzydziestoletni już wówczas opowiadacz w miejscu rodzinnego domu nie odnajduje ani dawnych sprzętów, ani entuzjastycznych emocji, jakie niegdyś mu towarzyszyły względem tej przestrzeni. Widzi raczej martwe przedmioty poniżone przypadkowym i banalnym przeznaczeniem:

Soba je bila groblje nekadašnjeg interiera u kome se zbivalo moje djetinstvo. Od svakog para pokućstva po jedan osamljeni komad. Od svake sobe po nekoliko rasturenih dijelova. Predmeti, koji su imali upotrebu i život u našoj kući, ležali su ovdje izloženi kao relikvije i namješteni. Mrtvi¹⁸.

Funeralny wydzźwięk zajścia wzmaga rozmowa z postarzałą przybraną siostrą, Madą, jej wymowne i symboliczne słowa: „Sjedni kao gost. Nismo više u našoj kući”¹⁹, i informacja o śmierci stryja oraz przejęciu majątku przez jego drugą żonę. Ruiny i zgłiszczona dawnej świetności przywodzą na myśl już nie *locus amoenus*, ale raczej antynomiczny i komplementarny wobec niego zarazem, jak zaznacza Janina Abramowska, *locus horridus*²⁰, a tym samym przeciwstawienie ciemności światłu, czy (sięgając do najbardziej odległych archetypicznych

lepszym i sprawiedliwszym, bardziej radosnym, słowem – szczęśliwym”. E.R. Curtius, op. cit., 204 i Maria Maślanka-Soro, „Wyspy Szczęśliwe w starożytności: mit i rzeczywistość”, in *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*, ed. Ewa Łukaszuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007), 11–12.

¹⁶ S. Novak, „Izgubljeni zavičaj”, 71: „Bo tak od wiosny do lata i od jesieni do zimy, jak ten szkuner z portu do portu. I świat jest nareszcie zdobyty” (75).

¹⁷ Ibidem, 73: „[...] poza sezonem. Po wszystkich porach roku” (76).

¹⁸ Ibidem, 76: „Pokój stanowił jakby cmentarzysko wnętrza, w którym upłynęło moje dzieciństwo. Z każdej pary sprzętów – jedna samotna sztuka. Z każdego pokoju – kilka osobnych cząstek. Przedmioty, które w naszym domu miały swoje zastosowanie i życie, tu leżały wystawione jak relikwie i uporządkowane. Martwe” (80).

¹⁹ Ibidem: „Usiądź jako gość. Nie jesteśmy już u siebie” (80).

²⁰ Janina Abramowska, „Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich”, *Pamiętnik Literacki*, no. LXXIII, z. 1/2 (1982): 15.

wyobrażeń zaświatów w łonie kultury europejskiej) obrazu Hadesu obrazowi Elizjum w mitologii greckiej, czy Piekła Rajowi w mitologii chrześcijańskiej. Taki wybór inscenizacyjnego sztafazu, zgodnie z Cycerońską koncepcją decorum, o czym wspomina Teresa Michałowska, determinował poczynania bohatera i sygnalizował najogólniej rzecz ujmując akcję przykrą²¹. Nie inaczej jest w omawianym utworze, gdzie uroki arkadyjskie zastąpione zostają ciasnotą starych pomieszczeń, co znamionuje przemianę bohatera z naiwnego dziecka, dla którego Wyspa była miejscem cudownym, w steranego życiem dorosłego człowieka, który wyznaje: „[...] treba priznati barem, da je Otok nekada bio moj zavičaj, i da to znaju i ljudi koji su ovdje zavičajni. Ali zavičaja zapravo nemam i ne znam da li mi je danas i potreban”²².

