

GRAŻYNA B. TOMASZEWSKA  
Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet Gdański

## MIŁOŚĆ W KONTEKŚCIE SYMBOLICZNO-ALEGORYCZNYCH UWIKŁAŃ: MICKIEWICZ I SZYMBORSKA

**Słowa kluczowe:** alegoria, interpretacja, miłość, uzurpacja, Mickiewicz i Szymborska

**Keywords:** allegory, interpretation, love, usurpation, Mickiewicz and Szymborska

### Problem alegorii

Janina Abramowska wskazuje, że istotą alegorii jest „gra między dwoma planami znaczeniowymi. Plan literalny spełnia rolę wehikułu odsyłającego do sensów ukrytych, zasadniczo istotniejszych”<sup>1</sup>. U podstaw alegorii – jak pisze:

tkwi wiedza o wielorakich związkach między samymi przedmiotami (elementami rzeczywistości). Związki te, podobieństwa lub pokrewieństwa, mają charakter materialny albo logiczny (gra między ogólnym a szczegółowym), ale mogą również wskazywać na ukryte prawa składające się na porządek świata. Mistyczny, boski lub tylko nie do końca rozpoznany<sup>2</sup>.

Alegoria – zaznacza Abramowska – ze względu na swoją tradycję, zawsze rodziła pytania o granice swobody jej rozumienia, które z jednej strony wyznaczają intencje nadawcy (przymus rozumienia zgodnego z tą intencją), a z drugiej – wpisaną w alegorię możliwość takiego otwarcia, które pozwala na odnalezienie sensów nowych, wykraczających poza sens pierwotny<sup>3</sup>. Wprawdzie alegoria, traktowana w antycznych podręcznikach retoryki jako metafora ciągła, jako trop obejmujący – jak pisze Teresa Dobrzyńska – „wszystkie wypadki, gdy wypowiedź znaczy coś innego niż to, co mówi w sposób dosłowny”<sup>4</sup>, sugerowała

---

<sup>1</sup> Janina Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, in *Alegoria*, ed. Janina Abramowska (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 5.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Vide ibidem, 6.

<sup>4</sup> Teresa Dobrzyńska, *Metafora* (Wrocław – Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, 1984), 153.

odbiorczą wolność, ale odsyłała również do skonwencjonalizowanego słownika gotowych już rozumień, który należało jedynie opanować, by sens alegoryczny stał się jasny<sup>5</sup>. W rezultacie różne rozumienie w tradycji kulturowej granic otwartości-zamknięcia alegorii wpływało, podkreśla Abramowska, na wartościowanie samej alegorii: raz wynoszonej, innym razem potępianej. Tę niestabilną wartościowość odzwierciedlają zmienne, a niekiedy wprost wykluczające się jej definicje<sup>6</sup>.

Za typową epokę gloryfikacji alegorii uznaje się średniowiecze. Wygaszenie jej popularności następuje w renesansie, by odrodzić się w baroku, a następnie utracić atrakcyjność w skonwencjonalizowanych swoich przejawach w oświeceniu, sprowadzającym alegorię do ozdobnego tropu retorycznego<sup>7</sup>. Zdaniem Abramowskiej to romantyczna niechęć do retoryki sprawiła, że dla swojego obrazu świata jako księgi (bliższej koncepcji świata w średniowieczu i baroku) twórcy poszukali innego środka wyrazu czy też – jak zaznacza – „innej nazwy”. Będzie nią symbol, który uznawany w dotychczasowej tradycji za synonim alegorii, teraz zostanie jej zdecydowanie przeciwstawiony. Zrozumienie ukrytego kodu znaków, który w alegorii mógł mieć charakter powszechny, dostępny dzięki zdobytej wiedzy, obyciu kulturowemu, w symbolu staje się elitarny, ograniczony do wybranych jednostek, obdarzonych szczególnymi zdolnościami, które mogą dotrzeć do ukrytego dla innych, kodu prawdziwych znaczeń<sup>8</sup>.

Jednak od lat pięćdziesiątych XX wieku mamy do czynienia z odzyskiwaniem przez alegorię sensów – jak pisze Abramowska – „zawłaszczonych przez symbol”<sup>9</sup>. Rehabilitacji alegorii w nowym jej rozumieniu sprzyja zarówno współczesna literatura, cechująca się „tworzeniem struktur dwuplanowych o rozmaitym charakterze”<sup>10</sup>, jak i współczesny czytelnik, ponieważ aktualnie:

preferowany styl czytania i wartościowania literatury (dzieło tym lepsze, im zawiera większe bogactwo możliwości interpretacyjnych) tylko pozornie przeciwny jest stylowi alegorycznemu. Sprzyja raczej [...] redefiniowaniu alegorii, rozciągnięciu tego pojęcia na całą rozmaitość zjawisk literackich posiadających „drugie dno”, a jeszcze lepiej kilka den<sup>11</sup>.

A jednak i we współczesnej myśli literaturoznawczej relacje między symbolem a alegorią nie są proste. Z jednej strony ową utrwaloną w tradycji opozycję będzie się zamazywać do tego stopnia, że symbol straci swą autonomię na rzecz szeroko rozumianej alegorii, utożsamianej z każdym działaniem interpretacyjnym, z każdą czytelniczą aktywnością (Bloomfield<sup>12</sup>), z drugiej strony – będzie się ją

<sup>5</sup> Vide ibidem.

<sup>6</sup> Vide Abramowska, „Rehabilitacja alegorii”, 6–7.

<sup>7</sup> Vide ibidem, s. 9–12.

<sup>8</sup> Vide ibidem, s. 13–14.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Vide Morton W. Bloomfield, „Alegoria jako interpretacja”, trans. Zdzisław Łapiński, in *Alegoria*.

podkreślać, tylko punkty uwagi i wartościujących oznaczeń zostaną inaczej rozłożone. W tym sensie definicje słownikowe, które w tych „dwupoziomowych strukturach semantycznych” akcentują różnice między wymogami odbiorczej erudycji, dzięki której następuje rozpoznanie ukrytych, ale w dużym stopniu skonwencjonalizowanych znaczeń (alegoria) a zindywidualizowanym odbiorczym wysiłkiem „każdorazowo apelującym do jego inwencji znaczeniowej”, dzięki któremu następuje rozpoznanie tego, co ukryte (symbol)<sup>13</sup>, nie są bezzasadne, bo wokół tych problemów skupia się także aktywność intelektualna współczesnych badaczy, chociaż dokonywać oni będą rewizji ustalonych w tradycji rozpoznań.

Jeden z aspektów owej rodem z romantyzmu opozycji skupi się wokół problemu, że „coś jest jak coś” (alegoria) lub „coś jest czymś” (symbol). Opozycja analogii i tożsamości określi role, jakie wyznaczy się alegorii (kategoryczny rozdział między ludzką nietrwałą czasowością a wiecznością) i symbolowi (tożsamość ludzkiego czasu i wieczności), jako rewelatorów prawdy (alegoria) lub fałszerzy prawdy (symbol) o sytuacji egzystencjalnej człowieka<sup>14</sup>. Ponadto dowartościowaniu ulegnie lekceważona sfera konwencjonalizacji sensów niejasnych w typowo rozumianej alegorii. Będzie się zasadnie dowodzić, że to dzięki niej mógł ukształtować się (bo utrwalić) kanon tropów kulturowych, dokonujących niekiedy zasadniczych przeobrażeń w świadomości zbiorowej.

