

Łukasz Niewczaś – ŚWIATY I ŻYCIE. METAFORY  
ORCID: 0000-0002-8585-2928  
W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ  
ROMANTYZMU

DOI: <https://doi.org/10.18290/sn2139.17>

Zagadnienie literackiej świadomości romantyków stanowi centrum zainteresowań badawczych Marka Stanisza. Dowodzą tego liczne publikacje z dwiema autorskimi monografiami na czele: *Wczesnoromantyczne spory o poezję* (Kraków 1998) oraz *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem* (Kraków 2007), w których autor dał się poznać jako świetny znawca refleksji metapoetyckiej, rozwijanej zarówno w obrębie autorskich paratekstów, jak i na gruncie krytyki literackiej. Dopełnieniem i, być może, zwieńczeniem tych badań jest najnowsza książka Stanisza: *Światy i życie. Metafory poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu* (Rzeszów 2019), w której autor, uznając przenośnię i pokrewne jej zabiegi figuralne za „semantyczne centrum” romantycznej wypowiedzi krytycznoliterackiej, przez pryzmat metafory przygląda się temu, co (i jak) romantycy pisali o poezji, poecie i procesie poezjotwórczym.

Zasadniczą część książki: rozpisaną na cztery rozdziały analizę metaforyki skupionej wokół aktu twórczego, osoby poety i – przede wszystkim – samej poezji, okalają wstęp (*Od metody do metafory i z powrotem*) i zakończenie (*Romantyzm i ciągi dalsze. Podsumowanie*). Wstęp wykracza poza funkcję konwencjonalnego „wprowadzenia do problematyki”. Opierając się na wieloletnim doświadczeniu w badaniach romantycznych tekstów metapoetyckich Stanisz opisuje sytuację stanu badań w tej dziedzinie jako określoną przez znamieny paradoks: z jednej strony skłonni jesteśmy, twierdzi autor, lekceważyć krytyczny dyskurs romantyków, szczególnie rodzimych, zarzucając mu mglistość, niejasność, nadmierną poetyzację, egzaltację, gadulstwo i w efekcie: niekonkluzywność. Z drugiej strony, nie mamy wszakże wielkich problemów z opisem romantycznej koncepcji poety i poezji, wiedza na ten temat jawi się jako gruntownie utrwalona a charakterystyka zjawisk – przynajmniej w zasadniczych zarysach – należy do historycznoliterackich oczywistości. Wiedza ta wyprowadzona została jednak, jak zauważa autor, raczej z praktyk interpretacyjnych romantycznej poezji, nie ze strony anali-

zy dyskursu krytycznego, a to dlatego, tu kolejna teza autora, że analiza taka eliminuje, zdawałoby się, inwencję, kreatywność interpretacyjną. Wymaga raczej ścisłości i sumienności, pilności i erudycji. Jest zatem, zarówno jako proces, jak i jego efekt – czymś badawczo znacznie mniej atrakcyjnym. Stąd też badania tak ukierunkowane podejmuje się niechętnie, a rekonstrukcje metaliterackiej świadomości romantyków opierają się na stosunkowo wąskiej grupie tych samych, stale przywoływanych wypowiedzi: „żelaznego kanonu manifestów programowych romantyzmu” (s. 14), z wyraźną predylekcją dla autorów obcojęzycznych.

Na tle tak zarysowanej sytuacji w stanie badań Stanisz stawia dwa ważne postulaty, kluczowe dla prowadzonych dalej analiz. Pierwszym jest poszerzenie spektrum badawczego oglądu, uwzględnienie jeśli nie całości (tej oczywiście objąć się nie da) to jednak możliwie szerokiej panoramy wypowiedzi, także mniej znanych krytyków polskich doby romantyzmu. Postulat drugi, to, upraszczając, czytanie tekstu krytycznego metodami, jakimi analizuje się tekst literacki, a zatem nie traktowanie go jako transparentnego językowo „pojemnika” na idee, ale jako struktury retorycznej, która „mówi” nie tylko dyskursywnie, ale też poprzez swoje zorganizowanie wypowiedzi: kompozycyjne, intertekstualne, a nade wszystko figuralne. Postulat to, swoją drogą, niekoniecznie odkrywczy, a jednak – co wyraźnie podkreśla autor – rzadko realizowany.

Co ważne, formułowaniu tych wstępnych założeń badawczych towarzyszy wyraźna retoryka obietnicy: „poza obszarem naszych zainteresowań badawczych pozostaje ogromna liczba wypowiedzi, których uwzględnienie mogłoby dopełnić obraz przemian romantycznej teorii poezji, a nawet – być może – przynieść zupełnie nowe rozstrzygnięcia” (s. 16). Czy dokonane analizy przynioszą spełnienie tej obietnicy – o tym później.

