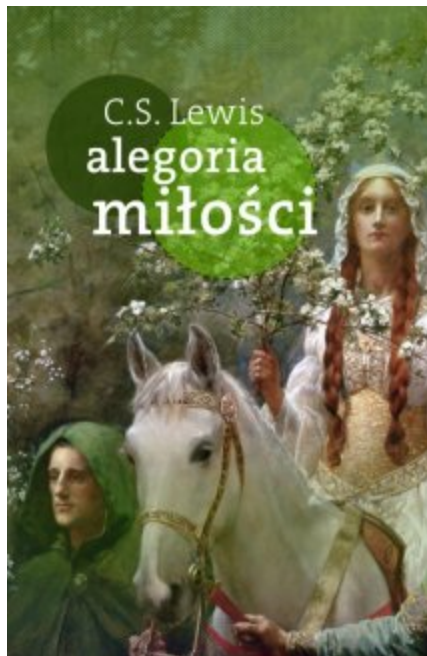


Alegoria miłości - Clive Staples Lewis

W pewnym sensie alegoria jest właściwa nie tyle człowiekowi średniowiecznemu, ile człowiekowi w ogóle, a nawet jeszcze szerzej – samemu myśleniu. Do natury myśli i języka należy przedstawianie zjawisk niematerialnych w kategoriach obrazów. To, co dobre i wesołe, zawsze było pogodne jak niebo i promienne jak słońce. Zło i nieszczęście od początku były mroczne i głębokie jak otchłań. Rozpacz jest czarna już u Homera, a dobro to złoty środek dla Alfreda nie mniej niż dla Arystotelesa. Byłoby nierozsądne dopytywać się, jak te poślubione sobie pary zjawisk niedostrzegalnych i dostrzegalnych spotkały się po raz pierwszy.



W pewnym sensie alegoria jest właściwa nie tyle człowiekowi średniowiecznemu, ile człowiekowi w ogóle, a nawet jeszcze szerzej – samemu myśleniu. Do natury myśli i języka należy przedstawianie zjawisk niematerialnych w kategoriach obrazów. To, co dobre i wesołe, zawsze było pogodne jak niebo i promienne jak słońce. Zło i nieszczęście od początku były mroczne i głębokie jak otchłań. Rozpacz jest czarna już u Homera, a dobro to złoty środek dla Alfreda nie mniej niż dla Arystotelesa. Byłoby nierozsądne dopytywać się, jak te poślubione sobie pary zjawisk niedostrzegalnych i dostrzegalnych spotkały się po raz pierwszy.

Clive Staples Lewis

Alegoria miłości

rok wydania: 2017

Wydawnictwo Esprit

W poprzednim rozdziale prześledziliśmy rozwój miłości dwornej aż do momentu, w którym zaczęto ją wyrażać alegorią. Teraz pozostaje nam osobno zbadać historię metody alegorycznej i w tym celu musimy znów cofnąć się do starożytności. W tym nowym wywodzie nie może być jednak mowy o odkryciu albo wyobrażeniu sobie ostatecznych źródeł alegorii. W pewnym sensie alegoria jest właściwa nie tyle człowiekowi średniowiecznemu, ile człowiekowi w ogóle, a nawet jeszcze szerzej – samemu myśleniu. Do natury myśli i języka należy przedstawianie zjawisk niematerialnych w kategoriach obrazów. To, co dobre i wesołe, zawsze było pogodne jak niebo i promienne jak słońce. Zło i nieszczęście od początku były mroczne i głębokie jak otchłań. Rozpacz jest czarna już u Homera, a dobro to złoty środek dla Alfreda nie mniej niż dla Arystotelesa. Byłoby nierozsądne dopytywać się, jak te poślubione sobie pary zjawisk niedostrzegalnych i dostrzegalnych spotkały się po raz pierwszy. Zasadnicze pytanie brzmi raczej, jak zdołały się rozdzielić, a odpowiedź na nie leży poza zasięgiem aparatu badawczego zwykłego historyka. Nasze zadanie jest mniej ambitne. Musimy zbadać, jak coś od zawsze utajonego w ludzkim języku ujawniło się dodatkowo w strukturze całych poematów i w jaki sposób poematy tego rodzaju zyskały tak niezwykłą popularność w średniowieczu.

