

“That’s also an Allegory:”

Literary Criticism’s Struggles with Modern Allegorism

Jakub Skurtys

ORCID: 0000-0003-1018-4467

Although as academics and literary scholars we all know what allegory is, it turns out that our definitions may be very different, and sometimes even contradictory. Allegory is one of the fundamental aesthetic categories and, at the same time, it is, as defined by Mieke Bal in her famous work, a traveling concept.¹ Throughout the ages, it has traveled between different artistic domains – as a figure of language, a concept, a genealogical term, and a visual notion – and has been rooted in theology, philosophy, rhetoric, and poetics. Allegory and allegorism gave rise to at least two revelatory movements in the twentieth-century theory of interpretation: one is connected with the new rhetoric and the other was inspired by deconstruction, especially Paul de Man’s *Allegories of Reading*. Respectively, de Man’s tropological intuition was rooted in two other, slightly older, philosophical approaches that laid the groundwork for a modern approach to allegory which today coincide with de Man’s project: the relationship between symbol and allegory in Hans Georg Gadamer’s² and Paul Ricoeur’s³ hermeneutics and Walter Benjamin’s reclamation of Baroque allegory from the depths of the messianic tradition (I shall comment on it in more detail later on in the text).

¹ See: Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 2001).

² Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Mars (New York: The Seabury Press, 1975), 61-69.

³ Damian Michalski, “Paula Ricoeura hermeneutyka symboli. Próba prezentacji” [Paul Ricoeur’s hermeneutics of symbols: An overview], *Kwartalnik Filozoficzny* vol. XL, no. 3 (2012): 91–114; Marek Sołtysiak, “Alegoria w tradycji hermeneutycznej. Gadamerowska rehabilitacja alegorii” [Allegory in the hermeneutic tradition. Gadamer’s rehabilitation of allegory], *Logos i Ethos* 2 (2016): 75–101.

It can be said that the rhetorical turn loosened the structuralist definition of allegory and its close ties with representation (and thus the inherent question of mimesis) and shook the dictionaries of literary theory, "borrowing" the concept from iconology and the history of visual arts. However, it was the other, post-structural, turn that turned out to be particularly important for Polish poetic critique of the 2000s and academic philosophers/critics, inspired mainly by Jacques Derrida and Paul de Man, whose works were at the time mistranslated into Polish. It was then that allegory and allegorism were redefined in Polish poetry as innovative categories which "open" the poem, point to the dynamic nature of language, and challenge referentiality and representation. Whatever lent itself to this new allegorism suggested a reading that would be far from naïve; it was meant to be intellectual, in-depth, self-reflexive, and at the same time impervious to classical allegoresis and closed and final interpretations.

This tendency was first signaled in Polish literary studies in Ryszard Nycz's now classic essay published in *Teksty Drugie* in 1994 entitled "Tropy 'ja'..." [The figures of the "I"...].⁴ Nycz did not discuss the correspondences between the image and the concept but focused instead on the structure of the subject, rooted in linguistic analogies to specific figures, including symbol, allegory, irony and syllepsis. The critic loosely referred to de Man's early texts and his understanding of figurative language. For Nycz, the unstable and allegorical modern "I," forced to constantly reconstruct or enhance itself in keeping with some transcendent pattern, corresponded with the allegorical nature of 20th-century literature, which, as the critic argued, was located in a new horizontal system.⁵

It is impossible to underestimate the importance of Nycz's observations not only for literary criticism at the turn of the twentieth and the twenty-first centuries but also for Polish literary studies in general. Nycz gave the go-ahead for a fragmentary allegorical reading – such a practice was deemed natural and encoded in the very nature of modern literature. The critic thus turned into a Benjaminian collector of the fragments of the past. It can be said that it was then that the way for searching for philosophical "truth" in Franz Kafka's, Marcel Proust's or Robert Walser's works was paved; it opposed the rigid religious allegoresis (still found in the works of more conservative hermeneutical critics). Michał Paweł Markowski and his student Grzegorz Jankowicz both followed this path.⁶

In a way, the third stage of this strange conceptual path could be discussed in the context of recent years, especially as regards two critics who challenged conventional academic literary research methods. They were mainly inspired by Tomáš Šalamun's modern neo-avant-garde poetry and aesthetic concepts developed by the writers associated with the "Cyc Gada" poetic zine. These critics are Rafał Wawrzyńczyk and Adam Wiedemann, but we should also men-

⁴ Ryszard Nycz, "Tropy 'ja': koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia" [The figures of the 'I': Notions of subjectivity in twentieth-century Polish literature], *Teksty Drugie* 26, 2 (1994): 7–27.

⁵ Nycz refers the reader to two books: 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). Quote after the book version: Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* [The language of modernism. Historical and literary prolegomena] (Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997), 102.

⁶ His "prosaic" counterpart in literary criticism would be Adam Lipszyc, a leading Polish expert on Benjamin, especially in his critical study on world literature. Cf. Adam Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera* [Revision of Josephine K.'s trial and other revised readings] (Warsaw: Wydawnictwo Sic!, 2011).

tion Dawid Kujawa and his book *Pocałunki ludu* [Kisses of the People], which was based on an allegorical structure.⁷ In the works of all these critics, the concept of allegory is redefined and extended; it becomes a geometric means of managing meaning (it is “broadband,” “open,” “deep,” “rigid,” or “transversal”).