Jaki wpływ na interpretację tekstu mogą mieć nowe rozpoznania związane z alegorią? W jaki sposób mogą ją wzbogacić, poszerzyć przestrzeń jego rozumienia?

## Interpretacja a rewolucyjna moc alegorii

W przekonaniu Mortona W. Bloomfielda każda wymowa nadana dziełu literackiemu jest alegorią, a więc i każda alegoria jest interpretacją. Wprawdzie odmian alegorii (interpretacji) może być wiele, ale podstawowe rozróżnienie dotyczy podziału na interpretacje (alegorie) historyczne i ahistoryczne. Te pierwsze skupiają się na odczytaniu „dzieła w kategoriach jego pierwotnej czy też przyjętej jako pierwotna, wymowy”<sup>15</sup>. Te drugie poszukują wykładni wykraczającej poza znaczenia pierwotne, uniwersalizując (uwspółcześniając) zawarte w nim sensy<sup>16</sup>,

<sup>13</sup> Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, ed. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008), 23–24.

<sup>14</sup> W taki sposób Adam Lipszyc przedstawi relację między symbolem a alegorią u Paula de Mana i Waltera Benjamina, podkreślając zarazem u Benjamina zbawczą perspektywę związaną z symbolem dla świata odrodzonego, wyzwolonego już z historii. Vide Adam Lipszyc, „Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)”, *Teksty Drugie*, no. 1–2 (2004), 222–224, 227–236.

<sup>15</sup> Morton W. Bloomfield, *Alegoria jako interpretacja*, 52.

<sup>16</sup> Vide ibidem, 53.

bo interpretując – jak pisze Jan Ciechowicz – „pokonujemy czas i nieustannie odnawiamy słowo”<sup>17</sup>. Z tego punktu widzenia, zdaniem Bloomfielda:

alegorią nazwiemy to, co ustanowione zostało dzięki interpretacji – lub sam proces interpretacyjny. Alegoria w tym sensie to metoda współczesniania, to to, co uczyniło, czyni czy też zachowuje współczesnymi te dokumenty literackie przeszłości, które wytrzymują ów ciężar ciągłych reinterpretacji<sup>18</sup>.

Autor *Alegorii jako interpretacji* upomina się jednak zdecydowanie o sens literalny dzieła, który w typowym myśleniu o alegorii (niekiedy i symbolu) bywa uznawany za drugorzędny, bo wartość przypisuje się głównie nie temu, co literalne (jawne, zewnętrzne w stosunku do ukrytego), ale temu, co literalne przywołuje. Bloomfield uprzedzając, że to ze względu właśnie na sens literalny w ogóle zajmujemy się takim czy innym tekstem<sup>19</sup>. Tylko jako dzieło sztuki może on stać się przedmiotem interpretacyjnego zainteresowania, w którym poziom literalny oddziela się od jego tzw. wymowy ogólnej (formy wykładni tego, co niejawne), ale i zespała z tym, co mówi się w tekście bezpośrednio. Ten proces oddzielania i zespalania kształtuje interpretację. Powołując się na *Boską Komedie* Dantego, Bloomfield podkreśla:

To właśnie sens literalny jest zdecydowanie najgłębszy, ponieważ dostarcza nam zawsze nowych możliwości interpretacyjnych. Każda określona wymowa ogólna utworu pozostaje niezmienna. Aby rozszerzyć ową wymowę, musimy powrócić do sensu literalnego. To on obdarza tekst życiem i ciągłością<sup>20</sup>.

Bloomfield pisze w zasadzie o oczywistości. A jednak i powielanie sensu ogólnego, nawet powielanie w formie skrajnie skonwencjonalizowanej, zdaje się mieć olbrzymie znaczenie dla tego, co chce się obdarzać „życiem i ciągłością”.

Zdaniem Dorothy L. Sayers alegoria zawsze była środkiem wyrazu odzwierciedlającym zasadnicze przemiany w ludzkiej świadomości. Europejski „złoty wiek alegorii” łączy z XII wiekiem i zdecydowaną zmianą w ocenie i wartościowaniu miłości; w odkryciu jej roli fundamentalnej dla człowieka. Sayers wyjaśnia:

Tak dziś przywykliśmy uznawać za rzecz oczywistą, że romantyczna miłość między kobietą a mężczyzną jest jedną z najważniejszych i uświęconych spraw w życiu, że trudno nam uwierzyć, iż przed XII wiekiem taka myśl nigdy nikomu nie przyszła do głowy – a gdyby przyszła, uznana by została nie tylko za niemoralną, ale wręcz śmieszna<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Jan Ciechowicz, „Sto lat później. Wymiary alegoryczne «Epilogu na cześć Mickiewicza» Rydla i Wyspiańskiego”, in *Alegorie. Style. Tożsamość. W darze Profesor Annie Martuszeńskiej*, ed. Miłostawa Bukowska-Schiemann (Gdańsk: Wyd. UG, 1999), 149.

<sup>18</sup> Bloomfield, „Alegoria jako interpretacja”, 53.

<sup>19</sup> Vide ibidem, 67.

<sup>20</sup> Ibidem, 73.

<sup>21</sup> Dorothy L. Sayers, „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”, trans. Piotr Graff, in *Alegoria*, 26–27.

To nie znaczy, zauważa, że i przedtem ludzie nie przeżywali wielkich miłości. Jednak owe przeżycia, często bardzo dramatyczne, nie budziły szczególnego zrozumienia, a zwłaszcza podziwu. Traktowano je raczej jako rodzaj poniżającej choroby, zwłaszcza dla mężczyzn, gdyż „obalała w nich niepodległy rozum, kazała im postępować jak szaleńcom i, co gorsza, sprawiała, że podporządkowywali się kaprysom płci posledniejszej”<sup>22</sup>. Taki sposób traktowania miłości był, zaznacza Sayers, typowy zarówno dla twórców antycznych, jak i chrześcijańskich. Dlatego *Sztuka kochania* Owidiusza pierwotnie była stworzona jako satyra na „słabych” mężczyzn, poddających się bezwolnie hańbiącemu zniewoleniu przez kobiety. Przed upokarzającym poddaniem się władzy miłości ostrzegali też ustawicznie chrześcijańscy myśliciele i kaznodzieje, snując projekcje na temat kobiecej przebiegłości, zastawianych przez nie sideł, itp. Małżeństwo i prokreacja były wartościami, ale miłość funkcjonowała jako przejaw moralnego rozpasania. Tym bardziej gorszącego, że zakochani obojętnieli na wszystko, co dla innych było ważne.