Część wstępu poświęca Stanisz bardziej teoretycznie sprofilowanym ustaleniom dotyczącym metafory, powiązanych jednak z zasadniczą koncepcją książki. Chodzi tu o eksplikację tych właściwości metafory, które sprawiają, że może ona pełnić istotną rolę w dyskursie metapoetyckim krytyki romantycznej. W sukurs idą Staniszowi współczesne ustalenia teoretyków na temat metafory jako podstawowego narzędzia kategoryzowania rzeczywistości i – nieco upraszczając – formy myślenia o świecie, właściwej nie tylko literaturze/poezji, ale także każdej wypowiedzi językowej. Nurtem przywoływanym w tym kontekście przez badacza, najistotniejszym dla przyjętej w jego pracy, koncepcji metafory, jest kognitywizm z klasyczną rozprawą George'a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu*<sup>1</sup> na czele. Choć, rzecz jasna, teoretyczne ustalenia nie są

---

<sup>1</sup> G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.

najistotniejszą częścią książki Stanisza, skupiają się raczej na skrótowym referowaniu stanowisk i to w sposób, by tak rzec, operacyjny, a mianowicie ukierunkowany na przyjęcie takiego rozumienia przenośni, które dogodnie będzie można wykorzystać w rozdziałach analitycznych, to jednak uważam za pewien brak, że w tym miejscu i w ogóle w całej książce zabrakło choćby wzmianki o takich badaczach jak I. Richards i M. Black<sup>2</sup>. Stworzona przez nich interakcyjna teoria metafory, pierwsza tak silnie antyretoryczna koncepcja przenośni, pokazująca że użycie metafory niemal zawsze wiąże się z kreowaniem nowego znaczenia, nieparafrazowalnego i niesprowadzalnego do dyskursywnej eksplikacji, będąca narzędziem wglądu w rzeczywistość i obdarzona mocą semantycznej kreacji, bardzo odpowiada tym właściwościom metafory, które Stanisz akcentuje w swojej pracy. Nie od rzeczy będzie dodać, że ustalenia amerykańskich badaczy poprzedzały czasowo refleksję kognitywistów, a także, że wypracowana przez nich teoria metafory lepiej koresponduje z badaniami metafory poetyckiej, idiomatycznej, świeżej i oryginalnej niż aparat pojęciowy kognitywistów, których najważniejszym dokonaniem było odkrycie i opisanie metaforycznego źródła „potocznego” języka i myślenia o świecie.

Drugą kwestią, chyba ważniejszą, która mogłaby wzbogacić ten teoretyczny rekonesans, a której niestety w książce Stanisza nie znajdziemy, jest szkicowa choćby rekonstrukcja eksplikowanej w obrębie romantycznego dyskursu krytycznego świadomości metafory. Jak była ona opisywana, jaka była świadomość jej roli, jak wiązała się z romantyczną filozofią języka? Wydaje się, że zagadnienia te świetnie korespondowałyby z przyjętą przez Stanisza kognitywną koncepcją metafory. Można bowiem dowodzić, choć rzecz wymagałaby znacznie obszerniejszej dokumentacji, że kognitywiści nie tyle odkryli metaforyczny system pojęć funkcjonujący u podstaw naszego mówienia/myślenia o świecie, co odświeżyli i wydobyli na powierzchnię wcześniejsze intuicje dotyczące tego stanu rzeczy, rozwijając je i opisując naukowo za pomocą stworzonych przez siebie kategorii i terminów. Dość przypomnieć sformułowaną w XVII w., niezwykle nowatorską koncepcję Giambattisty Vica na temat metaforycznych źródeł języka. Mając w pamięci, że Vikańska refleksja o języku i metaforze silnie oddziaływała na koncepcje romantyków można żałować, że autor nie zdecydował się na podjęcie tego tropu.

Jako się rzekło, zasadniczą część książki stanowią cztery rozdziały analityczne, porządkujące materiał badawczy na początku według kryterium tematu metaforyzowanego (rozdział I, poświęcony metaforom aktu twórczego), a w kolej-

<sup>2</sup> Tym bardziej, że cytuje, i słusznie, T. Dobrzyńską, a zatem badaczkę, której ustalenia na temat metafory wiele zawdzięczają teorii interakcyjnej.

nych rozdziałach według kryterium tematu metaforyzującego (rozdział II poświęcony metaforom topograficzno-przestrzennym, III – metaforom wizualnym oraz IV – metaforom organicznym). Zreferujemy krótko najważniejsze ustalenia.

Rozdział I poświęcony został metaforom aktu twórczego. Zastanawiając się nad zawartymi w krytyce romantycznej przenośnymi artykulacjami źródeł poezji rozpina je autor między dwoma biegunami: poezją objawiającą się z zewnętrznego świata, czy też zaświatów („górne natchnienia”) oraz poezją, której źródło stanowi wewnętrzne „ja” poety („dźwięki serca”), przy czym liczebne pierwszeństwo mają metafory drugiego typu, ujmujące poezję jako formę wewnętrznej ekspresji, a nie zewnętrznej inspiracji. Obraz ten współtworzą liczne w romantycznym dyskursie metapoetyckim metafory, w których poezja okazuje się „mową serca” lub „dzieckiem wyobraźni”. Z kolei akt twórczy ujmowany bywa za pomocą metafor „wylewania się” lub też wyrażen przenośnych zogniskowanych wokół obrazu wulkanicznej erupcji, sugerujących zatem „płynność” żywiołu poetyckiego, jak też jego trudną do okiełznania naturę. Podsumowuje badacz: „metafory typowe dla romantycznego rozumienia poezji jako ekspresji powstawały w obrębie wspólnego schematu wyobraźniowego, przedstawiającego świadomość poety jako głębię, z której wydobywają się żywioły (zwłaszcza woda i ogień) i w której ukryte są podstawowe „władze: poezjotwórcze (serce i wyobraźnia). Ten zbiór wyobrażeń metaforycznych można by zatem sprobematyzować w następujący sposób: poezja to objawienie tego, co ukryte; to żar, moc, energia i potęga” (58).