Pole naszych badań można zawęzić jeszcze bardziej. Otóż umysł ludzki potrafi wykorzystywać tę podstawową równowagę zjawisk materialnych i niematerialnych na dwa sposoby, nas zaś interesuje tylko jeden z nich. Z jednej strony można wyjść od niematerialnych faktów, takich jak namiętności, których faktycznie doświadczamy, a potem wynaleźć *visibilia* [rzeczy widzialne] w celu ich wyrażenia. Jeśli wahamy się między gniewną repliką a łagodną odpowiedzią, stan naszego umysłu możemy wyrazić jako spór wymyślonej dzierzącej

pochoǳnię osoby o imieniu Ira [Gniew] z inną osobą o imieniu Patientia [Cierpliwość]. To właśnie jest alegoria i tylko nią będziemy się tu zajmować. Jest jednak inny sposób wykorzystania wspomnianej równoważności, będący niemal przeciwieństwem alegorii – określam go mianem sakramentalizmu albo symbolizmu. Jeśli nasze namiętności, należące do świata niematerialnego, mogą być odzwierciedlane przez materialne wyobrażenia, to możliwe jest także, iż nasz materialny świat jest z kolei kopią świata niewidzialnego. Czym jest bóg Amor i jego umowny ogród wobec faktycznych namiętności człowieka, tym być może jesteśmy my sami i nasz prawdziwy świat wobec czegoś innego. Przez symbolizm, czyli sakramentalizm, rozumiem właśnie próbę odczytania tego innego sensu w widocznych obrazach – dostrzeżenia archetypu w kopii. Podsumowując, jest to „filozofia Hermesa, zgodnie z którą ten widzialny świat jest jedynie obrazem niewidzialnego, gdzie jak na portrecie rzeczy nie są prawdziwe, ale odpowiadają im kształtem, jako że naśladowują pewną prawdziwą substancję [ukrytą] w niewidzialnej materii”. Trudno przecenić różnice między tymi metodami. Twórca alegorii porzuca to, co dane – swoje uczucia – by mówić o czymś, co uznaje za mniej rzeczywiste, czyli o pewnej fikcji. Symbolista porzuca to, co dane, by odkryć to, co bardziej rzeczywiste. By przedstawić tę różnicę jeszcze inaczej, można powiedzieć, że dla symbolisty to my jesteśmy alegorią. To my jesteśmy „sztywnymi personifikacjami”; niebiosa nad nami to „mgliste abstrakcje”; świat, który omyłkowo bierzemy za rzeczywisty, jest płaskim szkicem czegoś, co gdzieś indziej istnieje naprawdę we wszystkich swoich niewyobrażalnych wymiarach.

Rozróżnienie to jest ważne, ponieważ oba zjawiska, choć blisko związane, mają odmienną historię i przedstawiają inną wartość dla literatury. Symbolizm przywędrował do nas z Grecji. Jego pierwsze efektowne wejście na scenę myśli europejskiej dokonuje się w

dialogach Platona. Słońce jest kopią dobra. Czas jest ruchomym obrazem wieczności. Wszystkie rzeczy widzialne istnieją tylko o tyle, o ile dobrze imitują formy. Ani brak rękopisów, ani ubogi stan badań nad starożytną Grecją nie przeszkodziły średniowieczu w przejściu tej doktryny. Moim zadaniem nie jest śledzenie jej dokładnej genealogii; próba dotarcia do konkretnych źródeł to raczej próżny trud. Rozpowszechniony platonizm czy neoplatonizm – jeśli jest między nimi jakaś różnica – Augustyna, Pseudo-Dionizego, Makrobiusza i natchnionego popularyzatora Boecjusza miał wpływ na atmosferę epoki, w której nowy świat zbudził się do życia. Jak dogłębnie duch symbolizmu został wchłonięty przez rozwiniętą w pełni myśl średniowieczną, widzimy w pismach Hugona ze św. Wiktora. Dla Hugona materialny element chrześcijańskiego rytuału nie jest jedynie ustępstwem na rzecz naszej zmysłowej słabości i nie ma w sobie nic arbitralnego. Wręcz przeciwnie, każdy sakrament ma trzy konieczne warunki, z których faktyczne ustanowienie go przez Boga jest jedynie drugim z kolei. Pierwszym jest istniejące uprzednio similitudo[podobieństwo] między pierwiastkiem materialnym a rzeczywistością duchową. Woda *ex naturali qualitate* [przez swą właściwość naturalną] była obrazem łaski Ducha Świętego jeszcze przed ustanowieniem sakramentu chrztu. *Quod videtur in imagine sacramentum est* [To, co widzimy jako obraz, jest sakramentem]. Z literackiego punktu widzenia głównym zabytkiem idei symbolizmu w epoce średniowiecza są bestiariusze. Nie ufałbym sądowi krytyka, który nie miałby świadomości ich dziwnej poetyki i który nie wyczuwałby, że jest ona całkowicie różna od poetyki utworów alegorycznych. Ale rzecz jasna poezja symboliczna nie znajduje swego najdoskonalszego wyrazu w średniowieczu, tylko w czasach romantyków. Ma to znaczenie dla głębokiej różnicy między nią a alegorią.

