

MARIA EDELSON, UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

S Y G N A Ł Y   I N T E R P R E T A C Y J N E   N O W O C Z E S -  
N E J   A N G I E L S K I E J   P R O Z Y   A L E G O R Y C Z -  
N E J

Wydaje się paradoksem sytuacja, w której pisarz pragnie przekazać czytelnikowi pewne poglądy i idee a jednocześnie starannie je w utworze maskuje. Jednakże tak właśnie dzieje się w nowoczesnej alegorycznej prozie angielskiej /podobnie zresztą jak i w alegoriach innych krajów/. Najważniejszym z powodów skłaniających pisarza do obrania takiego pośredniego sposobu przekazywania myśli jest chyba ten, który, jak pisze E. Honig<sup>1</sup>, wypływa z odczuwanej przez pisarza potrzeby stworzenia specyficznego świata fikcyjnej rzeczywistości z zakodowanymi w niej głębszymi znaczeniami.

Do celowego zaciemnienia sensu utworu często prowadzi także ochęć zaintrygowania czytelnika. Zwraca na to uwagę A. Fletcher:

Przede wszystkim musimy sobie uświadomić, że alegoria obfituje w przypadki, w których nie da się natychmiast odczytać szczegółowego znaczenia dzieła, w których intencją dzieła jest ukrycie abstrakcyjnych pojęć za zasłoną tylko mgliście zrozumiałego obrazowania. Ta enigmatyczna sztuka kwitnie, ponieważ jej "trudny ornament" pobudza ciekawość czytelnika<sup>2</sup>.

Sam już wybór formy literackiej - alegorii oznacza utrudnie-

nie w odbiorze przekazywanych przez autora treści. Dodatkowa trudność w odczytywaniu znaczenia alegorycznych opowieści pisanych prozą wynika również i stąd, że ich autorzy najczęściej dążą do nadania im charakteru możliwie najbardziej zbliżonego do realistycznej powieści lub noweli. Zobowiązuje ich do tego dość powszechnie panujące przekonanie, że im bardziej alegoria przypomina utwór realistyczny, tym wyżej należy ją oceniać. Przykładem krytyka reprezentującego taki pogląd jest Louis MacNeice, który stwierdza, że "... jednym cennym rodzajem przypowieści, i to szczególnie dzisiaj, jest ten rodzaj, który na pierwszy rzut oka może wcale nie wyglądać na przypowieść"<sup>3</sup>. Jak wynika z dalszych rozważań autora uwaga ta dotyczy nie tylko wąsko rozumianej przypowieści, ale odnosi się do wszelkiego rodzaju utworów alegorycznych.

Mimo dość daleko posuniętego podporządkowania się wynogom prozy realistycznej i ukrycia znaczeń w warstwie literackiej, konieczne jest jednak, by autor mógł przekazać swe idee w sposób umożliwiający ich właściwy odbiór przez czytelnika. Konieczność ta narzuca ograniczenia obowiązujące tak pisarza jak i czytelnika: pisarz alegorysta nie może w dowolny sposób łączyć w utworze różnych elementów - czytelnik zaś nie powinien ich dowolnie interpretować. Dzięki tej zasadzie ograniczającej kompozycję i interpretację możliwe jest stwierdzenie, że dany utwór jest alegorią. Stwierdzenie tego faktu stanowi punkt wyjściowy dla odczytania szczegółowych znaczeń utworu.

O alegorycznym charakterze decyduje rysunek postaci, który mimo wszystko odbiega od realistycznego portretu, jako że uwypukla cechy znaczące a te, które nie odnoszą się do sensu

opowieści, traktuje powierzchownie lub zupełnie pomija. Decyduje o nim budowa fabuły; selekcja wydarzeń i ich powiązania przyczynowo-skutkowe wynikające z faktu, że "... wydarzenie w alegorii następuje nie dlatego, iż jest konieczne lub prawdopodobne w kontekście innych wydarzeń, ale ponieważ pewien doktrynalny podmiot musi mieć jakieś doktrynalne orzeczenie; jego miejsce w akcji jest ustalone nie przez akcję samą w sobie lecz przez akcję, która jest doktryną"<sup>4</sup>. Także wybór odpowiedniego tła przestrzenno-czasowego podnosi alegoryczność utworu. Poszczególne jego elementy tworzą wzajemnie określający się układ, który wskazuje na alegoryczny zamysł autora. Przekonanie o istnieniu takiego zamysłu a także o sensie utworu narasta powoli wraz z rozwojem i gromadzeniem się "dowodów"<sup>5</sup>.

Przyjrzyjmy się w jaki sposób np. T.F. Powys stopniowo skierowuje uwagę czytelnika na znaczenia ukryte w Mr Weston's Good Wine /Dobre wino pana Westona, 1927/. W powieści tej Powys opowiada jak pewnego razu do małej wioski Folly Down przybył handlarz winem wraz ze swym partnerem Michałem. Ci, którzy przyjmują oferowane przez nich wino, kochają namiętnie lub umierają. Nikczemna stręczycielka pani Vosper umiera przerażona widokiem lwa, którego pan Weston wozi w swoim samochodzie. W zakończeniu powieści pan Weston i Michał, przed opuszczeniem Folly Down, podpalają samochód z lwem a kiedy dym rozwiewa się, nie widzimy ich więcej, bo po prostu zniknęli.