Opisywane wyżej metafory ekspresji dopełniane są w polskim dyskursie metaliterackim przez metafory inspiracji, wskazujące na zewnętrzne wobec podmiotu źródła poezji, głównie o charakterze metafizycznym. Poezja jest w tym ujęciu przede wszystkim „darem niebios”, „iskrą z nieba”, „niebieskim gościem”, „głosem z nadniebnej ojczyzny” itp. Poezja jest zatem formą przedstawienia nieskończoności, a poeta – medium sił wyższych. Z metaforami tymi wiąże Stanisław kategorię natchnienia, jako jedno z kluczowych wyobrażeń romantycznych, akcentowanie roli elementu nieświadomego w procesie twórczym a także romantyczną koncepcję wieszczca. Poza nadrzędnym, organizującym dla wielu indywidualnych wariantów obrazem poezji jako efektu inspiracji „niebios”, Stanisław przytacza też inne sposoby ukonkretniania romantycznej koncepcji inspiracji poetyckiej, w których poezja przedstawiona jest jako lot (lub wzlot), śpiew, „muzyka natury”, szkoła.

Wraz z rozdziałem II zmienia się kryterium porządkowania omawianego przez Stanisława materiału: o ile w pierwszym rozdziale przedmiotem analizy było to, co metaforyzowane (źródła poezji, metafory aktu twórczego, ekspresja i inspiracja poetycka), o tyle w kolejnych rozdziałach kryterium porządkującym i klasyfikującym wyrażenia przenośne są tematy metaforyzujące. Pierwszy krąg stano-

wią omówione w drugim rozdziale metafory ujmujące poezję i czynności twórcze za pomocą obrazów topograficzno-przestrzennych: od silnie zakorzenionych w tradycji metafor drogi, podróży, wędrowania, błędzenia, poprzez przenośnie rozumiane krainy, królestwa, motywy akwaticzne (morza, szerokie wody), niebo, przestworza, głębię. Cechą wspólną większości tych metafor jest, jak konkluduje badacz, otwarcie na nieskończoność, bezmiar, przekraczanie granic, a także ekspansywność i wszechobecność poezji, zarówno w porządku wertykalnym, jak i horyzontalnym. Z właściwym romantykom przekonaniem o wszechobecności i wielopostaciowości poezji korespondują też metaforyczne miejsca i obiekty. Zwraça uwagę ich mnogość i zróżnicowanie, a także tendencja do ukonkretnienia, często w formie powiązania z rodzimymi realiami geograficzno-kulturowymi. Wśród bogactwa metaforycznych skojarzeń Stanisław wyróżnia te, które dla romantycznego rozumienia poezji okazują się szczególnie swoiste: strefy przygraniczne, graniczne słupy, drogowskazy, latarnie, góry, gmachy, świątynie, pomniki, ruiny i groby, w które może przeistoczyć się poezja mocą metaforycznych przesunięć znaczeniowych. Metafory te akcentują graniczną naturę poezji romantycznej, wpisane w nią napięcie pomiędzy tym, co poznane i przyswojone, a tym, co pozostaje domeną tajemnicy, często także pomiędzy dziedziną świata materialnego i duchowego.

III rozdział pracy poświęcony został metaforom wizualnym, konceptualizującym w głównej mierze przedmiot i metody poetyckiej prezentacji rzeczywistości, model świata przedstawionego, możliwości poznawcze poezji oraz jej artystyczną sugestywność. Materiał tu przedstawiony podzielony został na trzy grupy. Pierwszą stanowią metafory malarskie, opierające się na skojarzeniu czynności poezjotwórczych z „malowaniem” rzeczywistości (tu centralna metafora „malowania” i jej pochodne: poeta jako malarz, efekt artystyczny jako obraz, słowo poetyckie jako pędzel itp.). Drugą grupę stanowią metafory zwierciadlane (poezja jako zwierciadło, lustro, odbicie itp.). Rzecz charakterystyczna – i wydobyta przez Stanisława – że metafory te używane były powszechnie w tradycji od czasów antycznych i stanowiły także bardzo istotny element aparatu krytycznego klasyków, jako przenośnie doskonale ujmujące mimetyczny aspekt literatury. Przypomnijmy, za badaczem, że w kategoriach przejścia od poezji rozumianej metaforycznie jako zwierciadło do poezji ujmowanej jako lampa opisywał przełom romantyczny Meyer Howard Abrams w klasycznej rozprawie *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*<sup>3</sup>. A jednak, zauważa Stanisław, metafora zwierciadła była obficie reprezentowana także w dyskursie krytycz-

<sup>3</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

nym polskich romantyków, używana jednak w inny sposób, rekreujący jej utrwaloną w tradycji postać. Kwestię tę rozwinę jeszcze w polemicznej części recenzji.