Wawrzyńczyk stated in the poem quoted in the title of my essay, “Słuchajcie, tak naprawdę / to nie wiem nawet, co znaczy alegoria” [Listen, I don’t/ actually even know what allegory means],⁸ and I propose not to read this declaration ironically. My goal, however, is not to present the reader with the history of the concept, as it has already been done many times and much more thoroughly,⁹ but to investigate its critical uses. Without further theoretical ado that would exceed the scope of this essay, I would like to refer to a few dictionary definitions.

Let’s start with the simplest one, that is, the one that has been simplified for the purposes of didactics. In *Słownik terminów literackich* [Dictionary of Literary Terms], Stanisław Sierotwiński defines allegory as an image that has a figurative meaning but, unlike a symbol, its meaning is unambiguous (e.g., as used in fairy tales), or as a stylistic procedure involving the use of such images, popular in, for example, medieval religious and didactic literature.¹⁰ It is clear that in both understandings the image is subject to a specific interpretation or at least it triggers structured associations. Such an understanding of allegory is closely related to the visual arts, with its focus on iconographic mimesis, insofar as the visible is secondarily translated into the verbal. A slightly more complicated version of this definition may be found in *Zarys teorii literatury* [The Outline of Literary Theory], a textbook on structuralist thought suited to meet the needs of university students. Allegory is defined there as a situation where “a linguistic sign [...] constantly replaces a given concept,”¹¹ unlike in the case of symbol, “a correspondence is established between them.”¹² This correspondence is the most interesting aspect of this definition, as it points to the existence of an “allegorical system,” the knowledge of which is obligatory in a given culture, and depends, of course, on the social context, the continuity of tradition and the recognizability of iconographic patterns. It can be said that this defining element, which points to the unambiguous nature of allegory, in fact reflects socially preserved interpretative processes.

⁷ Dawid Kujawa, *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2010* [Kisses of the people. Poetry and criticism after 2010] (Kraków: Korporacja Ha!art, 2021).

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

⁹ See: 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* [Allegory], ed. Janina Abramowska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2003); *Teoria literatury żywa: alegoria* [Living theory of literature: allegory], ed. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk (Warsaw: Uniwersytet Warszawski, 2009).

¹⁰ Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury* [Dictionary of Literary Terms. Theory and auxiliary sciences of literature], 4th edition (Wrocław–Warsaw–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986), 21.

¹¹ Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury* [The Outline of Literary Theory] (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991), 124.

¹² Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński, 124.

The need to rehabilitate the concept of allegory, and its subsequent growing popularity, has been discussed openly since the 1950s. In 1980, the American art critic Craig Owens published one of his most famous essays, in which he attempted to reevaluate modernism and describe the differences between modernist and postmodern art and philosophy, using the category of "the allegorical impulse;" he tried to rehabilitate a figure that had been (in his opinion) forgotten, disdained, and outdated.¹³ Two opposing but ultimately complementing forces – the rehabilitation of rhetoric as a figurative element of language (including adapting the category of performativity for literary purposes) and shifting the allegorical focus from mimesis to linguistic productivity – gave rise to at least three modern definitions of allegory: 1) the classic definition, connected with an image inscribed in culture or a code associated with it, 2) the rhetorical definition, related to figurative and rhetorical language, and 3) the philosophical and literary definition, rooted in the figurativeness of language, its apparent or supposed referentiality.

The most important change in the contemporary understanding of allegory was framed by Paul de Man's two important works, namely the collection of essays *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* published in 1971 and *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* published in 1979. Though in the 1970s both works were not particularly important for Polish literary scholars, they were a testament to a heated discussion held among American critics. I decided not to discuss de Man's approach to allegory, which was indirectly based on Walter Benjamin's aesthetic theory, in detail. It is only worth noting that thanks to de Man allegory became allegorical and lost its mimetic character, associated with correspondence, whether natural or conventional, and social recognition. For de Man, allegorism was a philosophical feature of language, it was always figurative and not referential, and therefore it defied straightforward interpretations. The allegorical sign refers to a non-existing referent, to the sphere of "non-being." The scholar argued that allegorization involved moving away from representation, away from the referent, and thus transformed into a strictly textual figure of language, an autotelic circle of ever weaker reflections.

This "new" approach found in the translated texts of Western critics, together with the overtly academic nature of Polish literary criticism in the 2000s, directly inspired many writers and poets (Andrzej Sosnowski, Adam Wiedemann, and Tadeusz Pióra, among others, found allegory important). The last, at least so far, interesting discussion around this concept took place when *Ilustrowany słownik terminów literackich* [Illustrated dictionary of literary terms] was published. While the dictionary was "illustrated" (it was in fact originally designed as *The Historical Dictionary of Literary Terms* and ultimately received the telling subtitle "history, anecdote, etymology"),¹⁴ it was, in fact, conceived as a truly post-structural antithesis of the dictionary. We can describe it as a conceptual monograph in which different authors interpret and redefine literary concepts in their extensive entries. "Allegory" was (re)defined by Piotr Bogalecki, who decided to focus on its social and mediating nature. As Bogalecki writes, the

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

¹⁴*Ilustrowany słownik terminów literackich: historia, anegdota, etymologia* [Illustrated dictionary of literary terms: history, anecdote, etymology], ed. Zbigniew Kadhubek, Beata Mytych, Aleksander Nawarecki (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2019).

etymology of the word “allegory” should not be associated with representation and mimesis. Instead, we should refer to *allēgoréo*, or *allos* (different, other), and *agoreuo* (to speak, to deliver a speech). Thus, allegory turns out to be closely related to performance: it is a speech delivered in the agora, in a public square where the audience must first gather. This, in turn, refers us (through the act of gathering and collecting) to Benjamin. “And although it is impossible,” Bogalecki writes, “to downplay the social functions of images, *ἀλληγορία* (*allegoría*) does not refer to powerful totems or holy images but to the political community established in and through the act of linguistic performance.”¹⁵ “The other in the agora – this is the original site of allegory,”¹⁶ the Polish scholar writes in his new extrapolation, creating a skillful allegory in itself and substituting it for a dictionary entry.