Melancholia: wyobrażeniowość alegoryczna

Dopiero kontekst całej powieści pozwala zauważyć mocno perswazyjny potencjał wykorzystanego tutaj toposu *locus amoenus*, w obrębie którego obraz ogrodu czy nawet dowolnego naturalnego zakątka, zaopatrzonego w określone rekwizyty, zamknięty jest na stałe w znaczeniu miejsca idealnego do życia, raju po prostu. Trzeba bowiem stwierdzić, że wywołana w pierwszej części wizja ogólnej błogości, rozbudowywana konsekwentnie w kolejnych trzech partiach tekstu o elementy niewpisujące się w znany topos, ale umacniające jego zwyczajowy sens, przez co jeszcze bardziej sugestywna, zostaje zdekonstruowana w części piątej, ostatniej. Okazuje się, że to, co miało być podstawą porozumienia z czytelnikiem – obraz „na wieki” jednoznacznie zinterpretowany – jest elementem podważającym wewnętrzną stabilność tekstu, tym, co w zasadzie utrudnia komunikację, zwodzi odbiorcę powieści, która ostatecznie jawi się jako alegoryczna, albowiem zgodnie z Kwintylińską definicją alegorii, wskazuje co innego słowami, a co innego sensem²³. Podążając za myślą rzymskiego retora, można by dodać, że w przypadku tekstu Novaka mamy do czynienia z alegorią rozumianą jako „metafora ciągła”, gdyż obejmuje ona obszar większy niż pojedyncze słowo czy zdanie.

²¹ Teresa Michałowska, „Romans XVII i 1. połowy XVIII wieku w Polsce”, in *Problemy literatury staropolskiej*, ed. Janusz Pelc (Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1972), 468–473.

²² S. Novak, op. cit., 73: „trzeba przynajmniej przyznać, że tu, na Wyspie, były kiedyś moje strony rodzinne i tutejsi ludzie o tym wiedzą. Lecz ja w gruncie rzeczy stron rodzinnych nie mam i nawet nie wiem, czy są mi dziś potrzebne” (76).

²³ Janina Abramowska, za którą parafrazuję słowa Kwintyliana, dopowiada jeszcze: „Jej istotą [alegorii – A.B.] jest więc gra między dwoma planami znaczeniowymi. Plan literalny spełnia rolę wehikułu odsyłającego do sensów ukrytych, zasadniczo istotniejszych”. Janina Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, in *Alegoria*, ed. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 5.

Najbardziej rozpowszechniona definicja alegorii autorstwa Kwintyliana (oraz wszystkie te, których twórcy uznają alegorię za trop czy figurę semantyczną) nie pozwala(ją) jednak na wydobycie wszystkich możliwych sensów powieści *Izguljeni zawičaj*. Interpretacyjnie płodna w tym kontekście wydaje się koncepcja alegorii, którą przedkłada Dorothy L. Sayers w artykule *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych*. Zaczynając swój wywód od nagromadzenia „inwektyw”, jakie w ciągu ostatnich stuleci kierowano pod adresem alegorii („sztuczność”, „chłodne abstrakcje”, „zimne alegoryczne koncepty”, „nudne moralizatorstwo”, „konwencjonalne i bezkrwiste personifikacje”²⁴), tłumaczka *Boskiej komedii* Dantego zaznacza, że świadczą one (wraz z faktem utraty popularności przez alegorię mniej więcej od romantycznego przełomu²⁵) o tym, że zgubiliśmy z nią kontakt i nie rozumiemy reguł gry literackiej, jaka z nią się wiązała. Dla Sayers alegoria jest „odrębną formą literacką”²⁶, gatunkiem podobnym do przypowieści i bajki, którego „cel i metoda polega na udratyzowaniu doświadczeń psychicznych, tak aby stały się żywsze i lepiej dawały się pojąć”²⁷. Co więcej, jest to gatunek, który pojawił się mniej więcej w czasach Oktawiana Augusta, pierwszego cesarza rzymskiego, kiedy to bogowie, przejęci przez Rzymian od Greków, częściowo zatracili ludzkie cechy i perypetie, a stali się upostaciowaniem abstrakcji (Mars przestał być bogiem wojny i zaczął funkcjonować jako morfizacja Wojowania). Jednocześnie był to moment uświadomienia sobie przez człowieka wewnętrznych konfliktów, jakie nim targają, rozpoznania rozdwojenia własnej woli, która aprobując dobro i uznając, że należy kroczyć jego drogą, czyniła zło. Spostrzeżenie walki wewnętrznych sił toczącej się w jednostce przyczyniło się do poszukiwań sposobu wyrażania tego typu uczuć. Zaczęto je personifikować oraz dramatyzować konflikt i tak zrodziła się alegoria, która ówczesnie, jak zaznacza Sayers, najczęściej przybierała postać psychomachii, tj. starcia toczzonego wewnątrz człowieka pomiędzy Przywarami a Cnotami²⁸. Alegoria jako moda literacka – twierdzi w swojej pracy badaczka – towarzyszy wszystkim głębokim przemianom w psychologicznych postawach człowieka, dlatego również