Fabuła powieści jest niezwykła, zaczyna się jednak od sceny, która mogłaby otwierać utwór na wskroś realistyczny:

Samochód marki Ford, z rodzaju tych, które są w Anglii powszechnie używane do dostarczania towarów po wsiach, stał

o godzinie wpół do czwartej po południu, dnia 20 listopada 1923 roku, przed Hotelem pod Różgą i Lwem w Maidenbridge <sup>6</sup>. Już jednak opis powierzchowności Pana Westona pobudza czujność. Najpierw wydaje się, że jest on człowiekiem dość zwyczajnym:

Twarz kierowcy była przede wszystkim dobroduszną i pełną serdeczności, chociaż niezbyt gładką i nieco zmarszczoną ... Wydawało się, że jest on odrobinę niższy niż przeciętny mężczyzna; siedział, jak to często mają w zwyczaju niewysocy mężczyźni o umiarkowanej tuszy, szeroko rozstawiwszy kolana i pulchne uda - i uśmiechał się <sup>7</sup>.

Wkrótce okazuje się wszakże, że ma on pewną, niezwykłą cechę: kiedy zdejmuje kapelusz, okazuje się, że "jego włosy były białe jak wełna"<sup>8</sup>. Ta krótka uwaga jest pozostawiona bez żadnego komentarza i fakt ten przydaje jej tajemniczego znaczenia. Wrażenie osobliwości potęguje emocjonalna reakcja panny Nancy Gipps na obecność pana Westona, nie znanego jej przecież człowieka:

... poczuła dziwne zaciekawienie osobą kierowcy Forda a nawet prawie sympatię dla niego, chociaż widziała go pierwszy raz w życiu <sup>9</sup>.

Zaś kamieniarz Pring, widząc jak samochód pana Westona z ogromną szybkością przejeżdża niebezpieczny zakręt, woła: "Jeśli to nie diabeł, musi to być Pan Bóg"<sup>10</sup>.

Tego typu opisy i sceny powtarzają się coraz częściej i wkrótce staje się oczywiste, że pan Weston to nie kto inny, jak właśnie sam Pan Bóg a wino, które daje on ludziom - to miłość lub śmierć.

Odszyfrowanie znaków alegorycznych zasadza się więc na wskaźnikach interpretacyjnych pośrednich zawartych w podstawowych

elementach kompozycyjnych utworu /jak rysunek postaci, rodzaj fabuły itp./, które to wskaźniki przede wszystkim sygnalizują istnienie ukrytych znaczeń a także są, poprzez swoje wzajemne powiązania, ostatecznym sprawdzianem słuszności interpretacji sensu ogólnego i sensów szczegółowych utworu. Zasadza się ono również na bardziej bezpośrednich sposobach konkretnie wskazujących znaczenia utworu. Tymi bardziej wyrazistymi i bezpośrednimi sygnałami interpretacyjnymi pomagającymi ustalić znaczenia zakodowane w alegorii zajmiemy się teraz bliżej.

W sposób najbardziej bezpośredni wyjawiały swe znaczenie dawne alegorie /dziś często określane jako alegorie "naiwne"/, które posługiwały się personifikacją abstrakcyjnych pojęć. Ucieleśnione pojęcia występowały w nich zwykle pod własnymi imionami tak jak Szalbierstwo/Fraud/, Rozum/Reason/ lub Sumienie /Conscience/ w alegorycznym poemacie pt. Piers Plowman /Piotr Oracz, c. 1360-1399/ Williama Langlanda albo, później, w Wędrowce pielgrzyma /The Pilgrim's Progress, 1678/ Johna Bunyana, Rozwaga /Prudence/, Ignorancja /Ignorance/ czy Nieufność /Mistrust/. Także nazwy miejsc i rzeczy mogły bezpośrednio określać ich sens alegoryczny. Takie nazwy jak Targowisko Próżności /Vanity Fair/, Dolina Cienia Śmierci, /Valley of the Shadow of Death/, Niebiański Gród /Celestial City/ lub Zamek Zwątpienia /Doubting Castle/ u Bunyana albo Drzewo Miłosierdzia /Tree of Charity/ u Langlanda - mówią same za siebie.

We współczesnej prozie alegorycznej rzadko spotykamy personifikacje pojęć abstrakcyjnych; postaci w niej występujące najczęściej reprezentują uogólnione postawy ludzkie. Jednakże alegoryści chętnie posługują się sygnałami interpretacyjnymi

o charakterze zbliżonym do zabiegu personifikacji wówczas, gdy nazywają osoby, miejsca i rzeczy tak, by zasugerować ich ukryte znaczenie. Czyni to William Sansom nazywając latarnię morską - obiekt marzeń wielu śmiazków - Fall Lighthouse /"fall" znaczy "upadek", "lighthouse" - "latarnia morska"/, ponieważ jej zdobycie przynosi rozczarowanie i załamanie. Podobnie postępuje T.F. Powys, kiedy wybiera The Angel Inn /Gospodę pod aniołem/ na miejsce spotkania pana Westona /Boga/ z wieśniakami.