Allegory as a theme and a conceptual network

The most classic philological approach to allegory may be found in Alina Świeściak’s essay on melancholy in contemporary poetry,¹⁷ which is in fact an extended version of her reviews of different collections of poems (similar questions, and sometimes even entire paragraphs, may be found in her academic book of literary criticism *Lekcje nieobecności* [Lessons of absence] from 2010). Allegorical poetry, be it in terms of formal features employed or poetic intentions (e.g., atemporality typical of the allegorical mode), must be discussed in such a book. However, Świeściak seems to criticize allegory, as both “allegorical” poets discussed by her, Tomasz Różycki and Dariusz Suska, appear to be boring, repetitive, monotonous, and conservative (these are just some of the epithets used by Świeściak). They are trapped in their imaginations, which over time transform into mannerism. They write from within the land of the Same, longing for the lost modernist whole.

For Świeściak, both poets express existential melancholy, which to some extent corresponds to Nycz’s notion of the modern allegorical subject. Świeściak primarily refers to Benjamin; she is well versed in Benjamin’s entire philosophical system and the fundamental role allegory plays in the process of reconstructing history. And yet, the critic also writes as if “next to” Benjamin, without messianic hope. As announced in the title, she is interested in the disturbed relationship between the melancholic and the object (commercialism and desire in the Frankfurt-School spirit) and the role of allegory in the process of detemporalization and derealization. Benjamin’s words, “[i]f the object becomes allegorical under the gaze of melancholy, if melancholy causes life to flow out of it and it remains behind,”¹⁸ aptly describe how she uses allegory in her essays – not as a tool for seeking truth or revealing (reconstructing) remnants of meaning but as an analytical category which defines and tames different poetic actions and meanings.

Fragments or echoes of Benjamin’s metaphors appear very often in close readings: for ex-

¹⁵Piotr Bogalecki, “Alegoria” [Allegory], in: *Ilustrowany słownik*, 45.

¹⁶Bogalecki, 47.

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

¹⁸Świeściak, 242.

ample, the vision of history as ruins, and the vision of the poet as a collector of "suspicious, igneous places which defy all precise classifications."¹⁹ From the very beginning, allegory is unequivocally linked with artificiality, non-being or "second life," and the fossilization of the relationship between the "I" and the "world." However, it does not seem to be followed by the fossilization of meaning in the poem, since in (in this case Różycki's) poetry, we find "a constant movement of meanings – *signifiés* and *signifiants* pretend to be united but they do not share a stable fulcrum point."²⁰ Respectively:

symbolist identification with the world [...] is combined here with a sense of alienation, the cause of which seems to be the problematization of the function of the object. Thus, allegory appears artificial; it suspends the "natural" relationship between the subject and the object.²¹

"Allegorical instability" suggested by Świeściak in the title of one of the subsections therefore oscillates between the effects of identification and alienation, temporality and atemporality, or, in other words, between the romantic theory of the symbol and Benjamin's allegory with its "absolute artificiality."

Such an understanding of allegory seems to guide Świeściak's discussion of Dariusz Suska's poetry from the very beginning. The author of *Nasi drodzy zakopani* [Our Dear Buried] envisions the world as "allegorical, as fossils dissected from time;"²² words and things appear as traces (but they are used ironically, unlike in Benjamin's theory); he uses "homelessness" and allegory as a means of "distancing oneself from historicity;"²³ and introduces an interesting (though undeveloped notion of) "alienation through allegory"²⁴ and suspension in the melancholic "in-between:" beyond the useful and not yet in the mythical. The poet is also described as possessing the "allegorical awareness of eternal anamorphosis;"²⁵ he uses the figure of a child as "a future allegorist." The main problem is that its potential is drained as subsequent collections of poetry are published; ultimately, in Suska's poetry, allegory, as a structure which supports his poetic world, breaks down.

I am not concerned with how these conclusions translate into the reception of Różycki's or Suska's works, because most of them seem to be justified and consistent with many other critical analyzes, and sometimes even appear innovative. The move from allegorical fascination to allegorical exhaustion is also natural. I am, however, interested in the concept of allegory which is used by Świeściak; it is supposedly Benjaminian (although de Man is also marginally present with his "Rhetoric of Temporality"), and thus has little to do with representation, but it still values immanent symbol more than allegory's "pure conventionality." In Różycki's poetry, allegorism brings insomnia, emptiness, disinheritance and surface rhetoric, and in Suska's works, the constant processing of death tropes.

¹⁹Świeściak, 237

²⁰Świeściak, 247.

²¹Świeściak, 241.

²²Świeściak, 255.

²³Świeściak, 260.

²⁴Świeściak, 257.

²⁵Świeściak, 260.