²⁴ Dorothy L. Sayers, „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”, trans. Piotr Graff, *Pamiętnik Literacki*, no. LXVI/3 (1975): 195.

²⁵ Problem „romantycznego” przeciwstawienia alegorii i symbolu, szczególnie konsekwentnego w tradycji niemieckiej, bardziej szczegółowo opisuje: Paul de Man, op. cit., 143–195.

²⁶ Na taką definicję alegorii (przynajmniej nie w sensie genologicznym, jak zaznacza) nie godzi się Janina Abramowska. Badaczka uważa jednak, że zasadne jest „mówienie o grupie gatunków alegorycznych, z których większość powstaje lub rozkwita w późnym średniowieczu”. Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, 9.

²⁷ D.L. Sayers, op. cit., 196.

²⁸ Dorothy L. Sayers zwraca uwagę na to, że tradycja psychomachii (czyli alegorycznej bitwy między upostaciowanymi cechami charakteru) jest stale żywotna, czego świadectwo można odnaleźć choćby w takich wyrażeniach jak: „był rozdarty pomiędzy chciwością a strachem” czy „ciekawość pokonała w nim poczucie przyzwoitości”. Eadem, op. cit., 197–199.

współcześnie jesteśmy świadkami jej odrodzenia, choć nie tam, gdzie byśmy się go spodziewali. Jako pole, na którym doszło do odnowienia opisanej tradycji, Sayers wskazuje psychoanalizę i Zygmunta Freuda, podkreślając, że ten ostatni nie jest w stanie, pisząc o nieświadomości, myśleć i wypowiadać się inaczej niż w kategoriach psychomachii właśnie, co łatwo stwierdzić, gdy uświadomimy sobie, że w odtwarzanym przez niego „konflikcie” bierze udział cały zespół uosobionych abstrakcji, częściowo nowych, częściowo natomiast występujących pod innymi imionami (Sayers wskazuje, że np. Libido pod pewnymi względami byłoby bliskie średniowiecznemu Kupidynowi)²⁹. Problem z rozpoznaniem alegorii w odniesieniu do większości współczesnych tekstów polega na tym, że ich autorzy nader rzadko nadają swoim postaciom imiona znaczące, jak to czyniono dawniej, co więcej, nie posługują się też otwarciem alegorycznymi figurami psychoanalityków.

Stwierdzenie to wydaje się adekwatne w przypadku powieści Novaka. Gdyby podjąć próbę streszczenia jego dzieła i nie uwzględnić bogatej oraz konwencjonalnej „scenografii”, w obrębie której poruszają się przywoływane postaci, to byłaby to opowieść o człowieku, który wraca w rodzinne strony najpierw we wspomnieniach, a następnie realnie, byłby to traktat o domu. „Ale nie o domu – jak akcentuje Wojciech Michera, komentując historię Homeryckiego Odyseusza – w którym się mieszka, lecz za którym się tęskni i do którego się powraca”³⁰. Przy czym powrót ten, choć następuje (wydarza się przecież po dwudziestu latach nieobecności bohatera na wyspie), jest nadaremny³¹. Po pierwsze dlatego, że dom, w którym spędził dzieciństwo, nie należy już do rodziny, po drugie dlatego, że stryj, który pełnił rolę ojca, nie żyje i że miejsca, jakie odnajduje bohater, w niczym nie przypominają przyjemnych stron, które opuścił. Konkluzja Michery odnośnie sytuacji mitycznego Odysa, wydaje się odpowiednia i w tym przypadku:

Zamiast więc stabilnego „centrum” odkrywamy „pustkę” (*outis*), która umożliwia – jak mówi Derrida w rozważaniach na temat filozoficznego pojęcia struktury – „mechanizm suplementarności”, inicjujący niekończącą się „grę substytucji” (tę samą, przypomnę, o której mówi epitet *polutropos*). To „zastępstwo [jednak] nie zastępuje niczego, co by w jakikolwiek sposób istniało przed nim”³².

²⁹ Ibidem, 213.

³⁰ Wojciech Michera, „Bezdomność Odyseusza”, *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*, no. 2–3 (289–290) (2010): 123.

³¹ Co ciekawe, motyw wygnania z domu czy raczej ojczyzny (w tytule pracy Novaka pojawia się słowo „zawičaj”, czyli „ojczyzna” właśnie) obecny jest też u twórcy mitu arkadyjskiego, Wergiliusza w eklogach, gdzie mit ten się zrodził: „Ty, Tytrze, pod cieniem spoczywasz rozłożystego / Buka i leśną Muzą na wątlej fletni się bawisz; / My – porzucamy ojczyznę i słodkie niwy rodzinne, / My – wygnańcy z ojczyzny. A ty tu beztrosko imieniem / Amarylliady nadobnej rozbudzasz echo leśne”. Wergiliusz, *Ekloga I*, in E.R. Curtius, op. cit., 198.

³² W. Michera, op. cit., 127.

Ta „gra substytucji” polega na ciągłym podstawianiu znaków w swego rodzaju nie-miejsce, w które przekształciło się dawne centrum. Dla Michery jest to moment, w którym język staje się niejako nowym polem problemowym. Zależność straty, związanej z nią melancholii i technik pisarskich (strategii stylu i figur retorycznych) interesuje również Marka Bieńczyka, który w książce *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* uwidacznia językowe próby przepracowania troski, akcentując pisarską nadaktywność cierpiących, ich skłonność do zapożyczeń zarówno obrazów, jak i słów, do tworzenia tekstów palimpsestowych, tj. dopisywania treści do prac już istniejących czy wręcz wpisywania się w nie³³. Nie inaczej funkcjonuje tekst Novaka. Aby opisać dawny rodzinny dom, autor sięga po znany topos (część pierwsza), co najwyżej dostosowując rekwizyty, jakie pozwalają go zidentyfikować, do naturalnych warunków chorwackich wysp (zamiast dębu, jak u Teokryta, buka, jak u Wergiliusza czy platana, jak u Victora Hehna, u Novaka pojawia się morwa). Następnie pisarz rozbudowuje opis uroków miejsca o całe spectrum czynności i przedmiotów nieobecnych w jego znanych arkadyjskich wcieleniach, ale również przyjemnych (połowy ryb, winobranie, pędzenie rakii w częściach od drugiej do czwartej), by ostatecznie zaprzeczyć całość tej idylli, zanegować możliwość istnienia takiej okolicy (część piąta). „W labiryntowej przestrzeni melancholii – twierdzi Bieńczyk – żadna rzecz nie posiada własnego i trwałego sensu”³⁴, czego, dodam, dobitne potwierdzenie można znaleźć w omawianej powieści Novaka, gdzie miejsce pierwotnie rozpoznane jako *locus amoenus* ostatecznie przybiera postać jego przeciwieństwa. Zgodnie z tym, co pisze Julia Kristeva w kwestii melancholików i szansy przeniesienia depresji w stronę możliwego sensu (odwołując się zresztą do pracy *Żaloba i melancholia* Freuda, wspomnianego w kontekście koncepcji Dorothy L. Sayers na temat alegorii i jej współczesnych wcieleń), można by to, czego doświadcza narrator powieści Novaka (a najpewniej on sam), rozpoznać jako introjekcję obiektu utraconego, w tym samym stopniu kochanego i nienawidzonego jednocześnie, która otwiera proces twórczy.