Tego typu nazwy i imiona dopuszczają niekiedy możliwość rozbieżnych interpretacji. Tak jest np. w przypadku bohatera W. Goldinga z powieści Siła bezwładu /Free Fall, 1959/, który nosi nazwisko Mountjoy. Według niektórych krytyków powinno ono przywołać na myśl raj, według innych - zachłanne zdobywanie przyjemności /"mount" to po polsku, między innymi, "góra" lub "wspinać się" a "joy" znaczy "radość"/.

Podobnie ma się rzecz z nazwą Folly Down z Mr Weston's Good Wine Powysa: słowo "down" można kojarzyć ze zstąpieniem Boga na ziemię /"w dół"/ lub ze sposobem widzenia ziemi z góry, z niebios, jako padołu szaleństwa i głupoty /"folly"/. "Down" może też po prostu oznaczać otwarty teren wyżynny.

Jest charakterystyczne dla współczesnych alegorii, że tego rodzaju zabiegi, w przeciwieństwie do personifikacji w alegorii dawnej, tylko częściowo odsłaniają ukryte znaczenia.

Od dawnych "naiwnych" alegorii różnią się dzisiejsze tym także, że nie wiążąją bezpośredniego wyjaśnienia sensu utworu do jego treści. Wyjaśnienia takie i komentarze odautorskie nie były rzadkością np. w dziele Langlanda. Oto zwraca się on wprost do czytelnika:

A teraz pokażę wam jakie jest znaczenie góry, ciemnej doliny oraz równiny pełnej ludu <sup>11</sup>.

Jeśli dziś autor komentuje swój utwór alegoryczny, to czyni to w przedmowie lub zupełnie już poza tekstem dzieła, np. w wywiadzie radiowym. Komentarze które znajdują się w samym tekście alegorii mają najczęściej charakter ogólnych refleksji filozoficznych wyrażonych bezosobowo lub przypisanych jednej z postaci; nie objaśniają wówczas znaczenia szczegółów utworu, rzucają tylko pewne światło na jego wymowę.

Czasem taki komentarz ma formę jakgdyby wykładu. Pojawia się on w utworach, których warstwa idei zupełnie wyraźnie pełni rolę nadrzędną. Na przykład w antyutopijnej powieści A. Huxleya Nowy wspaniały świat /Brave New World, 1932/ przez wielu krytyków uznawanej za alegorię, dyrektor centralnej wylęgarni ludzi oprowadza studentów po instytucie, tłumaczy jego funkcjonowanie i w ten sposób jednocześnie informuje czytelnika o strukturze utopijnego społeczeństwa. Bardzo podobnie jak Huxley postępuje Rex Warner, który w swej alegorycznej powieści pt. The Aerodrome /Lotnisko/, 1941/ przedstawia przemówienie Wicemarszałka wygłoszone wobec lotników - rekrutów. Z przemówienia dowiadujemy się o faszystowskich zasadach rządzących organizacją lotniska: organizacja ta narzuca żelazną dyscyplinę członkom, wymaga ślepego posłuszeństwa i samokontroli nie dopuszczającej do ludzi odruchów ludzkich, dąży do stworzenia nadludzi. Wicemarszałek mówi między innymi:

Pamiętajcie, że oczekujemy od was postępowania zupełnie innego rodzaju niż to, które właściwe jest masie ludzkiej... W wasz del - a jest nim wyswobodzenie się z więzów czasu, osiągnięcie panowania nad samym sobą i przez to nad

otoczeniem - nie wolno wam nigdy zwątpić. Kursy, które dla was zorganizowano pomogą osiągnąć zrozumienie, jeśli sami jeszcze do niego nie doszliście, konieczności tego, czym się właśnie w naszych Siłach Powietrznych stajemy, konieczności nowej i lepszej rasy ludzkiej <sup>12</sup>.

W rozmowie z Royem, głównym bohaterem powieści, Wicemarszałek kontynuuje "wykład" i w ten sposób uzupełnia obraz lotniska:

Walczymy właśnie przeciw duszom ludzi samych ... Czego nie będziemy mogli zmienić - zniszczymy <sup>13</sup>.

Komentarze i wyjaśnienia wygłaszane przez Wicemarszałka nie zawierają wprawdzie informacji, że ideologia lotniska jest ideologią faszyzmu, lecz wniosek taki nie trudno wyciągnąć.