I nagle, podkreśla Sayers, powstaje kult miłości dworskiej, rozprzestrzeniony przez prowansalskich trubadurów, zmieniając zasadniczo wszystkie ustalone – zdawałoby się na zawsze – sady. „Rozprzestrzenia się jak pożar” – pisze – i „zmienia całe oblicze ludzkiego życia, dokonawszy **jednej z bardzo nielicznych prawdziwych rewolucji społecznych** w historii” (podkr. G. B. T.)<sup>23</sup>. Ale ta rewolucja, twierdzi, byłaby niemożliwa bez dokonanej wcześniej przemiany duchowej związanej ze sposobem postrzegania miłości. To ona domagała się wyrazu, w którym alegoria odegrała szczególnie znaczącą rolę, pozwalającą na rozpowszechnienie i utrwalenie nowego wizerunku miłości<sup>24</sup>. I ten nowy już wzorzec wpłynął zarówno na kształt sensów literalnych utworów, jak i na ich interpretacje.

## Miłosne kłęski

### a) Absolutyzm związku – Gustaw

W IV części *Dziadów* miłość jest wartością najwyższą, określającą cały sens ludzkiej egzystencji. Odwołania do dzieł szczególnie popularnych w okresie tworzenia utworu, takich jak *Nowa Heloiza* Jana Jakuba Rousseau, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego oraz innych romantyków niemieckich (Fryderyka Schillera, Jean Paula) wpisują dramata bohatera w tradycję (a więc i konwencję) dramatu miłości zderzanej z prawami świata i własną egzystencją. Na pozór wpisują również w typowo romantyczną opozycję między

<sup>22</sup> Ibidem, 27.

<sup>23</sup> Ibidem, 28.

<sup>24</sup> Vide ibidem, 35–37.

alegorią a symbolem, której zasadniczym i niepokojącym źródłem jest zdaniem Hansa Georga Gadamera opozycja życia i sztuki.

Naturalny, zdaniem Gadamera, proces wzajemnego uzupełniania sensów niesionych przez alegorię i symbol zostaje przerywany na skutek konsekwencji wynikających z kantowskiej teorii twórcy jako geniuszu, a raczej ze znaczenia, jakie nadali tej koncepcji romantycy. A zobaczyli w nim – wbrew intencji samego Kanta – kogoś, komu wszelkie zasady, reguły ustalone przez tradycję, konwencje miały być obce<sup>25</sup>. Deprecjacja alegorii wynikała więc z romantycznego pragnienia absolutnej twórczej wolności. Przy czym temu dążeniu do wyzwolenia sztuki z racjonalnych ograniczeń towarzyszyło utopijne zdaniem Gadamera przekonanie, że można mówić o wolnej, niepowiązanej z tradycją kulturową (a więc i konwencjami jej towarzyszącymi), świadomości symbolicznej. A taka postawa może prowadzić w jego przekonaniu do groźnego w skutkach wyabstrahowania z materii życia świadomości estetycznej<sup>26</sup>.

I tak zdaje się to wyglądać, dowodzi Gadamer, jeśli weźmie się pod uwagę programy estetyczne niemieckiego romantyzmu. Prawda sztuki, stanowiąca wcześniej uzupełnienie prawdy życia, zostaje skrajnie przeciwstawiona prawdzie życia. Pozytywna relacja wzajemnego uzupełniania rzeczywistości sztuki i rzeczywistości realnej przemienia się w koncepcję istnienia obok siebie dwóch różnych światów, które nie mają ze sobą punktów stycznych. Sztuka przekształca się tylko w udoskonaloną wersję rzeczywistości, a więc i w rodzaj pięknego pozoru, z odrębnymi prawami, którym rzeczywistość może już tylko zaprzeczać<sup>27</sup>. Tymczasem – podkreśla wielokrotnie Gadamer – zasadniczą funkcją sztuki jest poznanie rzeczywistości. I chociaż sposoby docierania do tej wiedzy odbiegają od typowych, to „doświadczenie dzieła sztuki pozwala na udział w tym poznaniu”<sup>28</sup>.

O pozorności romantycznej opozycji symbolu i alegorii pisze również Paul de Man. Po pierwsze podkreśla, że przeczy jej i sama twórczość romantyków, gdyż ta opozycja okazuje się poznawczo jałowa, jeśli poprzez nią chcemy określić specyfikę ich – jak pisze – „stylu metaforycznego”<sup>29</sup>. Po drugie, idąc za Gadamerem,

<sup>25</sup> Kant ostrzegał przed lekceważeniem sfery związanej z kształceniem umiejętności i kompetencji łączącej się z uprawianą dziedziną sztuki. Pisał m.in. „Skoro zaś istotną (ale nie jedyną) cechą charakteru geniusza jest oryginalność talentu, to płytkie umysły sądzą, że nie ma lepszego sposobu wykazania, że jest się kwitnącym geniuszem niż odrzucenie przymusu wszelkich szkolnych prawideł [...]. Genialność może dostarczyć tylko bogatego materiału dla twórców sztuki pięknej, ale opracowanie tego materiału i jego forma wymagają wykształconego przez szkołę talentu, by uczynić zeń użytek mogący ostać się przed władzą sądenia”. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, trans. Jerzy Gątecki (Warszawa: PWN, 1986), 236.

<sup>26</sup> Vide Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, trans. Bogdan Baran (Kraków: inter esse, 1993), 102–104.

<sup>27</sup> Vide ibidem, 105–107.

<sup>28</sup> Ibidem, 118; vide ibidem, 106–118.

<sup>29</sup> Paul de Man, „Retoryka czasowości”, trans. Andrzej Sosnowski, in *Alegoria*, 146.

zwraca uwagę na bezpośredni związek symbolu z tradycją alegoryczną<sup>30</sup>. Po trzeciej, stara się dowieść, że w symbolu mamy do czynienia z zafałszowanym procesem analogii, któremu chce się sztucznie nadać charakter tożsamości, jednoczącej znaczenie i znaczone, substancjalne i ponadmysłowe, czasowe i wieczne<sup>31</sup>.

W polskich dziewiętnastowiecznych programach i podręcznikach – jak zaznacza Abramowska – symbol z reguły nadal funkcjonuje jako synonim alegorii i nie przeciwstawia mu się jej zdecydowanie<sup>32</sup>. Ale w IV części *Dziadów* mamy na pozór bardzo ostrą opozycję życia i sztuki (literatury), którą Gadamer uznał za podstawę wprowadzenia opozycji alegorii i symbolu. Przybyły do Księdza Pustelnik, miłośnik „książek zbójceckich”, wydaje się być typowym reprezentantem tej opozycji. Opowiadając dzieje swojej miłości, wyznaje:

Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł,  
nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,  
Gardzący istotami powszedniej natury,  
szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,  
Której na podświetlonym nie było światło,  
[...]  
Bujałem po zmyślonym od poetów niebie,  
Goniąc i błędząc, w błędach nieznużony goniec;  
[...] [w. 160–164, 170–171]<sup>33</sup>.

W godzinie rozpacz, Gustaw jeszcze mocniej zaakcentuje obcość, nieprzystawalność poezji i życia. Z „gniewem” mówi do dawnego nauczyciela (Księdza):

Ty mnie zabiłeś! ty mnie nauczyłeś czytać!  
W pięknych księgach i pięknym przyrodzeniu czytać!  
Ty dla mnie ziemię piekłem zrobiłeś  
(z żalem i uśmiechem)  
i rajem!  
(mocniej i ze wzgardą)  
**A to jest tylko ziemia!** [podkr. G. B. T.]  
[w. 749–752].