Ostatnią grupę metafor wizualnych stanowią w omówieniu Stanisza przenośnie świetlne, kreowane w oparciu o rozmaite motywy, odnajdywane przez romantycznych krytyków w wielu obszarach otaczającej rzeczywistości (tu metafory poezji jako słońca, jasności, promieni, światła, błyskawic, gwiazd, „łun niebieskich”, lampy, jasności itp.). Mimo ich konwencjonalnego często charakteru były one chętnie używane przez romantyków jako figury epistemologiczne, oparte na odwiecznym skojarzeniu z tak ważnymi dla romantycznego światopoglądu kategoriami jak absolut i transcendencja czy iluminacja ze światłem.

Analityczną część książki zamyka rozdział IV, w którym omówione zostały organiczne metafory poezji. Znajdziemy wśród nich metafory antropomorficzne (głównie personifikacje poezji), przenośnie roślinne (częściej używane: poezja jako ziemia, rola, las, kwiat, roślina, nasienie, drzewo) i zwierzęce (używane rzadziej: porównanie poety do orła, jaskółki, czy też do pająka wysnuwającego ze swojego wnętrza nić). Konstatując fakt znacznej przewagi liczebnej metafor roślinnych nad zwierzęcymi Stanisz łączy go z romantyczną tendencją do pełnego zjednoczenia podmiotu z przenikniętą życiem naturą, którą to tendencję łatwiej jest, według sądu badacza, zilustrować metaforami proveniencji roślinnej.

Ostatni podrozdział *Metafory organiczne i obrazy życia* przynosi konkluzję analiz metaforyki prowadzonych w rozdziałach poprzedzających. Pojawia się tu ważka obserwacja, że cechą łączącą niemal wszystkie omawiane typy metafor jest eksponowanie ruchu, duchowości i życia, które to kategorie w ramach krytycznego dyskursu romantyków traktowane są synonimicznie, bądź też komplementarnie. W kontekście tych rozważań przywołuje Stanisz m.in. znaną formułę Krasińskiego, opisującego dwa modele poezji: Mickiewicza i Słowackiego w kategoriach siły odśrodkowej i dośrodkowej. Niejako konkludujące całość wyводу metafory organiczne poezji akcentują jej analogiczną do natury produktywną siłę, nieprzewidywalność, ekspansywność, tajemniczość, syntezę pierwiastków materialnych i ponadmaterialnych.

\*

Podstawową i bezdyskusyjną wartość książki Marka Stanisza stanowi jej aspekt dokumentacyjny. Autor, jeden z najlepszych znawców romantycznego dyskursu krytycznego, poddał aspektowej analizie ogromną ilość wypowiedzi metaliterackich, zarówno kanonicznych, jak i spoza kanonu, spełniając w ten sposób obietnicę zawartą we wstępie. W takiej skali, w obrębie jednej monografii, nie uczynił tego wcześniej bodaj nikt.

Podziw budzi też przejrzystość problematyzacji zagadnienia, łatwość klasyfikowania zjawisk, swoboda porządkowania mapy badawczej. To zresztą cecha charakterystyczna warsztatu autora, łatwa do zaobserwowania w wielu jego artykułach i większych publikacjach. Idzie z tym w parze logika i komunikatywność badawczej narracji. Widać wyraźnie, że Stanisław dba o ten aspekt wypowiedzi, pamięta o odbiorcy, nie przeciąża wywodu naukową terminologią, posiadaną świadomość teoretyczną na temat metafory aplikuje w sposób funkcjonalny. Zwracam uwagę na te aspekty, które, choć mogą brzmieć trywialnie, nie stanowią wszakże wcale zasady w pracach współczesnych historyków literatury.

Czas na wątpliwości.

Pierwsza dotyczy tego, czy rzeczywiście metafora jest aż tak istotnym elementem polskiego dyskursu metapoetyckiego doby romantyzmu, jak sugeruje to autor. Przypomnijmy, że wedle Stanisława stanowi ona semantyczne centrum wypowiedzi krytycznej (autor podkreśla nawet: „każdej wypowiedzi”). Tymczasem, przedstawiony obficie źródłowy materiał dowodzi, że bardzo wielu krytyków traktuje metaforę jako stylistyczny ornament, zgodnie ze starą tradycją retoryczną. Spójrzmy na kilka przykładów z różnych rozdziałów, posługujących się różnymi typami przenośnego ujmowania poezji: „pierwszy poszedł tak okrzyczaną drogą romantyczną” (F. Grzymała o Mickiewiczu, s. 86-87), „są to błędy pisarza, nie zaś drogi, którą poszedł” (Grabowski, s. 87), „zaczęły wyższe talenta puszczać się nową drogą” (Gosławski, s. 88). W tym przypadku mamy do czynienia z metaforą całkowicie zleksykalizowaną, jej przenośny potencjał jest stłumiony. Metafory „drogi” w takim sensie używano i w potocznej staropolszczyźnie, i używa się jej tak po dziś dzień. Mam więc wątpliwości, czy jest sens takie przykłady w ogóle brać pod uwagę. Podobne wątpliwości budzą przykłady – nie wszystkie, rzecz jasna – posługujące się metaforą „malowania” i „obrazu”: „malował w śmiałych i prawdziwych rysach naturę człowieka” (Mickiewicz o Shakespearze, s. 123), „nie chciał ograniczyć się na odmalowaniu powierzchowności szlachty litewskiej” (Ropelewski o Mickiewiczu, s. 124), „szkicuje nieporównany obraz podług dawnych wspomnień” (Klaczko o Dantem, s. 124) „wierny obraz jego duszy skreślić” (s. 128). Podobnych przykładów, nie tyle wyrażen konwencjonalnych, co sformułowań o całkowicie zatartej metaforyczności, da się znaleźć w książce więcej.