Podobnie bliskie wyjaśnienia sensu alegorii są komentarze, którymi zaopatruje swoje opowiadanie William Sansom. Dość typowe pod tym względem jest opowiadanie " The Forbidden Lighthouse " /"Zakazana latarnia morska"/ ze zbioru Fireman Flower /Strażak Flower, 1944/. Przedstawia ono wysiłki pary zakochanych pragnących dotrzeć do latarni morskiej, do której dostęp został zabroniony przez władze. Kiedy ostatecznie udaje się im to osiągnąć - przychodzi rozczarowanie: Moon i Terence ozuja, że zdobywszy latarnię, stracili sens swego istnienia. Terence zastanawia się:

Czy to ma być cena spełnienia, posiadania? Czy to naprawdę może być celem, do którego zmierzają wszystkie nasze wspaniałe zmagania i twarde postanowienia? Jeśli tak jest rzeczywiście, to wszelkie nasze cele są złudne a tylko walka - prawdziwa? Czy o to właśnie chodzi? Czy żyjemy tylko w chwilach nadziei, pragnienia, wysiłku? <sup>14</sup>



Moon i Terence zakładają ogródek na skale w pobliżu latarni i muszą codziennie walczyć przeciwko falom przyływu o jego zachowanie. Ostateczne zwycięstwo nad przyływem - to zadanie, którego prawdopodobnie nigdy nie spełnią.

Tak więc uogólniające uwagi są w pewnym sensie morałem, którego ilustracją stanowi opowiedziana historia. Jest on podany nie wprost, ale pod postacią pytań postawionych przez bohatera. Zakończenie opowiadania sugeruje odpowiedź i sprawia, że pytania stają się pytaniami retorycznymi.

Również i inne opowiadania Sansoma przypominają przypowieści z morałem. W "The Long Sheet" /"Długie prześcieradło"/ obiecano więźniom wolność, jeśli wykręca mokre prześcieradło tak, by było suche "jak kość". Różne grupy więźniów różnie podchodzą do zadania: jedni załamują się i rezygnują, inni pracują zrywami a tylko jedna grupa wytrwale i ze stoicyzmem wykręca prześcieradło i pokonuje wszelkie trudności /jak np. wpuszczona do celi para albo ptaki rozpryskujące wodę itp./ i spełnia postawione zadanie. Kiedy więźniowie dopominają się o wolność, strażnicy odpowiadają przez okna w suficie:

"Macie ją już... Wolność polega na odpowiedniej postawie duchowej. Nie ma innej wolności". I okienka w suficie zamknęły się bezgłośnie <sup>15</sup>.

Takie uogólnienie jest zaskakującą pointą opowiadania narzucającą czytelnikowi odpowiednią interpretację całości, zwracającą uwagę na zachowanie więźniów jako wyraz postaw ludzkich w ogóle.

To, że właśnie postawy ludzkie przede wszystkim liczą się w utworach Sansoma wynika także ze sposobu ukazywania postaci: bardzo często są one zupełnie pozbawione rysów indywidualnych

i pozostają bezimienne /tak jak więźniowie w "The Long Sheet"/, czasem identyfikuje je pełniona funkcja lub zawód tak, jak w przypadku "the tourist" /turysta/ i "the topiarist" /człowiek specjalizujący się w artystycznym strzyżeniu krzewów/ w "In the Maze" /"W labiryncie"/. Nawet kiedy postacie są obdarzone imieniem i nazwiskiem, zwykle nie odgrywają znaczącej roli jako osobowości. Sansom kładzie nacisk raczej na sytuacje, w jakich się znajdują. Np. tytułowy bohater opowiadania "Fireman Flower" jest przede wszystkim obserwatorem: wędruje przez płonący dom w poszukiwaniu źródła ognia i, przechodząc przez liczne pokoje, ogląda surrealistyczne sceny z udziałem innych strażaków. Sceny te obrazują motywy, które skłoniły ich do rezygnacji z walki przeciw pożarowi. Strażak Flower również przeżywa pokusę odstąpienia od swego zadania, ale jej nie ulega.

Sansom stosuje metodę opisu podobną tej, którą posługiwał się Kafka i którą wybierał także Bekett np. w Act without Words /A Mime for One Player/ /Akt bez słów, mim dla jednego aktora/. Widzimy w tej jednoaktówce człowieka w środku pustyni, który wszelkimi sposobami usiłuje pochwycić butelkę z wodą spuszczoną na sznurze. Ktokolwiek jednak ją trzyma, nie dopuszcza do tego. Zniechęcony człowiek nie sięga już po butelkę, gdy zostaje ona wreszcie spuszczone nisko i jest tuż przy jego twarzy.

Czytelnik przywykł szukać "podtekstów" w utworach przedstawiających tego rodzaju fantastyczne, "udziwnione" sytuacje. Odrealnienie skupia więc uwagę wprost na znaczeniach opowiadań Sansoma. Znaczenia tego pełnią funkcję pierwszoplanową w sposób równie otwarty, nie zamaskowany jak abstrakcje w średniowiecznej

alegorii z personifikacjami. Takie przedstawienie idei w połączeniu z refleksją filozoficzną zawartą w komentarzu, dość jasno określa interpretację utworów Sansoma.