Rozwodzę się tak długo nad tym przeciwstawieniem, ponieważ niewprawni, choć gorący wielbiciele średniowiecznej poezji mają skłonność, by o nim zapominać. Wolą oni, co całkiem naturalne, symbol od alegorii, dlatego gdy alegoria im się podoba, starają się udawać, że nie mają do czynienia z alegorią, ale z symbolem. Świadomość, że Amor z *Vita Nuova* jest tylko personifikacją, gasi nasz zapał; wolelibyśmy wierzyć, że Dante, niczym współczesny romantyk, sięga w swoim mniemaniu jakiejś transcendentnej rzeczywistości, której nie mogą objąć formy dyskursywnego myślenia. Jest wszakże zupełnie pewne, że Dante nie robił niczego takiego, i aby położyć raz na zawsze kres takim nieporozumieniom, posłuchajmy lepiej jego własnych słów. Mają one tę dodatkową zaletę, że możemy znaleźć w nich pierwszą wskazówkę dotyczącą historii metody alegorycznej.

„Mogłaby tu żywić wątpliwości osoba – powiada Dante – iż przedstawiam tutaj Amora, jakby był istotą żywą, to jest substancją nie tylko intelektualną, ale substancją cielesną. Co zaprawdę jest fałszywe, gdyż Amor sam nie jest substancją, ale przypadłością w substancji”. Bez względu na to, ile można by powiedzieć na obronę personifikacji, Dante, co widać wyraźnie, nie ma zamiaru udawać, że jest ona czymś więcej niż tylko personifikacją. Jest to, jak sam powiada nieco dalej, *figura o colore rettorico* [figura albo barwa retoryczna], pewna technika, oręż z arsenału ῥητορικῆ [retorike – retoryka]. A zatem jej naturalną obroną jest odwołanie się do literackiego precedensu. W poezji łacińskiej, zauważa Dante, wielokrotnie przypadłości „przemawiają, jakby były substancjami lub istotami ludzkimi”; i to byłaby wystarczająca obrona dla Dantego, gdyby nie uważał on jeszcze za konieczne – wymagał tego formalizm epoki – udowodnić, że „przemawiać rymem w języku potocznym” (*dire per rima*) to naprawdę to samo, co „wierszować po łacinie” (*dire per versi*), że z tego względu

rymopis może legalnie korzystać z licencji, jakiej już udzielono wierszoklecie. Nie wolno mu wszakże stosować jej arbitralnie; musi to czynić „dla słusznego powodu, z możebnością wykładu prozaicznego”. „Wyszłoby na wstyd temu – dodaje Dante – kto by składał rymy pod szatą figury albo barwy retorycznej, a zapytany nie umiał wyłuszczyć prawdziwego, w nich ukrytego znaczenia”.

Stanowcza myśl wielkiego twórcy alegorii nie pozostawia miejsca na nieporozumienia. W średniowiecznej alegorii nie ma nic mistycznego ani tajemniczego; poeci wiedzą całkiem dobrze, o co im chodzi, i są zupełnie świadomi, że postacie, które nam przedstawiają, to fikcje literackie. Symbolizm to sposób myślenia, natomiast alegoria to sposób wyrażania się. Dotyczy ona formy poezji bardziej niż jej treści, a nauczyć się jej można z praktyki starożytnych. Jeśli Dante ma rację – a prawie na pewno ją ma – musimy rozpocząć historię alegorii od personifikacji w łacińskiej poezji klasycznej.

Jest to fragment *Alegorii miłości* C. S. Lewisa