Wśród przywoływanych przez Stanisława przykładów znajdujemy oczywiście wyrażenia frapujące, oryginalne, niejednoznaczne i skłaniające do namysłu. Nie są one jednak wcale bardzo częste, a gdy już się pojawiają sam autor, bezpośrednio sygnalizuje ich niezwykłość. „W pismach Mochnackiego odnajdujemy również inne niezwykle metafory poezji” – tymi słowami autor poprzedza poetycką definicję poezji jako „cieni odbitych w kryształach złudzeń” (s. 144). Przykład Mochnackiego jest tu zresztą znamienity, a to dlatego, że przywoływane

przez Stanisza wyimki z jego pism krytycznych dowodzą, że metafora stanowi w nich rzeczywiście „semantyczne centrum” wypowiedzi. Znaczy to, że w pismach Mochnackiego to, co jest treścią najistotniejszą, powiedziane zostaje za pomocą metafory, jest ona punktem wyjścia krytycznego dyskursu. Często niezwykła w swojej postaci, sensu stricte „poetycka”, niejednoznaczna, niełatwa w interpretacji, objawia w specyficzny, poetycki sposób jakąś treść, która na gruncie dyskursywnym zostaje później dopowiedziana, dookreślona przez krytyka. U większości przywoływanych przez Stanisza krytyków jest jednak odwrotnie: metafora stanowi raczej „punkt dojścia” (niekoniecznie w linearnym porządku tekstu, ale w uformowaniu semantyczno-logicznym wywodu) – jest swoistym obrazowym podsumowaniem, w pełni parafrazowalnym, przekładalnym na wyrażenie literalne. Słowem – pełni raczej funkcję efektownego ornamentu, miast być semantycznym centrum wypowiedzi.

Druga zasadnicza wątpliwość dotyczy stopnia oryginalności owego systemu metafor, którego romantycy używali w swoim dyskursie krytycznym. Stanisz stwierdza wyraźnie, że romantycy wynaleźli własny, swoisty sposób metaforycznej artykulacji dla wyrażenia posiadanej koncepcji poezji, poety, istoty procesu twórczego itd. Pisze nawet, że swego rodzaju novum w romantycznym metaforyzowaniu tych zagadnień jest zasada „permanentnej innowacji”, którą kontynuować miałyby kolejne epoki ze współczesnością na czele, o czym czytamy w zakończeniu. Z drugiej strony sam autor, niemal przy każdej nowo wprowadzanej kategorii metaforycznej, konstatuje jej głębokie osadzenie w tradycji – fakt, którego w istocie nie da się nie zauważyć. Przywołajmy te komentarze: „Serce było zarazem kategorią głęboko zakorzenioną w europejskich wyobrażeniach o istocie czynności twórczych – od starożytności widziano w nim podstawę wypowiedzi lirycznej” (s. 49), „[romantyczna metaforyka poetyckiej inspiracji] stanowiła kontynuację wielu tradycyjnych wyobrażeń o działalności artystycznej” (s. 59), „natchnienie poetyckie to jedno z kluczowych wyobrażeń romantycznych, które conceptualizowały problem pochodzenia poezji, ale to zarazem jedna z najstarszych kategorii w europejskiej refleksji o sztuce” (s. 60), „Bywało oczywiście i tak, że w dobie romantyzmu poeci nadal utożsamiali poezję z Muzą. Posługiwali się wtedy metaforami znacznie bardziej skonwencjonalizowanymi” (s. 67), „[metaforyczny] motyw lotu (lub wzlotu) poetyckiego, obecny zresztą w refleksji o poezji już od czasów starożytnych” (s. 69), „znac tu oczywiście wykorzystanie tradycyjnych toposów obrazujących poezję jako „śpiewanie” czy „opiewanie” (wziętych jeszcze ze starożytnej tradycji epickiej)” (s. 71), „wśród odwołań tego typu rekordy popularności biły motywy lutni i harfy (od wieków tradycyjne emblematy poezji)” (s. 72), „nieco inny charakter ma odziedziczona po poprzednikach metafora poezji jako szkoły” (s. 76), „niebywała popularność [obrazu poezji jako po-



dróży] w dobie romantyzmu miała źródło jeszcze w klasycystycznym myśleniu o literaturze” (s. 85), „metaforyczny obraz poezji jako królestwa funkcjonował jeszcze w obrębie przedromantycznych wyobrażeń metaliterackich” (s. 93), „autorzy [romantyczni] pełnymi garściami sięgali po tradycyjną, w znacznym stopniu już zleksykalizowaną, metaforykę poezji jako malowania” (s. 121), „Podobnie rzecz się miała z inną, jeszcze popularniejszą metaforą – opartą na motywach zwierciadła, lustra lub odbicia. Ona również zapisała się na trwałe w dziejach europejskiej myśli metaliterackiej, a posługiwano się nią przez wieki” (s. 135), „Odwołując się do metaforyki organicznej, romantycy – wykształceni przecież w szkole klasycznej – musieli sobie doskonale zdawać sprawę, że wkroczyli na teren świetnie już rozpoznany i starannie uprawiony” (s. 161) itd.