Fantastyczne sytuacje obciążone znaczeniami alegorycznymi należy odróżnić od fantastyki np. w Mr Weston's Good Wine, gdzie, dzięki przymieszcze elementu baśni i groteski, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych cech realizmu, nabywa ona niezależnego charakteru: staje się sama w sobie ważna i rozbudowana. Wzbogaca to utwór, ale zaciemnia jego alegoryczny sens. Wyłowić go można u Powysa dzięki często stosowanej aluzji, analogii, ironii i żartowi. Powieść Powysa stanowi doskonały przykład użycia tych sygnałów dekodowania znaków alegorycznych. Zamysł powieści sprawia, że obracają się one głównie wokół tematyki religijnej, najczęściej biblijnej. I tak np. kiedy pan Weston zamienia wodę w studni Luke'a Birda w wino /zeby spełnić warunek postawiony przez Bunce'a i umożliwić Luke'owi poślubienie jego córki Jenny Bunce/, czytelnikowi nieodparcie nasuwa się skojarzenie z cudem przemienienia wody w wino, opisanym w Biblii. Takie skojarzenie podkreśla niezmierną postać pana Westona. Zaś partnera pana Westona - Michała, tak przedstawia Powys:

Gentleman ten doszedł do wysokiej pozycji w firmie, stłumiwszy kiedyś, dzięki swej sile i odwadze, bunt, który powstał wśród pracowników pana Westona w dziale butelkowania. Bunt ten, gdyby był zwycięski, całkowicie zrujnowałby rozległe obroty handlarza winem, które to obroty miały swe odgałęzienia wszędzie <sup>16</sup>.

"Zawodowa kariera" partnera pana Westona przebiega analogicznie

do działań anioła Michała podczas buntu aniołów zwracających się przeciwko Bogu. Nie można mieć żadnych wątpliwości co do tego, że partner pana Westona jest aniołem, zwłaszcza, że nagromadzone aluzje odnoszące się do pana Westona w sposób oczywisty wskazują na to, iż on sam jest Panem Bogiem. Powys pisze o Westonie np., że "doszedł do swej wysokiej pozycji zaczynając, jak wielu ważnych ludzi, od niczego" <sup>17</sup> albo, że "pan Weston napisał kiedyś poemat" <sup>18</sup> /czyniąc tym aluzję do Biblii/ lub też, jak już wspomniano wyżej, że pan Weston musi być Bogiem, o ile nie jest diabłem.

Te żartobliwe, czasem nieco ironiczne aluzje są bardzo przejrzyste i wydaje się, że sam autor bawi się nimi doskonale. Pomysł wcielenia Boga w handlarza winem, którego nieźle prosperujący interes to wiara chrześcijańska, dostarcza wiele sposobności do osiągnięcia efektów humorystycznych.

Ważną funkcję w identyfikacji ukrytych znaczeń pełnią wreszcie kluczowe sceny symboliczne. Taką sceną o charakterze symbolicznym zawiera np. powieść W. Goldinga pt. Władca Much /Lord of the Flies, 1951/. W scenie tej następuje konfrontacja Simona, chłopca obdarzonego wyobraźnią wizjonera, z Władcą Much /Belzebubem/ objawionym w zatkniętej na palu głowie dzikiej świni.

Simon trwał wciąż w tym samym miejscu, jak mały brązowy posążek, ukryty wśród liści. Nawet kiedy zamknął oczy, głowa dzikiej świni nie zniknęła; nadal widział jej obraz pod powiekami. Wpół przymknięte oczy były przymglone bezbrzeżnym cynizmem dorosłego życia. Zapewniały Simona, że wszystko przedstawiało się dość kiepsko.

Simon odkrył, że przemówił głośno. Szybko otworzył oczy i znowu zobaczył głowę z rozbawieniem szczerzącą zęby, w dziwnym świetle dziennym, nie zważając na muchy, wyprute wnętrzności, ignorując nawet poniżającą pozycję na palu. Odwrócił wzrok, oblizując suche wargi ...

... Kupa wnętrzności była czarnym kłębem much, które brzęczały jak piła. Po chwili muchy znalazły Simona. Obżarte siadały przy strużkach jego potu i piły. Łaskotały pod nozdrzami i bawily się skacząc jedne nad drugimi na jego udach. Były czarne i tęczowozielone i niezliczone, a przed Simonem Władca Much tkwił na swoim palu i szczerzył zęby. Wreszcie Simon poddał się i znowu spojrzął; zobaczył białe zęby i przyglone oczy, krew - i jego warok przykuło owo prastare, nieuniknione rozpoznanie <sup>19</sup>.

Simon dostrzega potęgę zła i przeczuwa, że wkrótce zapanuje ono niepodzielnie na wyspie chłopców - rozbitków. I rzeczywiście - dochodzi do tego, że zdziczały chłopcy zaczynają zabijać. Ich pierwszą, częściowo przypadkową, ofiarą jest właśnie Simon. Potem ginie inny chłopiec, Piggy. Doszłoby i do śmierci Ralpha, byłego przywódcy grupy, gdyby nie przybycie statku do wyspy. Polowanie na Ralpha, które miało zakończyć się zatknięciem jego głowy na palu, zostało w porę przerwane.