For Świeściak, allegory plays a strictly de-illusory role and stands in opposition to the symbolic, to the definable – it reveals the incompatibility between language and things, the sourcelessness of language, and the status of objects as remnants, refuse or ruins.²⁶ This notwithstanding, Świeściak also uses it to create a semantic field; it is a “source” of metaphors employed in the analysis of the poems and it also ensures their critical cutting edge, rooted in Benjamin’s critique of modernity. The most interesting extrapolation of the theory of allegory that Świeściak compares with Benjamin’s project, who consistently uses the term “allegorical attitude”²⁷ in his discussion of Charles Baudelaire’s poetry, is the “allegorical drift.” It looks a bit as if John Ashbery’s *flow* and Benjamin’s *flâneur*, filtered through Sosnowski’s melancholic poems, suddenly merged into a figure that no longer describes a volitional act of imagination or a primal poetic scene but a passive submission to a convention that ensures the work’s auratic character and protects it against accusations of stylistic ease and intellectual emptiness.

Allegorism as an interpretative strategy

A different form of allegory as a tool was used by the critic Grzegorz Jankowicz. It did not so much serve as a semantic map or a conceptual trigger as defined the methodological framework, that is a way of organizing meaning and moving from literature to philosophy and back to ambiguous signs, as if the critic “fought” with texts for truth, and not only aesthetic experience. Jankowicz, especially as a young and prolific critic, could not like poetry – poetry must refer, generally, to some philosophical or social concept, and poetry is but its imperfect interpretation. Thus, the literary work fulfills an allegorical function in his methodological framework: it is a parable or an example illustrating the reflections of modernist or post-structural philosophers translated and promoted by the critic (first Jacques Derrida and Maurice Blanchot and then Giorgio Agamben and Jacques Rancière).

At this point, let me turn to an essay which refers to the analyzed category in its title, namely *Alegoria (Dycki)* [Allegory (Dycki)] originally published in *Studium* in 2005.²⁸ We should pay attention to Jankowicz’s reading strategies, if only because he reviewed and promoted Sosnowski and Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, i.e., in whose works allegorism is employed in two completely different ways, the modern Benjaminian way and the iconic Baroque way. In addition to numerous reviews, Jankowicz edited the first collection of essays devoted to Dycki, where he also published his essay, as well as one of the numerous collections of poems by Dycki, for which he wrote an insightful afterword.

What is, however, the most interesting and poignant in all Jankowicz’s essays devoted to Dycki and his works is the poetic nature of his reviews and the fact that he problematizes

²⁶Świeściak, 255.

²⁷See: Mateusz Palka, “Obraz zastygłego niepokoju: intencja alegoryczna Charlesa Baudelaire’a według Waltera Benjaminia” [Image of Arrested Unrest: Charles Baudelaire’s Allegoric Intent According to Walter Benjamin], *Nowa Krytyka* 40 (2018): 167–200.

²⁸Grzegorz Jankowicz, “Alegoria (Dycki)” [Allegory (Dycki)], *Studium* 5 (2005): 129–134. See also: Grzegorz Jankowicz, “Poezja to nekrologi” [Poetry is obituaries], *Tygodnik Powszechny* 41 (2009).

the very notion of the sign. Jankowicz's early essays are first and foremost meta-texts, commentaries on the work of a poetry critic. *Alegoria (Dycki)* is an essay written in the spirit of Baroque painterly allegories – it is iconic, based on a visual game with the unsaid and the implied. Jankowicz extracts the figure of "parenthesizing," a suspension of movement, directly from Dycki's poems but at the same time he presents his reflections in a compositional parenthesis. "There is no entrance, no exit," he writes, commenting on one of the poems, "there is basically no movement, and if there is, then only around the circular field of the same signs, figures of closure and finitude."²⁹ A few years later, when Dycki was awarded the Nike Literary Award, Jankowicz wrote in *Tygodnik Powszechny*:

Each return of the same word, each repetition of a proper noun, each repetition of a rhythm or a note – all this paradoxically destroys the ligaments connecting language with the world. This is because repetition, which usually strengthens the foundations (whatever they are), in Dycki's works points to the experience of death.³⁰

Jankowicz then places Dycki in a textual maze, emphasizing key moments of breaking with reality (similarly to Sosnowski's works) and the omnipotence of language, coercing the subject into endless iterations. However, when reading *Alegoria (Dycki)*, one can form the impression that, even more than the poems, the critic diagnoses his own text, his own ability to write about poetry, and comes to the conclusion that it is doomed to failure. This failure – planned, metaphorically inscribed in the essay – involves transferring the deconstructive method (in)to the fabric of the text; it is thus an attempt to show how solid metaphysical categories break down and give way to a wandering movement of interpretation. Jankowicz refers to early Derrida but most of all to de Man, unable (or unwilling) to overcome the pitfalls of textualism. Jankowicz's Dycki is thus an allegorical poet; he is unreal, imprisoned in a visual-rhetorical figure that cannot be reduced to anything else (e.g., parentheses or the split subject from the equally allegorical essay *Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie* [Death in the first, second and third person]³¹). He struggles, trying to express the impossible, but is always stopped by parentheses – the omnipotent language defined in the spirit of Derrida's *Il n'y a pas de hors-texte*:

It is an extraordinary image: the poet tries to present the beginning and the end at all costs, he turns his eyes away from reality, he almost completely ignores the present, the moment, closes himself in the parentheses of the poem, but nevertheless does not stop time. He does not stop time, because the circle of the story and the square of life are not identical, they do not overlap.³²

One can, and even should, argue with Jankowicz: argue against closure, against the failure of poetry (its futility) and the failure of a critical gesture that repeats itself, insofar as it is always

²⁹Jankowicz, "Alegoria (Dycki)", 129.