<sup>30</sup> Vide ibidem, 147.

<sup>31</sup> Vide ibidem, 148–152. Tę tezę rozwija de Man w książce *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, trans. Artur Przybysławski (Kraków: UNIVERSITAS, 2004).

<sup>32</sup> Być może i dlatego, że – jak przekonuje Agnieszka Czechowicz – stopień skonwencjonalizowania sensów w utworach alegorycznych w literaturze staropolskiej miał granice pozwalające na „zawieszenie dosłowności ich znaczeń”, a więc sensy alegoryczne nie wchodziły w interpretacji utworu. Agnieszka Czechowicz, „O alegorii naturalnej w dawnej teorii poezji heroicznej”, *Teksty Drugie*, no. 1 (2015), 270.

<sup>33</sup> Adam Mickiewicz, „*Dziady*. Część IV”, in idem, *Dziela*, vol. III: *Dramaty*, ed. Zofia Stefanowska (Warszawa: „Czytelnik”, 1995), 45. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszych przytoczeniach będę podawać bezpośrednio pod tekstem tylko numery wersów.

Wynikałoby z tego, że źródłem jego wszystkich cierpień jest zderzenie ideału wysnutego z literatury z prozą życia. Tymczasem rzecz wygląda inaczej. Wprawdzie niebo poetów uznaje się za „zmyślane”, poszukiwanie poetyckiego ideału zestawia z „błądzeniem”, ale idealna kochanka zostaje odnaleziona jednak na „podślonecznym” świecie: „I znalazłem ją na koniec! / Znalazłem ją blisko siebie” (w. 175–176). To odnalezienie, a więc doświadczenie symbolicznej jedności życia i poezji (formy zmysłowej i ideału), sprawiło, że ziemia uległa podwojonej przemianie. Z jednej strony w raj (możność bycia razem), a z drugiej – w piekło (niemożność bycia razem). Źródłem nieszczęścia, o którym opowiada Pustelnik-Gustaw staje się w efekcie nie tyle opozycja sztuka – życie, ile zgubienie **ziemskiej** przestrzeni egzystencji, gdyż bohater przeżył coś, czego na ziemi przeżyć nie powinien. Odwołując się do Gadamera, można by rzec, że płaci cenę za to, że przekroczył granice dostępnego człowiekowi doznania symbolicznej tożsamości i pole napięcia między obrazem a znaczeniem (zmysłowym a idealnym)<sup>34</sup> zastąpił jednością: powiązaniem absolutnym i nieodwołalnym.

Wprawdzie godzinie rozpaczy towarzyszy „wzgarda”, z jaką mówi się „A to jest tylko ziemia”, ale w godzinie przestrogi, ulegnie ona zdecydowanemu ograniczeniu:

Bo kto na ziemi rajske doznawał pieśczoćty,  
 Kto znalazł drugą swojej połowę istoty,  
 Kto nad świeckiego życia wylatując krańce  
 Duszą i sercem gubi się w kochance,  
 Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem,  
 Ten i po śmierci również własną bytność traci,  
 I przyczepiony do lubej postaci,  
 Jej tylko staje się cieniem  
 [w. 1252–1259].

Wygaszenie ukazuje równocześnie cenę istnienia, w którym nastąpił cud tożsamości poezji i życia, ziemi i raju, ideału i rzeczywistości. Innymi słowy, ukazuje cenę jedności tych dwóch światów, a więc i zamieszkania w przestrzeni zbawczej, przestrzeni prawdziwego symbolu. Nie jest więc tak, że owa koincydencja jest niemożliwa. Przeciwnie. Tylko że owo zestrojenie, połączenie staje się swoistego rodzaju przestępstwem, za które w dramacie płaci się utratą własnej tożsamości, zgubieniem „duszy i serca” w kochance, stania się tylko „cieniem”, odbiciem nie pozwalającym na uzyskanie spokoju i po śmierci.

Dlaczego tak się dzieje? Czy dlatego, że drogą do odnalezienia boskiej kochanki było wyobcowanie ze wspólnoty („nad świeckiego życia wylatując krańce”), któremu przewodziła sztuka („piękne księgi”)? Ale dzięki poezji bohater

<sup>34</sup> Vide Gadamer, *Prawda i metoda*, 101.



naprawdę odnalazł to, czego szukał: odkrył tajemnicę łączącą go z drugą osobą i mógł przeżywać już na ziemi pełnię własnej egzystencji. Dlaczego więc odkryta pełnia nabiera znamion braku? Dlaczego płaci się za nią utratą tożsamości? Dlaczego warunkiem koniecznym konstytucji takiej tożsamości musi być klęska nadziei androgynicznych, jak sugerują Maria Janion i Maria Żmigrodzka<sup>35</sup>? Dlaczego ludzkie szczęście musi być równocześnie nieszczęściem, a odczucie pełnej jedności z drugim człowiekiem w sposób konieczny musi zostać uwikłane w relację pana i poddanego („jej tylko staje się cieniem”)? I czy wielka literatura może opowiadać co najwyżej „o otwarciu egzystencji na dążenie do pełni i o klęsce poniesionej na tej drodze”<sup>36</sup>? Tak jakby opozycja między niebem a ziemią (sztuką a rzeczywistością, poezją a życiem) musiała mieć charakter stały i niewzruszony?

O jaką równowagę tu chodzi i kto jest jej prawodawcą? Dalsza twórczość Mickiewicza wskazuje, że poeta borykał się z tym pytaniem całe życie, intensywnie dążąc do złamania zaznaczonej w IV części *Dziadów* dychotomii. Upór, z jakim będzie starał się później połączyć poezję i życie (niebo z ziemią), upierając się przy ludzkim prawie do szczęścia, sprawi, że z jednej strony poda w wątpliwość chrześcijańską odpowiedź na skandal zła (nieszczęścia)<sup>37</sup>, a z drugiej – dokona reinterpretacji typowych chrześcijańskich odpowiedzi, zmieniając ich wymowę w sposób, dzięki któremu możliwa stanie się synteza poezji i życia<sup>38</sup>.

Ale w IV części *Dziadów* mamy do czynienia z rodzajem przyzwolenia na prawa ziemi, według których rajskie szczęście jest ich nadużyciem, a więc i – zgodnie z tym, co o Walterze Benjaminie mówi Adam Lipszyc – zbawcza, symboliczna perspektywa jedności jest zastrzeżona wyłącznie dla ziemi odrodzonej,

<sup>35</sup> Vide Maria Janion, Maria Żmigrodzka, „IV część *Dziadów* i wczesnoromantyczny bohater egzystencji”, *Pamiętnik Literacki*, no. 1 (1987), 11–13.

<sup>36</sup> *Ibidem*, 13.