Przez powieść Warnera The Aerodrome przewija się motyw fizycznego kontaktu z ziemią lub jego braku. Ma on znaczenie symboliczne wskazujące na sens utworu. Książka zaczyna się sceną, w której pijany Roy leży dotykając twarzą ziemi:

Twarda, wilgotna trawa bagienna łaskotała poniżej ucha i wokół oczu. Błoto pachniało przyjemnie; przycisnąłem do

niego płasko prawy policzek patrząc lewym okiem na niewyraźne zarysy drzew, które jak dobrotliwe olbrzymy strzegły pola snu. U górnego końca łąki, poza drzewami, widziałem kilka małych gwiazd, wesołych na tle ogromnej ciemności. Oh' miałem ochotę krzyknąć z radości i z ukojenia <sup>20</sup>.

Roy traci kontakt z ziemią, kiedy wyrzeka się wsi z jej chaosem, ale i z jej ludzkimi uczuciami i reakcjami a staje się członkiem lotniska reprezentującego kult porządku, dyscypliny i władzy. Powrót ku ziemi następuje, gdy, dzięki miłości do Bess, Roy zaczyna rozumieć, że lotnisko jest nieludzkie i że lepszy jest bezład życia wsi niż faszystowski porządek wprowadzony przez Wicemarszałka:

... straciłem kontakt ze wsią, która mnie wychowała, patrząc na nią z nieba z czymś w rodzaju pogardy, z obojętnością na zmiany klimatu i pór roku, wznoszenie się i opadanie ziemi ... Teraz myślałem z tęsknotą, pełen wstydu za moje zaniedbywanie ich, o łąkach, których gleby nie dotykałem od tak dawna, o kępach leszczyny w laskach gdzie kwitły teraz pewnie pierwiosnki i leśne zawilce <sup>21</sup>.

Tego rodzaju sceny wyróżniają się jako symboliczne, ponieważ tak, jak właśnie głowa dzikiej świni we Władcy Much i fizyczny kontakt z ziemią w The Aerodrome nie wchodzi trwale w stosunku współzależności z elementami alegorycznego układu znaczeń, chociaż rzucają światło na ich interpretację. Głowa świni utożsamia się ze ziemią jednorazowo, w innych sytuacjach może ona mieć znaczenie tylko dosłowne. Poza tym momentem zło nie występuje w powieści tak bezpośrednio, wcielone w jakiś jej element. Podobnie kontakt z ziemią w The Aerodrome ma głębsze znaczenie

tylko w skojarzeniu z postacią Roya i tylko w pewnych okolicznościach - poza tym ogranicza się do jednego poziomu znaczeń - poziomu dosłowności.

Na podstawie tego, co powiedziano wyżej, daje się zauważyć, że wszystkie omówione tutaj sygnały interpretacyjne stosowane w dzisiejszych alegoriach angielskich zaledwie sugerują znaczenie utworu - nigdy nie podają go wprost. Ponieważ od nich w dużym stopniu zależy właściwe zrozumienie utworu, staje się oczywiste, że w takiej swojej postaci, stwarzają możliwość różnorodnej interpretacji i przez to utrudniają dotarcie do sensu alegorii. Charakter wskaźników interpretacyjnych dowodzi, iż wieloznaczność nowoczesnej alegorii jest zamierzona. Wiąże się ona, jak twierdzi Gay Clifford, z rodzajem poruszanych problemów, a także ze zmianą stosunku pisarza / i czytelnika / do świata:

Im większa wartość tego, co alegoria oznacza, tym bardziej jest ona "oporna" i trudność odczytania alegorii chroni ją od niedbałej i, wobec tego, fałszywej interpretacji...

... Starsze alegorie przyjmują, że tak dzieło jak i świat dają się zrozumieć, "odczytać". Poprzez zawichości systemu zmierzają one w stronę porządku, który zakłada istnienie spójnej logiki moralnej, rozszczepia pojęcia na cząstki w interesie jasności i ostatecznego zjednoczenia. Ich spójność łączy się z poczuciem ciągłości: ciągłości między poszczególnym przeżyciem i ogólnymi twierdzeniami filozoficznymi, między jednostkami i grupami, między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Encyklopedyzm odzwierciedla wiarę w zupełność i możliwość rozumienia świata. W nowoczesnych

alegoriach dygresja nie jest wycieczką do innej jakiejś części tego samego spójnego systemu, ale ma ona charakter parodystyczny lub nawet jałowy, jest odbiciem zasadniczej fragmentaryzacji wszechświata i naszego intelektualnego związku z nim <sup>22</sup>.