Podobnie jak romantycy z ostatniego cytatu, tak i autor książki musiał doskonale zdawać sobie sprawę z wewnętrznej sprzeczności pomiędzy tezą o „permanentnym konkursie na oryginalność” (s. 209), a nie dającym się nie zauważyć zakorzenieniu znacznej części tych metafor w tradycji, zwykle bardzo już szacownej. Sposobem, w jaki Stanisław próbuje uporać się z tym paradoksem jest, jak się wydaje, próba przedstawienia tej metafory jako „formy poruszanej”. Przypomnę, że terminem takim posłużył się swego czasu Michał Głowiński dla opisu Norwidowskiej alegorii: figury tradycyjnej, ale używanej w sposób nietradycyjny, bo wprowadzanej w konteksty dla niej nietypowe. W analogicznym trybie objaśnia Stanisław kolejne typy metafor: konstatując ich konwencjonalny charakter wskazuje zarazem na przekraczanie konwencji. W niektórych przypadkach wywód taki zdecydowanie przekonuje. Jest tak np. w jednym z ciekawszych fragmentów książki, poświęconych metaforyce lustra/zwierciadła/odbicia. Zauważa Stanisław, że te klasyczne, mające starożytną proveniencję metafory, doskonale nadające się do ilustrowania mimetycznych obowiązków sztuki, nie zostały odrzucone przez krytyczny dyskurs romantyczny, lecz przeciwnie, pojawiały się często. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją zasadniczo odmienną od tej, którą we wspomnianej już rozprawie opisywał Meyer Abrams. Stanisław za pomocą dobrze dobranych przykładów pokazuje jednak, że romantyczne lustro nie tylko wiernie odzwierciadla rzeczywistość, ale także ją przekształca, multiplikuje jej obraz w powtórzonych, zwielokrotnionych odbiciach, kreuje nowe wizje. Figura tradycyjnie implikująca mimetyzm przekształcona zostaje w figurę antimimetyczną. I dzieje się to nie za sprawą dyskursu, który modyfikuje wymowę metafory, ale za pomocą samego metaforycznego obrazu, czego najdobitniejsze przykłady przynoszą, ponownie!, pisma Mochackiego. Podobnie, przekonują rozważania badacza o romantycznej re-kreacji tradycyjnych alegorii, przede wszystkim konwencjonalnych personifikacji poezji. Romantycy krytycy ożywiają je sposobem tyleż prostym, co sugestywnym: nasycają mianowicie

konkretnymi realiami XIX-wiecznego życia. W ten sposób poezja prezentowana jest np. jako wygnanka ze świata salonów i oświeconych towarzystw (Mochnacki, s. 166), plastycznie odmalowana kobieta przywdziewająca różne stroje, w zależności od potrzeb, mody, gustu (Gosławski, s. 167), kobieta niezależna, silna, samodzielna, duchowo niepodległa (Grabowski, s. 168), klęcząca przed Chrystusem pokutnica (Ujejski, s. 170) itd.

O ile powyższe sposoby argumentacji nie budzą sprzeciwu, o tyle znajdujemy w książce też takie sposoby opisu metafory jako „formy poruszonyj” (pozostaniemy przy tym określeniu), które prowokują wątpliwości i skłaniają do polemiki. Jest tak np. w przypadku analizy metaforyki malarskiej. Wprowadza ją następujący passus: „Przytoczone wypowiedzi mogą sprawiać wrażenie dość konwencjonalnych stwierdzeń, krytyk i pochwał, a użyta w nich metaforyka malowania może przywołać odziedziczone po poprzednikach przeświadczenia o poezji. Byłoby tak w istocie, gdyby równocześnie krytycy romantyczni nie starali się nasycić tej metafory nowymi znaczeniami” (s. 125). Na czym miałyby te nowe znaczenia polegać? Jedną z najważniejszych odpowiedzi Stanisza jest to, że używana przez romantyków metafora malowania wskazuje na rzeczywistość znacznie szerzej rozumianą, niż miało to miejsce wcześniej: nie tylko tę dostępną zmysłom, ale też świat wewnętrzny poety oraz rzeczywistość duchową. Upraszczając: poeta-klasyk „maluje” naturę, poeta-romantyk: naturę, ale i pejzaż duchowo-emocjonalny. „Ówczesna wizja świata spowodowała więc znaczne wzbogacenie spectrum zjawisk godnych przedstawienia w poezji, poszerzenia go o całą sferę zjawisk nieempirycznych i naprzyrodzonych” (s. 126) pisze Stanisza. I zgoda, na pewno tak jest, ale – co ma to wspólnego z samą metaforą? To, że romantycy inaczej rozumieli rzeczywistość (mamy tu do czynienia z oczywistym przełomem), nie wpływa jednak w żaden sposób na oryginalność wyrażenia. Potwierdza to zdecydowana większość przywołanych przykładów: „Szlachetna dążność poety [...] na jego pędzel rzuciła świętą cechę niezatartej prawdy. Jego wiersz zawsze wiernie umysłowi i sercu jego odpowiada” (Mochnacki, s. 128); „[poezja romantyczna] w obrazach swoich nie wzdraga się przerażać i najodrażliwsze widoki kreślić” (Leleweł, s. 128); „poeta maluje z patetycznym natchnieniem nieszczęścia dni dzisiejszych, chwałę przeszłości, nadzieję przyszłości”. Sama metafora „obrazu”, „pędzla”, „malowania” pozostaje konwencjonalna, używana jest tak samo, jak w praktyce klasyków – natomiast to, co po niej następuje, stanowi istotnie novum, ale z przerośni niewynikające.