³⁰Jankowicz, "Poezja".

³¹Jankowicz, "Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie" [Death in the first, second and third person], in: *Jesień już Panie a ja nie mam domu*, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy [It's already autumn and I have no home', Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki and critics], ed. Grzegorz Jankowicz (Kraków: Korporacja Ha!art, 2001), 51–68.

³²Jankowicz, "Alegoria (Dycki)", 130.

just a rhetorical twist. Jankowicz's textual perspective leads him to a conclusion consistent with de Man's reflections: "a poem about death cannot be written [...], although reality can be killed by/in a poem. [...] Tkaczyszyn-Dycki's poetry is not, as some critics argue, a survival strategy but an allegorical prefiguration of death."³³

The critic's subsequent reflection on how language "is detached from the world and multiplies itself or arrests the poet in textual phobias (repetitions, rhetoric)"³⁴ is of little use. It seems that Jankowicz noticed this as well, because, drawing on the works of Agamben, he shifted the center of gravity of his allegorical reflection from iteration to a life-sustaining residue, from poetry defined as Blanchot's domain of death and entropy to poetry defined as a transfer of energy and material exchange (which is already seen in the afterword to *Podaj dalej* [Pass it on]), or a "black box," which, as he writes in the final essay in the collection *Blizny. Eseje* [Scars. Essays] devoted to Sosnowski's poetry, "takes the side of life."³⁵ However, Sosnowski and Jankowicz would not be themselves if they did not add, in line with Benjamin's theory, that in fact they refer to "traces of lost life," insofar as "poetry appears [...] where and when life no longer exists"³⁶ and it is in fact a record of a catastrophe that happened to us and contemporary literature.

This late essay on Sosnowski's work engages in a critical dialogue with another, written a decade earlier, in which Benjamin, de Man, Derrida, Blanchot and Agamben try to answer the question "can a poem be redeemed?"³⁷ This essay opens with an allegory which may be described as a "negative of essence;" it is a story about a poet as a photographer borrowed from Benjamin's reflections on Baudelaire. In the poet's camera there is a "roll of film made of the matter of time – the film of time on which the essence of things is captured (if this verb may be used at all) in the form of a negative."³⁸ This story leads the critic to the titular, though somewhat reformulated, question: can a contemporary poem, a poem from the age of the decline of language, be redeemed,³⁹ or "introduced into the economic circulation of communication" (probably Jankowicz implies an act akin to Agamben's profanation, because the author of *Profanations*, especially the essay "Creation and Salvation," features prominently in his work). Somewhere between successive scenes of creation and redemption, Paul de Man's irony and reflections on the materiality of language, Sosnowski finally appears: "We know what happens when the work of creation is mixed up with the work of destruction: words turn into splinters and the poem breaks down. Only *Wild Water Kingdom* foreshadows this spectacular destruction. As already has been mentioned, the text is an allegory of a downfall, but the final downfall is suspended in it and postponed."⁴⁰

³³Jankowicz "Alegoria (Dycki)", 134.

³⁴Dawid Kujawa raises a similar objection, although in the context of the essays on Sosnowski from *Lekcja żywego języka* [Lessons of a living language]. Cf. Kujawa, 93–106.

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

³⁶Jankowicz, *Blizny*, 247.

³⁷Jankowicz, "Czy wiersz może być zbawiony?" [Can a poem be redeemed?], in: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* [Poems aloud. Essays on Andrzej Sosnowski's works], ed. Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2010), 70–85.

³⁸Jankowicz, "Czy wiersz", 71.

³⁹In Polish, the verb "odkupić" means, depending on the context, both "redeem" and "buy back" or "repurchase." Translator's note.

⁴⁰Jankowicz, "Czy wiersz", 78.

While the discussion about Dycki is centered on the Baroque allegory, reflections on Sosnowski are mainly guided by de Man's notion of his irony. Concluding remarks, not necessarily closely related to the earlier analytical gestures, seem to be the most important for us. I will quote them in their entirety because, although Jankowicz states earlier that he does not intend to absolutize any philosophical contexts used by Sosnowski (and he stays true to his word), he ultimately turns Sosnowski's poetry into a parable about the postmodern artist's philosophical situation, trapped between de Man's totality of death and Benjamin's messianic hope, and his attitude to the poem turns into a meta-literary trope, a libidinal story about writing as a creative and redemptive act:

I would say this: for Sosnowski, the poem is a paradoxical entity that can be endlessly destroyed. And if it is possible to destroy it again and again, dividing and differentiating it time after time, it means that there is no essence of the poem, no essence of poetry. The poem is empty inside – it is filled with an indestructible void. And if it is possible to divide it (to divide the poem, language, word, sound), it means that after each division, after each destruction, there is something left, a splinter, a spark that ignites the next page. What is left is the surplus creative energy (which in Sosnowski's poetry is immediately transformed into destructive energy) – this surplus creative energy survived destruction and now returns to the poem to open new creative, that is writerly, possibilities.⁴¹

Whatever the planned outcome was, Sosnowski's poems were neither the goal nor the object. From the very beginning, they were but a pretext shoved into an allegorical frame, placed between twentieth-century philosophical languages like a lens which focuses the rays of rhetorical potential. Whether as a "black box" which records a great catastrophe or as a casket containing an indestructible void, poetry is "pinned" by various "discourses of truth" which determine its attractiveness as an example.