<sup>37</sup> Podkreśla to na przykład Wiktor Weintraub, pisząc o tytanizmie Konrada: „Chrześcijańskiemu tłumaczeniu, że skandal ten jest pozorny, bo wyroki Opatrzności są zawsze sprawiedliwe, a tylko nieprzeniknione dla ludzkiego rozumu, tytanizm przeciwstawia ludzkie prawo do osądu świata, z Bogiem włącznie, do dyktowanego przez autonomiczne ludzkie sumienie rozeznania zła i dobra. Chrześcijańskiej wierze, że ostateczne wyrównanie krzywd i zasług przyjdzie na tamtym świecie, przeciwstawia namiętą pasję szczęśliwego życia bez zła na tym świecie”. Wiktor Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza* (Warszawa: PIW, 1982), 221–222.

<sup>38</sup> Tajemnicę takiej syntezy zobaczy m.in. w towanizmie, gloryfikując rangę czynu o mistycznym działaniu, w którym następuje konkretyzacja w realnej rzeczywistości siły uczucia, poetyckiego porywu, racji moralnej. Vide Alina Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn* (Warszawa: PWN, 1986), 232–233. Zdaniem Ewy Hoffmann-Piotrowskiej idea połączenia nieba z ziemią, poezji i życia stała się bliska Mickiewiczowi już w latach trzydziestych, inspirować różnego typu „święte awantury”, którym się oddawał. Vide Ewa Hoffmann-Piotrowska, „Święte awantury”. *Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza* (Warszawa: Wyd. Wydziału Polonistyki UW, 2014), 405–406.

wyzwolonej po akcie ostatecznej Boskiej przemiany<sup>39</sup>. Szczególnie dobitnie akcentuje się to w formule prawdy końcowej, powtarzanej przez całą społeczność:

Bo słuchajcie i zważcie u siebie,  
 Że według Bożego rozkazu:  
 Kto za życia choć raz był w niebie,  
 Ten po śmierci nie trafi od razu  
 [w. 1278–1281].

Tylko że ten sposób godzenia się z ziemią naznacza swoistym piętnem samą formułę romantycznej miłości. Oto istnieje z Boskiego nadania, z rozpoznania wspólnoty łączących ludzi na zawsze więzów, o których mówi się w godzinie miłości:

Pustelnik  
 [...]
   
 Ten sam Bóg stworzył miłość, który stworzył wdzięki.  
 On dusze obie łańcuchem uroku  
 Powiązał na wieki z sobą!  
 Wprzód, nim je wyjął ze światłości stoku,  
 Nim je stworzył i okrył cielesną żalobą,  
 Wprzód je powiązał z sobą!  
 Teraz, kiedy złych ludzi odłącza nas ręka,  
 Rozciąga się ten łańcuch, ale się nie spęka!  
 Czucia nasze dzielącej uległe przeszkodzie,  
 Chociaż nigdy nie mogą napotkać się z bliska,  
 Przecież zawždy po jednym biegają obwodzie,  
 Łańcuchem od jednego skreślone ogniska  
 [w. 254–265].

Podkreślenie trwałości tych więzów kończy również godzinę rozpacz:

Tak znaleźmy nawzajem czucia wspólnej duszy,  
 Co jedno pomyśliło, już drugie odgadło.  
 Całą istnością połączeni ścisło,  
 Spojrzawszy tylko na twarzy zwierciadło,  
 Serce nasze jak w czystym widzieliśmy stoku  
 [w. 1039–1043].

Wprawdzie i Ksiądz mówi: „Jeżeli Pan Bóg złączył, ludzie nie rozłączą! / Może się troski wasze pomyślnie zakończą” (w. 266–267), ale Ksiądz odwołuje się raczej do **konwencji** połączenia, do więzów sankcjonujących formułę małżeńską, mającą sugerować ich Boskie nadanie, które z intencją prawdziwie Boskiego połączenia nie muszą mieć – i z dramatu wynika, że nie mają – wiele wspólnego. Jego pociechy brzmią nieprzekonująco, bo wiadomo, że ludzie jednak

<sup>39</sup> Vide Lipszyc, „Symbol, ślad, alegoria (Benjamin i inni)”, 234–236.

„rozłącza”, co w istocie „Pan Bóg złączył”. Dlatego i nadzieja związana nie z konwencjonalną, ale pełną tożsamością bytu, nadzieja na istnienie w zbawczej przestrzeni symbolicznej, a nie tylko alegorycznej przestrzeni analogii, jest możliwa dopiero poza tym światem:

Pustelnik

Chyba tam! gdy nad podłym wzbijemy się ciałem,

Złączy się znowu jedność, dusza z duszą zleje;

Bo tutaj wszelkie dla nas umarły nadzieje,

Tutaj ja się z mą lubą na wieki rozstałem!

[w. 268–271]

Gustaw wielokrotnie podkreśla wolność tej miłości od grzechu („Grzechy? proszę, jakież moje grzechy? / Czyliż niewinna miłość wiecznej godna męki? – w. 252–253; o ukochanej: „I jakież są jej grzechy?” w. 1051), ale cierpi tak, jakby owa miłość była w jakimś sensie grzechem, buntem przeciwko zgodzie na to, że na ziemi mamy prawo do więzów, których trwałość może mieć charakter wyłącznie alegoryczny, oparty na konwencji, odwołujący się jedynie do analogii z jakimiś więzami już prawdziwie pełnymi, które jedynie można przeczuwać, ale nie można ich doświadczyć. Za wyjście poza zasadę analogii więzów i doświadczenie tożsamości – płaci się tutaj cenę kategorycznego wygnania z ziemi i ludzkiej wspólnoty, cenę zawieszenia pomiędzy światami, do żadnego nie przynależąc, objawiając swoją egzystencję tylko podczas święta dziadów, a więc święta pokutujących za różne przewinienia duchów-wygnańców.

Można by rzec, że mamy tutaj do czynienia z fatalizmem podobnym jak u Paula de Mana. Jeśli zgodzimy się z de Manem, że w rzeczywistości, w jakiej żyjemy (tworzymy), jesteśmy skazani wyłącznie na związki alegoryczne, podkreślające własną umowność (tymczasowość), a każda próba ich przekroczenia, każda próba zamiany analogii w tożsamość może mieć charakter jedynie sztuczny i fałszujący prawdziwą naturę tych relacji<sup>40</sup>, to bohater IV części *Dziadów* nie powinien był doświadczyć tego, czego doświadczył. A jeśli jednak doświadczył, to w istocie powinien znaleźć się już poza rzeczywistością przynależną człowiekowi, co też w dramacie się dzieje i to w sposób szczególnie spotęgowany, wyrzucający go poza wszystkie typowe podziały, określenia, nazwy, a nawet rytuały, poprzez które społeczność porządkowała relacje z obcym, niewidzialnym, transcendentnym. Bo tragedia Gustawa jest również tragedią pamięci: chwila przeżytej symbolicznej pełni nie pozwala mu już na powrót do świata, w którym trzeba się pogodzić, że symbol i alegoria mogą się tylko uzupełniać, a nie jednoczyć.

<sup>40</sup> Vide de Man, „Retoryka czasowości”, 148–152.