Wbrew utartej opinii dawna, "naiwna" alegoria, posługująca się personifikacją, służyła nie tyle budowaniu zawiłych łami-główek, co zamysłowaniu abstrakcji a więc lepszemu ich zrozumieniu. Stąd jej popularność także wśród ludzi z dość niskim wykształceniem, wśród czytelników "niewyrobionych". Dzisiejsze alegorie, przez to, że są trudne do odszyfrowania, raczej odstręczają masowego czytelnika a przyciągają "wyrobionego" i, w myśl zasady, że bardziej ceni się to, co trudniej osiągalne, są przezeń znacznie wyżej oceniane.

Dzisiejsze alegorie stanowią wdzięczne pole do popisu dla krytyków, którzy mogą wyłuskiwać ich znaczenie, doszukiwać się głębszych sensów. Owo doszukiwanie się głębszych sensów stało się praktyką tak powszechną, że często zdarza się, że krytycy znajdują je w utworach zupełnie pozbawionych znaczeń ukrytych. Fakt, że jest to możliwe, świadczy o zmianie charakteru alegorii, która stała się mniej rygorystyczna w formie i mniej jasno określona w swej wymowie. Nowoczesna alegoria nie wypowiada zdecydowanych twierdzeń i nie proponuje jednoznacznych odpowiedzi na pytania. Częściej poprzestaje na postawieniu pytania i rozważaniu możliwości różnych odpowiedzi na nie, wybór odpowiedzi pozostawiając czytelnikowi.

Z jednej strony znaki alegoryczne zaledwie częściowo reprezentują znaczenia utworu, sugerując je tylko, z drugiej zaś strony, nie ograniczają się do przekazania reprezentowanych



przez nie idei lecz całą myślę o jeszcze szerszych problemach. Prowadzą do wniosków najbardziej ogólnych w ten sposób nadając utworowi alegorycznemu dodatkowe znaczenie. Tak więc stosowane dziś techniki, których wyrazistym przykładem są przedstawione tutaj sygnały interpretacyjne, stwarzają możliwość wieloznacznego dekodowania nowoczesnej prozy alegorycznej już nie tylko na dwóch, ale co najmniej na trzech poziomach interpretacji.

#### PRZYPISY

1. Cf. Edwin Honig, Dark Conceit; The Making of Allegory, Oxford University Press, New York 1966, s. 113. "An allegory starts from the writer's need to create a specific world of fictional reality... His reality comes into existence and comes to mean something at the same time... The double purpose of making an allegory and making it mean something is peculiar to allegory..." /Tłumaczeń wszystkich cytatów z materiałów z języka angielskiego dokonała autorka artykułu/.
2. Angus Fletcher, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode, Cornell University Press, Ithaca 1964, s. 310. "First we need to be aware that allegory teems with cases where the particular meaning of the work is not immediately obvious, where the intention of the work is to shroud abstract ideas under a cover of dimly understandable imagery... This enigmatic art thrives because its "Difficult ornament" arouses the reader's curiosity".
3. Louis MacNeice, Varieties of Parable, Cambridge University Press, Cambridge 1965, s. 2, "... one very valuable kind of parable, and particularly so today, is the kind which on the surface may not look like a parable at all".
4. Cyt. za Angus Fletcher, op. cit., s. 307. "... The allegorical incident happens, not because it is necessary or probable in the light of other events, but because a certain doctrinal subject must have a certain doctrinal predicate;

its order in the action is determined not by the action as action, but by the action as doctrine".

5. Elementy kompozycji utworu /bohater, fabuła, miejsce, czas akcji itp/ stanowiące o jego alegorycznym charakterze omawiam szerzej, na przykładzie twórczości Goldinga, w artykule "Alegoria i realizm w powieściach Williama Goldinga" /Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Seria L, zeszyt 48, Łódź 1967, ss. 101-113/ wydanym pod nazwiskiem Kwapien.
6. T.F. Powys, Mr Weston's Good Wine, Penguin Books Ltd, Harmondsworth 1957, s. 7. "A Ford car, of the type that is commonly used in England to deliver goods in rural districts, stood, at half past three in the afternoon, before the hod and Lion Hotel at Maidenbridge upon the 20th November 1923".
7. Ibid., s. 8. "The driver's face ... was, above all, good natured and loving, though a trifle rugged and worn ... He seemed a man somewhat below an ordinary man's size, and was sitting, as little men who are moderately stout often do, with his knees wide apart and his plump thighs, smiling".
8. Ibid., s. 9. "His hair was white like wool".
9. Ibid., s. 11. "... she felt a strange interest and almost an affection for the driver of the Ford car, though she saw him for the first in her life".
10. Ibid., s. 25. "If t'ain't the Devil, 'tis God".
11. William Langland, Piers the Ploughman /Translated into Modern version by J.F. Goodridge/, Penguin Books Ltd. Harmondsworth 1959, s. 70. "Now I will show you the meaning of the mountain, the dark valley, and the plain full of people".
12. Rex Warner, The Aerodrome, The Bodley Head Ltd, London 1966, s. 187. "Remember that we expect from you conduct of a quite different order from that of the mass of mankind... Your purpose - to escape the bondage of time, to obtain mastery over yourselves, and thus over your environment - must never

waver. You will discover, if you do not know already, from the courses which have been arranged for you, the necessity for what we in this Force are in process of becoming, a new and a more adequate race of men".