Przywołajmy inny jeszcze przykład: metafory świetlne. W swojej pracy Stanisza rzadko sięga po ustalenia frekwencyjne (używa jedynie niekiedy ogólnych określeń ilościowych, typu „liczne”, „częste” itp.). To zrozumiałe, choć można sobie zdawać sprawę ze skali trudności w próbie takiej frekwencyjnej dokumentacji. Zaryzykuję jednak tezę, że przerośnie świetlne należą do najliczniejszych

typów metaforyzowania w romantycznej krytyce, także w odniesieniu do zagadnienia poezji. W tym kontekście uderzać może fakt, że temu typowi metaforyki poświęcił autor zaledwie pięć stron, znacznie mniej niż wszystkim innym omawianym klasom wyrażen przenośnych. Obserwujemy tu ponownie wzmiankowany wyżej sposób argumentacji, wedle której romantycy sięgając po metaforę zakorzenioną w tradycji funkcjonalizują ją w sposób oryginalny. Owe twórcze „odstępstwa od dotychczasowych praktyk” miałyby polegać na „odwoływaniu się do bogatego katalogu motywów świetlnych, odnajdywanych przez romantycznych krytyków w wielu obszarach otaczającej rzeczywistości”. Sądy te budzą wątpliwość, ponieważ tradycja także bardzo rozmaicie realizowała tę metaforę, i bogactwo motywów nie wyróżniałoby tu romantyków w jakiś szczególny sposób. Ważniejsze jednak okazuje się to, że przywołane egzemplifikacje w ogóle tego bogactwa nie potwierdzają, przeciwnie: umacniają w przekonaniu o mocno konwencjonalnym charakterze metafor świetlnych w dyskursie romantycznych krytyków. Poezja zestawiana jest tu metaforycznie ze: słońcem (wielokrotnie), światłem (wielokrotnie), promieniem, „promiennym fenomenem”, „błyskawicą geniuszu”, płomieniem, „połyskiem gromu”, iskrą, gwiazdą. I to wszystko: trudno mówić tu o imponującym katalogu zjawisk. Nawiasem mówiąc, w niektórych z podanych przez Stanisza przykładów (tu i w innych miejscach książki) dostrzec można zabieg poetycki, który uatrakcyjnia i wzmacnia semantyczno-kompozycyjną rolę metafory, szczególnie na tle tradycyjnych ujęć. Mam tu na myśli zjawisko realizacji metafory (termin Wiktora Żyrmunskiego), czyli przedłużania tematu metaforyzującego i rozwinięcie go w autonomiczny obraz poetycki. Wśród przywoływanych przez Stanisza metafor świetlnych za przykład może tu służyć następujący fragment z pism Mochnackiego: „co tylko pisze Bohdan Zaleski zdaje się być na kształt ochotnego ognia w nocnej dobie, kiedy strumień płomienisty nagle, prędko, wysoko strzeliwszy w górę, na tysięczne się rozsypie, rozwieje i bryznie gwiazdy, wieńce, krzyżaki, zygzaki, wstęgi i smugi świetlne. Albo także jest to coś na kształt zasłony Rusalek z rubinowych iskr jutrzeńki” (s. 159).

Nie zmienia to faktu, że zaprezentowana przez Stanisza metafora świetlna wydaje się w krytycznym dyskursie romantyków raczej wtórna, mało oryginalna, trudno dowodzić, że jest ona w istocie „formą poruszoną”.

W końcu wątpliwość trzecia, dotycząca realizacji poczynionych na wstępie założeń badawczych i celów książki.

Pierwszym z nich była chęć uwzględnienia możliwie szerokiego spektrum wypowiedzi krytycznych, wyjście poza dość skostniały kanon przywołań krytyki romantycznej. To zadanie udało się spełnić bezdyskusyjnie i w imponujący sposób. Materiałowa dokumentacja książki, wraz z towarzyszącym jej komentarzem, jest wartością nie do przecenienia.