## b) Miłość jako uzurpacja – bohaterowie wieży Babel

Na wieży Babel

– *Która godzina?* – Tak, jestem szczęśliwa,  
i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,  
który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz.  
– *Więc nie słyszałaś burzy? Murem targnął wiatr,  
wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą  
na skrzypiących zawiasach.* – Jak to, zapomniałeś?  
Miałam na sobie zwykłą szarą suknię  
spinaną na ramieniu. – *I natychmiast potem  
niebo pękło w stubłysku.* – Jakże mogłam wejść,  
przecież nie byłeś sam. – *Ujrzałem nagle  
kolory sprzed istnienia wzroku.* – Szkoda,  
że nie możesz mi przyrzec. – *Masz słuszność,  
widocznie to był sen.* – Dlaczego kłamiesz,  
dlaczego mówisz do mnie jej imieniem,  
kochasz ją jeszcze? – *O tak, chciałbym,  
żebyś została ze mną.* – Nie mam żalu,  
powinna była domyślić się tego.  
– *Wciąż myślisz o nim?* – Ależ ja nie płaczę.  
– *I to już wszystko?* – Nikogo jak ciebie.  
– *Przynajmniej jesteś szczerą.* – Bądź spokojny,  
wyjadę z tego miasta. – *Bądź spokojna,  
odejdę stąd.* – Masz takie piękne ręce.  
– *To stare dzieje, ostrze przeszło  
nie naruszając kości.* – Nie ma za co,  
mój drogi, nie ma za co. – *Nie wiem  
i nie chcę wiedzieć, która to godzina*<sup>41</sup>.

W przypadku historii Gustawa mamy do czynienia z tragizmem niemożności zapomnienia o trwałości fundamentalnych powiązań z osobą kochaną, z którą nie możemy dzielić życia. W wierszu Szymborskiej występuje sytuacja odwrotna. Związki, zależności są tak luźne, że tutaj nikt niczego nie odgaduje, nie ma „łańcucha”, który pomimo przeszkód by – „rozciągał się”, „ale nie spękał” (w. 261). Nie ma też uczuć, które „po jednym biegają obwodzie” (w. 264). Nie ma jedności, dzięki której, „co jedno pomyśliło, już drugie odgadło” (w. 1040). Przeciwnie. Mamy wprawdzie dialog i jego formalne wyznaczniki w tekście, ale każdy z bohaterów rozmawia głównie ze sobą i jakimiś – pochodzącymi z różnych czasów ich związku – projekcjami drugiej osoby. Fizycznie są obok: mogą się widzieć, słyszeć, dotknąć, ale zarazem są między nimi odległości, dziury, rozpadliny, których nie potrafią przebyć. Przerzutnie, będące formalnym wyznacznikiem

<sup>41</sup> Wisława Szymborska, „Na wieży Babel”, in eadem, *Widok z ziarnkiem piasku* (Poznań: a5, 1996), 28.

łączności komunikacyjnej rozmówców, tym mocniej podkreślają zamknięcie, wyosobnienie każdego z uczestników dialogu.

Powtarzającą się w wierszu paralelności niespójności ujawniają już pierwsze wersy: Na pytanie mężczyzny: „*Która godzina?*” kobieta odpowiada tak, jakby usłyszała pytanie o to, czy jest szczęśliwa: „Tak jestem szczęśliwa, / i brak mi tylko dzwoneczka u szyi / który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz”. Mężczyzna nie ustosunkowuje się do tej na pół ironicznej wypowiedzi partnerki o szczęściu lecz koncentruje na obrazie, który stanowi jego źródło niepokoju:

– *Więc nie słyszałaś burzy? Murem targnął wiatr,  
wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą  
na skrzypiących zawiasach.*

Kobieta zdaje się nie słyszeć tej odpowiedzi, natomiast szuka formuły porozumienia poprzez łączące ich zdarzenie z przeszłości i szczegóły z nim związane, którym chce nadać rangę trwałości:

– Jak to, zapomniałaś?  
Miałam na sobie zwykłą szarą suknię  
spinaną na ramieniu.

Jednak przywołany przez nią fragment obrazu, podobnie jak fragmentaryczne odwołania do wydarzeń rozrywających ich wspólnotę („Jakże mogłam wejść, / przecież nie byłś sam”; „Szkoda, że nie możesz mi przyrzec”) napotykać na próżnię, bo druga strona zdaje się być całkowicie zamknięta w innym obrazie, budowanym przez konsekwentnie następujące po sobie segmenty, w obrazie z kolei przez nią niezauważanym czy lekceważonym:

– *I natychmiast potem  
niebo pękło w stubłytku. [...]  
[...] – Ujrzałem nagle  
kolory sprzed istnienia wzroku.*

Zakończenie tej wizji katastrofy, której podsumowaniem są słowa mężczyzny tworzącego projekcję nieistniejącej kobiecej reakcji: *Masz słuszość / widocznie to był sen*, tworzy jakąś perspektywę bliższego kontaktu, wyznaczając drugi etap rozmowy.

Mimo niedopowiedzeń, ten drugi etap nakreśla jakieś wspólne pole ukonkretnionego zranienia: „– Dlaczego kłamiesz, / dlaczego mówisz do mnie jej imieniem, / kochasz ją jeszcze? [...] – *Wciąż myślisz o nim?*”. Jedność okazała się krucha, skoro jacyś inni „ona” i „on” mogli ją naruszyć. Nie wiemy jednak, czy była to przyczyna czy efekt wcześniejszego rozbicia porozumienia. Jest jeszcze miłość („– *O tak, chciałbym, / żebyś została ze mną.* [...] – Nikogo, jak ciebie”), choć wymieszana ze smutkiem i żalem, podkreślanymi tym mocniej, że wprost im się

zaprzecza („– Nie mam żalu / powinnam była domyślić się tego”, „– Ależ ja nie płaczę”). Pojawiające się pragnienie odrodzenia związku, połatania tego, co poszarpane prowadzi do trzeciego etapu kontaktu: odnalezienia pełnego już porozumienia i prawdziwego dialogu, w którym rzeczywiście uczestniczą obie strony. Tylko że to połączenie dotyczy jedynie zgody na ostateczne rozstanie: „– Bądź spokojny, / wyjadę z tego miasta. – *Bądź spokojna, / odejdę stąd*”. Definitywności klęski nie zmieniają przejawy prawdziwej czułości, zaznaczające sensualną bliskość partnerów: „Masz takie piękne ręce. / – *To stare dzieje, ostrze przeszło / nie naruszając kości*”. Tym bardziej że pole bezpośredniości znowu ulega rozrzedzeniu, podkreślając różne, biegnące odrębnymi torami, porządki kontaktu:

[...] – Nie ma za co,  
mój drogi, nie ma za co. – *Nie wiem  
i nie chcę wiedzieć, która to godzina.*