Broadband allegory and sensual chains of meanings

What Polish critics took from Benjamin's and de Man's theories of allegory were appearances, lifelessness and immobilization as philosophical concepts, and the intensified movement of dereferentialization. At this point, let us turn to a scholar and commentator who is the most eminent expert on Benjamin in Poland. Adam Lipszyc both confirms the Thanatic aspect of Benjamin's allegory and extends it:

only in desperate gestures can [allegory] refer from one object to another, guided by arbitrary conventions; it can produce **endless, horizontal sequences in which everything can mean something else**. [...] It is also a sign on "time," in a double sense: because it is characteristic of the gloomy modern times, and because allegorical sequences arise to the rhythm of constantly failing moments, which will never stop, producing symbolic illumination.⁴²

⁴¹Jankowicz, "Czy wiersz", 85.

⁴²Adam Lipszyc, "Alegorie habilitacji, czyli obraz świata w skrócie" [Allegories of habilitation, or a brief image of the world], in: Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* [The Origin of German Tragic Drama], trans. Andrzej Kopacki (Warsaw: Sic!, 2013), 340–341 (emphasis – J.S.).

For Lipszyc, allegory is, in other words, not a figure of language but a figure of metonymic imagination. Devoid of historical claims of a heuristic tool, it favors the movement of accumulation and addition. Poetry is effectively a catalog in which no attempt is made to establish hierarchical evaluations – only vertical and horizontal lines of tensions and clusters of intensity are signaled. We might further argue that Benjamin's allegory, deprived of the messianic core and freed from anti-modernist resentments, is a figure of ontological compression, de-hierarchization, which gives rise to a horizontal chain of signifiers. Such an approach leads us to Šalamun's poetry and Wawrzyńczyk's literary criticism, or at least to what he would like to establish, even if he is not able to name it, as the most promising contemporary lyrical model.

Wawrzyńczyk is not a prolific critic, but he is still an influential one. His publications in "Studium" and the cult online zine "Cyc Gada" are deemed legendary. For some time, he wrote reviews for "Dwutygodnik;" then, he mainly reviewed literary works on his official Facebook site, and edited collections of poems (e.g., by Krzysztof Jaworski and Jarosław Markiewicz). He also "organized the field" in other ways. Always original, he distanced himself from academic games played by other critics of contemporary poetry.

Allegory is important in Wawrzyńczyk's informal yet refined project because it is, in a way, a form of patricide. A group of poets born in the late 1970s and the early 1980s came into conflict with "Literatura na Świecie" [World Literature] and the vision of the American tradition presented in the magazine, although they acknowledged the influence of John Ashbery, whom Bohdan Zadura, Sosnowski and Jankowicz also praised. The group wanted to show a "different" Ashbery than the one associated with the poetic idiom of the 1990s and French poststructuralism (and French Theory was very popular in Poland). Respectively, "Cyc Gada" found another, complementary, role model, rooted in the European neo-avant-garde and praised by Miłosz Biedrzycki, namely Tomáš Šalamun. Šalamun became increasingly popular in Poland in the early 2000s; this experience turned out to be formative for at least some leading contemporary poets (for example for Szczepan Kopyt). In an attempt to venerate this group of poets, and at the same time to point out the problems with reading them (and to annoy other critics), Wawrzyńczyk wrote in his review of Grzegorz Hetman's *Pół ciastka* [Half a cookie]:

And all of them – Janicki who is misunderstood to this day, the overlooked Szwarc, the non-existent Tomanek, the truly non-existent Grobelski, and, finally, the lonely Hetman – do more or less the same: slowly and methodically, they dissect the larger-than-life bodies of their "fathers" (Sosnowski, Świetlicki, Ashbery, and Šalamun). [...] Modern allegory – as a dynamic figure which inspires imagination and mediates between the low style and the specter of mature modernism – was (and still is) at the very center of these problems.⁴³

Not only does Wawrzyńczyk repeatedly employ the concept of allegory as one of the most important typological and evaluative categories but also seems to look for its sources elsewhere – not in de Man's post-structural patronage or Benjamin's messianic matrix. This is how he compares Šalamun and Ashbery (bearing in mind that he finds the dissection of Šalamun's works more entertaining and demanding than Polish criticism's reflections on Ashbery's poetry):

⁴³Rafał Wawrzyńczyk, "Uwaga, alegoryzowane" [Attention, allegorized], *Dwutygodnik* 304 (2021), <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9469-uwaga-alegoryzowane.html>.