13. Ibid., s. 223. "It is against the souls of the people themselves that we are fighting ... We shall destroy what we cannot change".
14. William Sansom, "The Forbidden Lighthouse" w Fireman Flower. The Continental Book Company, Stockholm /London 1949, s. 84. "Can this be the price of possession, of achievement? Can this really be the end to which all our bright struggles and our leaden determinations are directed? If it is indeed so, then all our ends are illusory, and only strife real. Is it that? Do we only live during the moments of hope, of desire, of effort?"
15. William Sansom, "The Long Sheet" w Ibid., s. 146. "You already have it", they answered. "Freedom lies in an attitude of the spirit. There is no other freedom. And the skylights silently closed".
16. T.D. Powys, op. cit., s. 18. "This gentleman had risen to high distinction in the firm, having once, by his strength and courage, quelled a mutiny that arose amongst the workers in Mr Weston's bottling department - a mutiny that, had it been successful, would have entirely ruined the wine merchant's vast business, whose ramifications were everywhere".
17. Ibid., s. 26. "... had risen, as so many important people do, from nothing"
18. Ibid., s. 26. "Mr Weston had once written a poem".
19. William Golding, Lord of the Flies, Penguin Books in association with Faber and Faber, Harmondsworth 1965, s. 131. "Simon stayed where he was, a small brown image, concealed by the leaves. Even if he shut his eyes the sow's

head still remained like an after-image. The half-shut eyes were dim with the infinite cynicism of adult life. They assured Simon that everything was a bad business.

Simon discovered that he had spoken aloud. He opened his eyes quickly and there was the head grinning amusedly in the strange daylight, ignoring the flies, the spilled guts, even ignoring the indignity of being spiked on a stick.

He looked away, licking his dry lips...

... The pile of guts was a black bloo of flies that buzzed like a saw. After a while these flies found Simon. Gorged, they alighted by his runnels of sweat and drank. They tickled under his nostrils and played leap-frog on his thighs. They were black and iridescent and without number; and in front of Simon, the Lord of the Flies hung on his stick and grinned. At last Simon gave up and looked back; saw the white teeth and dim eyes, the blood - and his gaze was held by that ancient, inescapable recognition ..."

20. hex Warner, op. cit., s. 13. "The tough damp marsh grass tickled below the ear and around the eyes. The mud smelt good, and I pressed my right cheek down flat upon it, seeing with my left eye the dim shapes of trees, like giants guarding beneficently the field of a dream, at the upper end of the meadow, and beyond the trees, a few small stars, jolly in the immense darkness. Oh, I could have cried for joy and peace".
21. Ibid., s. 260. "... I had lost touch with the country where I had been bred, looking down on it from the sky with a kind of contempt, indifferent to the changes of climate and of seasons, the rising and falling of the ground... Now I thought with longing, and with shame of my neglect for them, of the meadows whose soil I had not touched for so long, of the clumps of hazels in the spinneys beneath which the primroses and wood anemones would be flowering".
22. Gay Clifford, The Transformations of Allegory, Routledge and Kegan Paul Ltd, London 1974, s. 53. "The greater the value of what allegory signifies, the more it "resists", and the

difficulty of reading protects it from casual and therefore falsifying interpretation... Older allegories assume that the world is legible, susceptible to being "read". They move through the intricacies of system towards an order that assumes moral coherence, and break down concepts into components in the interest of clarity and ultimate unification. Their coherence is connected with a sense of continuity: continuity between particular experience and general philosophical statements, between individuals and groups, between past, present and future. Encyclopaedism reflects confidence in the wholeness and perspicuousness of the world. In modern allegories digression is not an excursion into another part of the same coherent system, but parodic or even futile, a reflection of the essential fragmentation of the universe and our intellectual relationship with it".

INTERPRETATION INDICATORS IN  
MODERN PROSE ALLEGORIES

The first step towards discovering the hidden meanings of an allegory is in establishing its allegorical character. This is done through the analysis of the construction of the work: the plot, setting and character. These basic elements of the construction provide the final test to measure the validity of a critical interpretation of allegorical meanings.

The meanings are suggested by various more direct devices such as:

1. significant names of characters, places and objects,
2. explication of ideas or comments by narrators and characters,
3. analogy, allusion, irony,
4. key symbolic scenes.

Although these indicators make interpretation of allegorical meanings possible, they seldom express ideas contained in an allegory in a clear and unequivocal way; they merely suggest them.

They represent only a part of what is hidden under the surface story and, on the other hand, they point to more general conclusions which transcend the immediate representations of abstract ideas. And it is basically this fact that makes modern allegories different from the old, "naive" ones.

Because of their less definite character modern allegories can be interpreted in a number of ways and not on two, but at least on three levels of meanings.