Wiersz nosi tytuł *Na wieży Babel*. Kontekst tytułu uprawnia do snucia analogii między pomieszaniem języków, jakiego dokonał Bóg karzący ludzi w historii biblijnej za budowę wieży mającej sięgać nieba, a „pomieszaniem języków”, jakie dokonało się w prywatnej przestrzeni dwojga, kochających się wcześniej, a więc i rozumiejących, partnerów. Wiersz bywa najczęściej traktowany jako utwór o zerwanej komunikacji między bliskimi sobie osobami, wpisujący się w jeden z zasadniczych problemów poruszanych w poezji Szymborskiej, związany z „możliwością czy raczej niemożliwością porozumienia”<sup>42</sup>. Formułom tej „niemożności” w wierszu nadaje się bardzo różną wykładnię. Na przykład według Mariana Stali jest ona rezultatem zdekonstruowanego obrazu rzeczywistości, w którym „zniknęła siła scalająca nadająca temu światu sens”<sup>43</sup>, zdaniem Leonarda Neugera wiersz mówi nie tyle o rozstaniu, ile o „tragicznym spotkaniu” dwojga ludzi, których dzieli kategorię obcość komunikacyjna, dotycząca przeżywania i „sposobów mówienia o świecie”<sup>44</sup>. Jacek Łukasiewicz w tej rozmowie widzi jednak dialog kochających się i bliskich sobie ludzi, którzy pomimo tego przebywają w „krajnie pomieszanych języków”, a ich rozmowa przypomina słyszaną równocześnie rozmowę telefoniczną dwóch osób<sup>45</sup>. W przekonaniu Wiesławy Wantuch „rozmowa” bohaterów świadczy, że są „uwięzieni” na wieży Babel, bo „zamknięci w sobie, głusi na drugiego”; powielają tylko „klisze” typowych, po wielokroć odbywanych rozmów wszystkich kochanków: zazdrosnych,

<sup>42</sup> Stanisław Balbus, „Słowo wstępne”, in *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, ed. Stanisław Balbus i Dorota Wojda (Kraków: Znak, 1996), 19.

<sup>43</sup> Marian Stala, „Radość czytania Szymborskiej”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 105.

<sup>44</sup> Leonard Neuger, „Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 132–133.

<sup>45</sup> Jacek Łukasiewicz, „Miłość, czyli zmysł udziału”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 159.

pragnących się rozstać i pozostać ze sobą<sup>46</sup>, z czego mogłoby wynikać, że pomieszanie języków jest stałym elementem ludzkiej bliskości. Jacek Rogoziński ujrzy w tym dialogu „rozmowę” Romea i Julii, którzy nie popełnili samobójstwa, ale po latach wspólnego życia dotarli do punktu, w którym już się zupełnie nie rozumieją<sup>47</sup>. Wiersz podaje się również jako przykład utworu mówiącego o niemożności komunikacyjnej i temu oglądowi podporządkowuje się poetykę nieciągłości materii słownej i przemilczenia<sup>48</sup>.

Jednak możemy spojrzeć na utwór nie tylko poprzez wybrany aspekt historii biblijnej, ale poprzez związany z nią całościowy sens alegoryczny. W opowieści o wieży Babel mamy z jednej strony ukazane marzenie ludzi, a z drugiej obawy Boga z tym marzeniem związane:

[...] „Chodźcie, zbudujemy sobie miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba, w ten sposób uczynimy sobie znak, abyśmy się nie rozproszyli po całej ziemi”.

A Jahwe zstępując z nieba, aby zobaczyć to miasto i wieżę, które budowali ludzie, rzekł: „Są oni jednym ludem i mają wszyscy jedną mowę i to jest przyczyną, że zaczęli budować. A zatem na przyszłość nic nie będzie dla nich niemożliwe, cokolwiek zamierzą uczynić. Zejdźmyż tedy i pomieszajmy ich język, aby jeden nie rozumiał drugiego!”

W ten sposób Jahwe rozproszył ich stamtąd po całej ziemi, i tak nie dokończyli budowy tego miasta. [...] <sup>49</sup>.

A oto wykładnia alegoryczna, jaką znajdujemy w *Biblii Tysiąclecia*:

Oto ludność po potopie oddala się coraz bardziej od Boga, dążąc do **przekroczenia granic jej nakreślonych**. Gigantyczna budowla jest **ucieleśnieniem** tych **niezdrowych dążeń**. [...] **Karą za rosnącą pychę** jest rosnące niezrozumienie między narodami [podkr. G. B. T.]<sup>50</sup>.

Jeśli spojrzymy na wiersz Szymborskiej z perspektywy całościowej alegorycznej wykładni, to rozumienie wiersza ulegnie zdecydowanemu rozszerzeniu. Roman Jakobson, twórca klasycznego układu wzajemnych uzależnień komunikacyjnych, wyjaśnia:

N a d a w c a kieruje k o m u n i k a t do o d b i o r c y. Aby komunikat był efektywny, musi on odnosić się do k o n t e k s t u (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytanego dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego, który da się zwerbalizować; dalej, konieczny jest k o d, w pełni lub przynajmniej w części wspólny dla nadawcy i odbiorcy (albo innymi słowy – dla tego, kto „koduje”, i tego, kto „dekoduje” komunikat); na koniec musi istnieć k o n t a k t – fizyczny

<sup>46</sup> Wiesława Wantuch, „Miłość na wieży Babel”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 169–170.

<sup>47</sup> Julian Rogoziński, „Nie starczy ust...”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 227.

<sup>48</sup> Dorota Wojda, „Spisane na wodzie Babel”, in *Radość czytania Szymborskiej*, 203, 205.

<sup>49</sup> „Księga Rodzaju”, 11, 4–8, in *Biblia Tysiąclecia. Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu*, trans. z języków oryginalnych zespół polskich biblistów, pod red. Benedyktynów tynieckich (Poznań: Pallottinum, 1965), 32.

<sup>50</sup> Ibidem (wykładnia alegoryczna do „Wieży Babel”: 11, 1–9), 32.

kanał i psychiczny związek między nadawcą i odbiorcą, umożliwiający im obu nawiązanie i kontynuowanie komunikacji<sup>51</sup>.

Powyższy wzorzec komunikacji miłość zdaje się realizować w stopniu najbliższym ideałowi, bo trudno o bliższy kontekst, bardziej wspólny kod czy fizyczny i psychiczny kontakt, pozwalający na zrozumienie komunikatu. Miłość osadzona w czasie buduje coraz wyższe stopnie – nie zawsze zrozumiałe dla postronnych – wzajemnych połączeń komunikatu osadzonego w kontekście, kodzie i kontakcie. Tworzy więc specyficzną, coraz wyższą i bardziej skomplikowaną konstrukcję architektoniczną wzajemnej komunikacji, w której każda następna kondygnacja osadza się na wcześniejszej, tworząc jej podstawę i równocześnie fundament do budowy następnej. Każda więc miłość rozpoczyna budowę wieży Babel.

I bohaterowie z wiersza Szymborskiej znajdują się – jak wskazuje tytuł – na takiej „wieży”. Nie tylko tytuł to sugeruje, ale i uporczywie przywoływana przez mężczyznę wizja kataklizmu związanego z jej niszczeniem, rozsypywaniem, zamianną budowli w ruinę:

*Murem targnął wiatr, / wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą / na skrzypiących zawiasach [...] I natychmiast potem / niebo pękło w stubłysku. [...] Ujrzałem nagle / kolory sprzed istnienia wroko.*

Wizyjny obraz męczącej go katastrofy równocześnie mówi, że poznajemy budowniczych takiej metaforycznej wieży, choć cała ludzkość z historii biblijnej sprowadza się tutaj do dwojga osób, które budują prywatną wieżę, tworzącą zasadniczy punkt orientacyjny w świecie nie tyle dla wszystkich, ile dla siebie.