Both Ashbery and Šalamun knew that poetical power lies under vertical, allegorical structures, and that it is no longer possible to extract it directly, as it was done in the 19th century, for example by installing a meaningful figure at the end of a sonnet. Ashbery diluted allegories to the point that they became pure, almost meaningful images; Šalamun twisted and turned his allegories and broke their limbs until they formed a fierce glow of meaning in the open field.⁴⁴

What is particularly interesting in this project is the susceptibility of the concept of "allegory" to different semantic marriages and extrapolations, including micro-allegories; allegorism as a vertical structure; twisting allegories so that they turn into clean, meaningless images; breaking their teeth; and even "allegorical-metonymic complex structures" which are a kind of multidimensional construct-poem in which meaning is distributed both vertically and horizontally. What draws our attention in this extremely vivid, even poetic, description, is a kind of indifference to actual references to philosophy; instead, our attention is drawn to "ways of reading," "interpretative mechanisms," and "strategies of meaning." Wawrzyńczyk appears to be a critic who neither looks for conceptual matrices into which he can thrust the poem (like Świeściak) nor subordinates it to a philosophical story about reaching the truth in one way or another (like Jankowicz). Rather, he is interested in how the poem works at the level of poetics and how the chains of meanings are organized in it, which leads him to, at times questionable, generalizations and critical literary evaluations. Indeed, Wawrzyńczyk does not seem to refer to the tradition of descriptive poetics. In fact, he uses certain notions intuitively, pragmatically – they are tested in the text, forcing readers to adapt to his dictionary.

In this context, we can refer to the already mentioned *Wiersz "Ucieczka"* [The Poem "Escape"], published on Tumblr poetry blogs at the advent of the Internet:

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.)^{<?>}

Listen, I don't
actually even know what allegory means.
I use that word
to denote a certain relationship
between the described object and the manner

of description:

allegory is what I call a rigid relationship.
I.e., we call "love" a "prison" and that
entails "betrayal" = "digging a tunnel to the
neighboring cell."

Yes,
in my case, the word allegory
is an allegory of something.
And there is no escape. (That's also an allegory.)

⁴⁴Wawrzyńczyk, "Gwoździe" [Nails], *Mały Format* 5 (2018), <http://malyformat.com/2018/05/gwozdzie-uwagi-o-poezji-tomaza-salamuna/>.

Already at first glance, we can see the intended, artificially sustained, rhetoric of this text: from addressing the readers / listeners and attracting their attention (it can be said that this is the allegorical level that Bogalecki reminds us of in connection with the agora), through admitting ignorance (as if the lyrical “I” was trying to explain the theory of the subject-critic existing outside the poem), and, finally, to attempting to formulate a precise definition. It quickly turns out that this “rigid relationship,” another semantic equivalent of allegory, leads us astray; it “entails” misleading tropes and associations that are more and more meaningless. For while “love is a prison” is a classic trope, any movement of the imagination that renders this trope concrete gives rise to almost surreal images. This approach is closer to the works of Šalamun than that of Benjamin’s or Sosnowski’s – allegory is not a decoy which evokes and reorganizes the theoretical potential of twentieth-century philosophical discourses but a pretext for confusing horizontal and vertical orders, metaphor and metonymy, the level of definition (hence “in my case the word allegory”) and its practical application (“and that/ entails”). Metalanguage comes into contact with individual *parole* but not in the manner found in Sosnowski’s or Dycki’s works; thus, this poem would be of little use for Jankowicz as an acknowledged expert in philosophy. Even the final observation in parenthesis reads like an ironic comment aimed to ridicule the above-discussed essay *Alegoria* (Dycki).

Among many of Wawrzyńczyk’s critical texts in which a “different” approach to allegory comes to the fore we should focus on a guest lecture delivered at the Krakow School of Poetry entitled *Zawsze lubię kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaža Šalamuna* [I have always liked hens. Allegorism in Tomaž Šalamun’s late poetry], in which the critic tried to clarify his approach to allegorism.⁴⁵ Using numerous examples from the Slovenian poet’s works, Wawrzyńczyk introduces a, nevertheless quite schematic, division into “vertical” and “horizontal” poetic situations, which could also be better described as vertical and horizontal ways of organizing meaning. The vertical is associated with the figurative nature of language, including the tropes of allegory and metaphor; the horizontal is associated with “direct speech” (as Wawrzyńczyk puts it), for example, with narration. Paradoxically, the critic discusses the theory of allegory at a fairly basic level, drawing on structuralist interpretations. Wawrzyńczyk refers to the Polish translation of Gayatri Spivak’s essay to show that although allegory establishes a “hard bond” between sign and meaning (as opposed to the “soft” bond found in the metaphor), it also reveals a natural gap between them. It should be noted that in comparison with the sophisticated constructions of Benjamin, Derrida, or de Man, Spivak’s essay is quite conservative, even crude. However, this does not stop Wawrzyńczyk from enriching it with his own sensual reflections on these “bonds” or “bridges” supporting them (i.e., intuitive seeing and sensing the process of signification, of musical rather than textual provenance). In each of the subsequent literary examples discussed by the critic, starting with Mickiewicz, through Ashbery, and ending with Šalamun, the allegorical mechanism becomes more and more complex and thus more open, and at the same time deliberately deprived of one of its elements (the referent).

⁴⁵Wawrzyńczyk, “Zawsze lubię kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaža Šalamuna” [I’ve always liked chickens. Allegorism in Tomaž Šalamun’s late poetry] [lecture], https://www.youtube.com/watch?v=Tc_G_mOxaPU&t=2654s&ab_channel=DawidMateusz.

It seems that Wawrzyńczyk is primarily interested in the relationship between the plane of representation and the hypothesis of depth in the poem, and therefore the potential ability of individual figures to evoke extra-textual meanings (which translates into the aforementioned "power of poetry"). It is important, however, only insofar as allegorism becomes neither the matrix of the story (as in Świeściak's interpretations of Suska's or Różycki's works) nor its goal (as in Jankowicz's essay on Sosnowski's works). This can be illustrated by the history of twentieth-century painting, which Wawrzyńczyk also sometimes refers to: allegory in the poem indicates a moment when the plane is questioned; consequently, depth is explored, and two-dimensionality is abandoned. This, in turn, translates into the problem of representation. While the critic poses it indirectly, he has been actually interested in it, as an evaluative element, from the very beginning. Allegory blurs the image reflected on the surface of the water – it disturbs the lyrical situation, and the plane of representation appears wrinkled.