Drugi cel, to propozycja „innej lektury”, propozycja wyprowadzona niejako z refleksji nad romantycznym rozumieniem tekstu, w którym porządek tego, co literackie, miesza się z nieliterackim, w którym zatem granica dyskursów zaciera się, czy więcej nawet: jest z założenia zacierana. Stanisza strategia lektury opiera się zatem na „literackim” czytaniu tekstów krytycznych, uwrażliwieniu na ich kompozycję, strukturę retoryczną, tropy, z metaforą na czele. Mam wrażenie, że cel ten udało się zrealizować połowicznie, ale trudno mi znaleźć w tym winę samego autora. Mówiąc krótko: przyczyna leży raczej po stronie przedmiotu, nie podmiotu. W trakcie lektury kolejnych fragmentów rozpraw krytycznych romantyków rosło we mnie przekonanie, że „nie taki ten diabeł... literacki, jak go malują”. Oczywiście, stylistyka romantycznego tekstu krytycznego różni się zdecydowanie od tego, który powstał w epoce oświecenia, jest to jednak wciąż – poza mniej licznymi przypadkami – literackość skonwencjonalizowana, pozostająca wyraźnie na usługach rozumu i funkcji komunikacyjno-poznawczej. W tym sensie metafory zawarte w tych tekstach nie domagały się szczególnych analiz i interpretacyjnych wywodów, ponieważ w znakomitej większości były samozrozumiałe, przekładalne na język dyskursu bez semantycznego uszczerbku. Podkreślam raz jeszcze – czyniłbym tu wyjątek dla dokonań krytycznoliterackich Mochnackiego (przynajmniej na podstawie przywołanego materiału) i żałuję nieco, tu już czyniąc lekki wyrzut autorowi książki, że niektórych metaforycznych formuł Mochnackiego nie poddał on bardziej rozbudowanej, dogłębnej analizie, by pokazać jak romantyczna przenośnia może w sposób stricte poetycki dynamizować dyskurs: przybliżać zagadnienie, jednocześnie je komplikując, dopowiadając i wikłać w problem wieloznaczności, nierozstrzygalności. Właśnie u Mochnackiego widać szczególnie potencjał na takie dociekania, tymczasem Stanisz traktuje bohaterów swojej książki bardzo sprawiedliwie, „po równo”. A czasem chciałoby się inaczej.

I w końcu supozycja ze wstępu, z którą czytelnik książki Stanisza mógłby wiązać największe oczekiwania: hipoteza, że poszerzenie spektrum oglądu i zastosowanie „literackiej” strategii lektury może „dopełnić obraz przemian romantycznej teorii poezji, a nawet – być może – przynieść zupełnie nowe rozstrzygnięcia” (s. 16). O ile pierwszy z tych zamiarów rozprawa realizuje bezdyskusyjnie, to drugi nie mógł się w pełni powieść, i chyba świadomy był tego faktu sam autor, skoro nieco dalej we wstępie dodawał, że jego celem nie jest „odkrycie jakiejś radykalnie nowej tezy o romantycznym pojmowaniu poezji czy o nowym elemencie ówczesnego programu literackiego” (s. 33). Doskonale pomyślane i skomponowane zakończenie książki (s. 200-207), w którym Stanisz syntetyzuje znaczeniowy potencjał analizowanych metafor i rekonstruuje wyłaniającą się z nich koncepcję (filozofię?) poezji romantycznej, powinien stanowić lekturę obowiązkową dla

studentów polonistyki, ale – nie jest to wbrew pozorom zarzut – nie dodaje wiele nowego do utrwalonej w literaturze przedmiotu wiedzy na ten temat. By skończyć adekwatną do tematu przenośnią malarską: przez pryzmat analiz metafory „krytycznej” widzimy, owszem, znacznie lepiej: szerzej, więcej, panoramicznie, ale zasadniczo widzimy ten sam obraz.

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS M. H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.
- DOBRZYŃSKA T. *Metafora*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984.
- LAKOFF G., JOHNSON M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 2020.
- STANISZ M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- STANISZ M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.
- STANISZ M., *Światy i życie. Metafory poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu*, Rzeszów 2019.

## ŚWIATY I ŻYCIE METAFORY W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ ROMANTYZMU

### Streszczenie

Artykuł jest omówieniem książki Marka Stanisza *Światy i życie. Metafory poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu*. Autor recenzji podkreśla ogromną wartość dokumentacyjną i analityczną książki (podddanie bardzo szerokiemu omówieniu wypowiedzi romantycznych krytyków literatury na temat poezji i koncepcji poety). Polemizuje jednocześnie z tezą, że oryginalna metaforyka stanowi semantyczne centrum wypowiedzi krytycznych polskiego romantyzmu.

**Słowa kluczowe:** metafora; romantyzm; romantyczna krytyka literacka; Mochnacki; M.H. Abrams.

WORLDS AND LIFE  
METAPHORS OF POETRY IN POLISH LITERARY CRITICISM  
IN THE ROMANTIC ERA

Abstract

This article discusses the book *Światy i życie. Metafory poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu* [Worlds and Life. Metaphors of Poetry in Polish Literary Criticism in the Romantic Era] by Marek Stanisław. The review emphasizes the immense documentary and analytical value of this study, especially the broad discussion of statements made by Romantic literary critics about poetry and the concept of the poet. At the same time, the review polemicalizes with the claim that original metaphors constitute the semantic core of Polish Romantic criticism.

*Translated by Grzegorz Czemieli*

**Key words:** metaphor; Romanticism; Romantic literary criticism; Maurycy Mochnacki; M.H. Abrams.

ŁUKASZ NIEWCZAS – dr, asystent naukowy w Ośrodku Badań nad Twórczością C. Norwida KUL; e-mail: lukaszniewczyas@kul.lublin.pl. Adres: Ośrodek Badań nad Twórczością C. Norwida KUL, ul Chopina 27/550, 20-023 Lublin.