Klamra pytania o czas, otwierająca i zamykająca utwór („– *Która godzina? [...] – Nie wiem / i nie chcę wiedzieć, która to godzina*”) wydaje się szczególnie znacząca, bo właśnie na czas zwraca uwagę. Z jednej strony podkreśla długość trwania związku, bo inaczej próba tworzenia budowli nie byłaby rozpoczęta i nie byłoby czego burzyć, a z drugiej – jakiś rodzaj fatalizmu ciężącego nad każdą tego typu budowlą, w której trzeba bezustannie tylko nasłuchiwać, z której strony uderzy burza i przyjdzie wiatr, który zniszczy wszystko, co się tworzyło. W rezultacie alegoryczna wykładnia historii o wieży Babel, jako znaku pychy i przesadnych ludzkich ambicji, kładzie się cieniem i na samej koncepcji miłości w wierszu Szymborskiej. W tym świetle miłość jawi się jako uzurpacja tworzenia czegoś, co z samej zasady jest niemożliwe i w jakiś sposób naganne, bo wykraczające poza przypisane człowiekowi granice. Tak jakby i ta intymna, prywatna „wieża” była „ucieleśnieniem [...] niezdrowych dążeń”, „rosnącej pychy”, „przekroczeniem granic jej nakreślonych”<sup>52</sup>. Utrata pierwotnej jedności i „pomieszanie

<sup>51</sup> Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa”, trans. Krystyna Pomorska, in *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, vol. II, ed. Henryk Markiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 27.

<sup>52</sup> „Księga Rodzaju”, wykładnia alegoryczna do 11, 1–9, 32.



języków”, z czym borykają się uczestnicy tego dramatu, są poniekąd już tylko naturalnymi konsekwencjami ich „nienaturalnego” marzenia. Marzenia o trwałości konstrukcji, na zniszczenie której zdają się czyhać wszystkie żywioły i prawa. Z tego punktu widzenia jej unicestwienie jest tylko kwestią czasu. Dlatego Czas otwiera i zamyka utwór. Choć na jego początku Czas jest jeszcze ważny („*Która godzina?*”), to na końcu – już po dokonanych zniszczeniu – zupełnie nieistotny („*Nie wiem / i nie chcę wiedzieć, która to godzina*”).

Wiersz Szymborskiej mówi o rozbitym porozumieniu, zerwaniu jedności komunikacyjnej między bliskimi sobie ludźmi, ale alegoryczny sens wieży Babel odsłania także rodzaj egzystencjalnego tragizmu związanego z miłością w ogóle. Sugerując jej uzurpacyjne nadzieje, jej „pychę” tworzenia konstrukcji przekraczających przypisane człowiekowi granice, odsłania także jej kruchość i jakiś rodzaj osamotnienia wśród otaczających ją żywiołów, praw, reguł, zasad. Miłość jest jakby obcą światu nadzieją i wyzwaniem, że cud jedności, dzięki któremu – jak mówi Gustaw – „co jedno pomyśliło, już drugie odgadło” (w. 1040) nie jest cudem na chwilę olśnienia czy cudem dzielonym trwale dopiero w projekcjach rzeczywistości doskonałej, ale cudem możliwym do rozwijania się w czasie, mającym szansę na osadzenie w coraz gęstszej i coraz bardziej skomplikowanej architekturze (budującej kolejne stopnie porozumienia) przestrzeni komunikacyjnej.

Symboliczne i alegoryczne uwikłania miłości w dramacie Mickiewicza i wierszu Szymborskiej odsłaniają paradoksy związane z wartościowaniem samej miłości: z jednej strony podziwianej, istniejącej z Boskiego nadania, a z drugiej – podejrzewanej o uzurpacyjne przekraczanie praw ziemi czy przypisanych człowiekowi ograniczeń. Bo w rezultacie symboliczne i alegoryczne wykładnie miłości pokazują w zasadzie to samo: miłość jako autentyczne doświadczenie egzystencji jest obca światu i jego prawom. Nie przystaje do jego reguł, tworzonych zarówno przez ludzi, naturę, jak i Boga. Jest nieprzewidzianym naddatkiem, nadwyżką, z którymi nie wiadomo, co począć. Uzurpacją, która niejako mocą samego ciężenia, siły grawitacji powinna się rozprężyć, rozpaść, przekształcić we własne zaprzeczenie. Mimo odrodzeniowej „rewolucji społecznej”, o której pisze Sayers<sup>53</sup>, związanej ze zmianą postrzegania miłości, wydawać się może, że nadal pozostaje ona rodzajem „rozpasania”, przeciwko któremu buntują się wszelkie otaczające człowieka – świadome i nieświadome – moce i żywioły. Można głosić formalną gloryfikację miłości jako wartości najwyższej, ale zanurzyć się w ten rodzaj doświadczenia egzystencji jest rzeczą szalenie niebezpieczną i niejako z góry skazaną na klęskę. Bo jakież siły mogą przeciwstawić kochający się ludzie całemu światu, jego prawom, zasadom i wspólnotowym mądrościom? Z jakiegoż budulca mają tworzyć swoją wieżę, żeby powstrzymać to wszystko, co tylko czyha na jej zniszczenie? W zderzeniu ze światem, jakże wątłe są ich tarcze i puklerze.

<sup>53</sup> Vide Dorothy L. Sayers, „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”, 28, 35–37.

A jednak symboliczno-alegoryczne uwikłania miłości ukazują kategoryczność ludzkiej niezgody na poddanie się temu, co silniejsze, niepokonane; niezgody na to, co jedynie możliwe do przyjęcia, do akceptacji zgodnie z „prawami ziemi” (IV cz. *Dziadów*). Ukazują również kategoryczność ludzkiej tęsknoty do ciągłego budowania miłosnej wieży Babel, pozwalającej ich twórcom nie zagubić się w świecie. Nawet jeśli owe szaleńcze próby kończą się jedynie klęską.

LOVE IN THE CONTEXT OF SYMBOLICAL-ALLEGORICAL COMPLICATIONS:  
MICKIEWICZ AND SZYMBORSKA

S u m m a r y

In the paper, the author draws attention to the way in which the allegorical sense may increase the scope of text interpretation. She begins from the ambiguity of allegory in the modern literary studies connected with the relations between the process of analogy and identity. She then uses the role which allegory played in the transformation of the love image in the social conscience. Subsequently, in the interpretational material, the author points out the complications and the fatalistic stigma of love, both the love characterised by the absolutism of connection (*Dziady*. Part Four), and the love in which the bonds have disintegrated (*On the Tower of Babel*). As a result, the article indicates that on the one hand, the allegory has contributed to the absolutisation of love, and on the other, it unveils the fragility of love and consequently, its usurpation of durability.