It is difficult to say to what extent this proposal – quite conventional, spontaneous, and as if devoid of philosophical contexts – resembles the Baroque Leibnizian fold from Gilles Deleuze's essay and to what extent it actually simulates conceptual similarity. It does not change the fact that the problem of allegory formulated in such a way – not as a philosophical tool or an auratic warranty of metaphysical meaning but as a mechanism of vertical distribution of meaning in relation to the horizontal expansion of the lyrical world – safeguards against the messianic promises of Benjamin's philosophy of history and the traps of textual Thanatal irony of the "eternal return." This form of allegorism resembles sculptural rather than strictly literary concepts, but perhaps that is why it best corresponds to poetry which academic philosophical critics hardly ever discuss. Nothing spectacular happens in such poems; no conceptual treatises are encoded in them (as in Ashbery's poems). While they do not play an intellectual game with the reader, many of their words may be read as loaded with additional meanings. This notwithstanding, it is not very clear where to look for their foundation and how to reconstruct their "allegorical structures." Referring to the catastrophic nature of Benjamin's theory of allegory, one could say that we are dealing with the tip of the iceberg (Deleuze refers to a similar concept, a cone, in his essay on Gottfried Leibniz), the foundations of which we cannot see. In such a poem, the reader is no longer a collector but the Titanic, waiting for a spectacular collision. That's also an allegory.

translated by Małgorzata Olsza

References

- Alegoria*. Ed. Janina Abramowska. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2003.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Benjamin, Walter. "The Paris of the Second Empire in Baudelaire". In: *Walter Benjamin: Selected Writings, 4: 1938–1940*. Ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- 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. *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Mars. New York: The Seabury Press, 1975.
- Głowiński, Michał, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński. *Zarys teorii literatury*. Warsaw: 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*. Ed. 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?". In: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, ed. Piotr Śliwiński, 70–85. Poznań: WBPiCAK, 2010.
- – –. "Poezja to nekrologi". *Tygodnik Powszechny* 41 (2009).
- – –. "Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie". In: *Jesień już Panie a ja nie mam domu*. Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki i krytycy, ed. 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". In: *Walter Benjamin, Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* [The Origin of German Tragic Drama], trans. Andrzej Kopacki. Warsaw: Sic!, 2013.
- – –. *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*. Warsaw: Wydawnictwo Sic!, 2011.
- – –. *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- de Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity". In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Routledge, 1971, 142-165.
- – –. "The Rhetoric of Temporality". In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Routledge, 1971, 187-228.
- – –. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Routledge, 1971.
- – –. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Michalski, Damian. "Paula Rycerka hermeneutyka symboli. Próba prezentacji". *Kwartalnik Filozoficzny* vol. XL, no. 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*, 4th edition. Wrocław–Warsaw–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*. Ed. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk. Warsaw: 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/arttykul/9469-uwaga-alegoryzowane.html>.
- – –. "Zawsze lubiłem kury. O alegoryczności w późnej poezji Tomaza Šalamuna" [lecture], https://www.youtube.com/watch?v=Tc_G_mOxaPU&t=2654s&ab_channel=DawidMateusz.

KEYWORDS

LITERARY CRITICISM

allegory

ABSTRACT:

The author analyses the concept of allegory, a classical poetic figure, as a kind of a “travelling concept,” a notion that informs contemporary literary criticism. He argues that the growing interest in allegorical styles of reading in the modern humanities stems from two important sources: the works of Walter Benjamin, who reclaimed the Baroque allegory for contemporary poetics, and Paul de Man, who redefined it as an inherent quality of literature and the universal mode of textual interpretation. The author then examines different ways of employing this modern understanding of allegory (as a topic, style or stylization, and as a way of reading) by three contemporary writers and critics Grzegorz Jankowicz, Alina Świeściak and Rafał Wawrzyńczyk.

poetics

METACRITICISM

allegorism in poetry

NOTE ON THE AUTHOR:

Jakub Skurtys – PhD, literary historian and critic, works at the University of Wrocław. His research interests include the history of 20th-century and contemporary literature, the literary avant-garde and new methodologies in the humanities. He is primarily interested in poetry. He is the author of *Wspólny mianownik* [Common Denominator] (2020, nominated for the Gdynia Literary Award) and *Wiersz... i cała reszta* [Poem... and the rest] (2021). He is also the co-editor (together with Dawid Kujawa and Rafał Wawrzyńczyk) of Jarosław Markiewicz's book of poems *Aaa! ...* and the editor of Agnieszka Wolny-Hamkało's collection *Zerwane rozmowy* [Broken conversations]. He collaborates with Biuro Literackie where he is the project manager of "Połów: Poetyckie debiuty" [Fishing: Poetic debuts]. You can contact him at: jakub.skurtys2@uwr.edu.pl |

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 wektory – 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 Benjaminina, 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 Tęgo 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 mejsjańskiej 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 insomnie, 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 wyzwacza 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, wcześniejszy 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 obarczonymi 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, nieobarczonych 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 zmańczenia 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 lubię 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.

p o e t y k a

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.