Dynamika sublimacji – twierdzi Kristeva – uruchamiając procesy pierwotne i idealizację, snuje wokół pustki depresyjnej oraz razem z nią *hiperznak*. To *alegoria*, rozumiana jako przepych tego, czego *już nie ma*, ale co ponownie na-daje mi wyższe znaczenie ze względu na to, że jestem w stanie ponownie stworzyć nicłość, lepiej i w niezmiennej harmonii, tu i teraz, na zawsze, w obliczu trzeciego. Znaczenie sublimacyjne, w miejsce złożonego i implikowanego nie-bytu, to sztuka, która zastępuje to, co ulotne. Piękno jest z nim współsubstancjalne³⁵.

³³ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1998), 29–35.

³⁴ *Ibidem*, 60.

³⁵ Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, trans. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyziński (Kraków: Universitas, 2007), 103.

Tę alegorię Kristeva nazywa *de facto* alegorią zmartwychwstania. W odniesieniu do powieści Novaka można by akcentować jego podwójny sens – w planie najbardziej literalnym byłoby to przywrócenie do życia pewnego miejsca i czasu, przy czym jego piękno pozostawałoby sztuczne i wyobrażeniowe, w planie przenośnym chodziłoby o odrodzenie samego autora, w przypadku którego praca twórcza miałaby moc terapeutyczną.

Nie zmienia to faktu, że przy okazji mocniej zostały ujawnione alegoryczne aspekty tekstu w znaczeniach, jakie nadają alegorii Kwintylian i Dorothy L. Sayers. Idea „co innego słowami, a co innego sensem” jest wpisana w powieść na dwóch przynajmniej poziomach. Po pierwsze, sięgnięcie po topos *locus amoenus* nie jest jednoznaczne z chęcią mówienia o czymś przyjemnym, służy raczej jako element perswazji, którego zderzenie z „realną” sytuacją po latach pozwala dobitniej pokazać nieatrakcyjność pierwotnie komplementowanego miejsca. Po drugie, cała gra znaczeń na linii raj – piekło, zainicjowana poprzez wykorzystanie przeciwstawnych *locus communis*, jest nie tylko i nie tyle narracją o konkretnym miejscu, ile raczej człowieczej stracie i melancholii. Tym samym utwór jawi się jako alegoria także w znaczeniu, jakie nadała jej Sayers, pisząc: „Każdy utwór narracyjny, który personifikuje «stany umysłu» i «aspekty jaźni», jest w istocie alegorią...”³⁶.

ON NEW INCARNATIONS OF ALLEGORY
– PSYCHOMACHIA IN CONTEMPORARY LITERATURE
(BASED ON THE NOVEL *LOST HOMELAND* BY SLOBODAN NOVAK)

S u m m a r y

The article is an attempt to demonstrate innovativeness and usefulness of the theory of allegory proposed by Dorothy L. Sayers, the author of *The Writing and Reading of Allegory*. Sayers identifies allegory as a literary genre, presents it as a “being” mentally close to psychomachia, and tries to use the idea of “soul-battle” in the field of analytic psychology. Her conception seems to be fertile when interpreting *Lost Homeland* by Slobodan Novak.

³⁶ Zgodnie z definicją alegorii zaproponowaną przez Mortona W. Bloomfielda alegorią byłby również przeprowadzony tu proces interpretacyjny. Alegoria – jak pisze Bloomfield – „to rozpoznanie ogólnej wymowy [significance] dzieła literackiego poza jego właściwym znaczeniem [meaning]. [...] Alegoria w tym sensie to metoda uwspółcześniania, to to, co uczyniło, czyni czy też zachowuje współczesnymi te dokumenty literackie przeszłości, które wytrzymują ów ciężar ciągłych reinterpretacji”. D.L. Sayers, op. cit., 215, Morton W. Bloomfield, „Alegoria jako interpretacja”, trans. Zdzisław Łapiński, *Pamiętnik Literacki*, no. LXVI/3 (1975): 217–218.