

# Łucja Ginkowa

---

## Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 69/4, 187-214

---

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIX, 1978, z. 4

ŁUCJA GINKOWA

## CECHY JĘZYKA SENTYMENTALNEJ I WCZESNOROMANTYCZNEJ LIRYKI KRAJOBRAZOWEJ

W repertuarze motywów sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki poczesne miejsce zajmują motywy przyrody. Ich realizacje są szczególnie interesujące w latach 1822—1830, kiedy to kształtował się romantyczny światopogląd, w którym idea Natury odgrywała doniosłą rolę. Romantyczna fascynacja Naturą prowadziła w poezji do odkrywania nowych możliwości przedstawiania świata i miejsca w nim człowieka, do wzrostu znaczenia opisu i jego liryzacji, do wzbogacania języka poetyckiego. Nas interesować będzie właśnie język krajobrazowej poezji sentymentalizmu i wczesnego romantyzmu, szczególnie zaś te cechy, które ujawniają poszukiwanie nowych metod formowania wypowiedzi lirycznej. Spróbujemy także ukazać w poezji przedlistopadowej trwałość pewnych sposobów mówienia, funkcjonowanie elementów stylistyki oświeceniowej. Materiał, jaki objęliśmy badaniem, to przede wszystkim tomiki poetyckie „wierszopisów” sentymentalnych i tych, którzy debiutowali w latach 1822—1830. Przystudiowaliśmy też utwory opublikowane wówczas na łamach czasopism i w almanachach.

O charakterystycznych właściwościach języka sentymentalnej liryki pejzażowej zdecydowało świadome przeciwstawianie się twórców i teoretyków sentymentalizmu retorycznej ozdobności stylu. Franciszek Karpiński pisze:

przypatrując się wszystkim pięknościom, które za takie powszechnie wziętymi są, tak w dawnych jak i w teraźniejszych uczonych ludzi pismach, obaczmy zapewne, że to, co najbardziej w wyrazach ich podoba się, będzie bez wątpienia proste i każdemu do wyrozumienia łatwe, a tylko serca i imaginacją naszą poruszające. [...]

Prawdziwa wymowa próżnych i wysadzonych ozdób nie potrzebuje [...]¹.

Na kształt sentymentalnego opisu przyrody wpływała też realizowana wówczas koncepcja podmiotu mówiącego. Człowiek czuły, konkretyzowany jako podmiot lirycznej wypowiedzi, analizował i wyrażał prze-

¹ F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu*. W: *Dzieła wierszem i prozą*. T. 4. Warszawa 1806, s. 27—28.

de wszystkim własną osobowość, świat uczuć i przeżyć. Typowe jego cechy to prostota, tkliwość, łagodność uczuć, skłonność do melancholijnej kontemplacji. Sfera jego przeżyć wewnętrznych i zainteresowań poznawczych była jednak dość ograniczona, co prowadziło w poezji do konwencjonalizacji tematów i motywów, do powtarzalności opisów tych samych przeżyć, sytuacji i relacji ze światem zewnętrznym, do stale tej samej emocjonalnej oceny pewnych elementów tego świata (np. wiosna, rodzinna okolica, jesień)<sup>2</sup>. Sposób mówienia o otaczającej rzeczywistości pozostawał w ścisłym związku z przeżywanymi czy rozpamiętywanymi emocjami. Przywołajmy fragment wiersza Stanisława Jaszowskiego pt. *Związki z naturą*, można go bowiem odczytać jako metapoetycki przekaz reguł komponowania relacji: podmiot — świat przyrody, charakterystycznych dla sentymentalnego nurtu liryki opisowej.

Jawny z naturą węzeł nas jednoczy,  
Którego wieków potęga nie skruszy,  
Gdziekolwiek zwrócę ciekawe me oczy,  
Wszystko przemawia do mej czulej duszy.

Badacz natury w najlichszym przedmiocie  
Znajdzie współnika szczęścia i cierpienia,  
Bije mu serce i w martwej istocie:  
Natura czucie i w głązy wkorzenia.

(S. Jaszowski, *Związki z naturą*)<sup>3</sup>

Deklaracje podmiotu są jednoznaczne. Obie strony tego trwałego związku nie występują jednak na równych prawach. Natura to „wspólnik szczęścia i cierpienia”, zawsze łatwo poddający się emocjonalnym sugestiom podmiotu, nieodwołalnie uzależniony od jego subiektywnego widzenia. Aby taki układ ról był możliwy, podmiot musi spełniać pewien warunek: dysponować podstawowym narzędziem kontaktu z naturą — mieć czułą duszę. Dzięki niej właśnie potrafi dostrzec w przyrodzie odbicie własnych przeżyć.

Akcentowanie podmiotowej perspektywy widzenia, podporządkowanie sposobu realizacji motywów przyrody treściom emocjonalnym utworu oraz typ osobowości prezentowanej przez twórców wpływały na stylistyczne właściwości sentymentalnej liryki krajobrazowej:

Pogodne dla nas tu chwile płyną,  
Śmieją się pola kwitnące.  
Drużbo! usiądźmy pod tą buczyną  
I okiem rzućmy po łące.

Oto przyleciał kraśny motylek:  
Lilijka gościłowi rada.

<sup>2</sup> O typowej dla sentymentalizmu konstrukcji podmiotu mówiącego zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*. Warszawa 1975, s. 273—281.

<sup>3</sup> S. Jaszowski, *Zabawki rymotwórcze*. T. 1. Lwów 1826, s. 28.

Kilka się u niej zabawił chwilek  
I wnet przy innej usiada.

(F. D. Książnin, *Do Dionizego Hrebnickiego*)<sup>4</sup>

Podstawowym celem zabiegów stylistycznych w cytowanym fragmencie wiersza jest nasycenie tekstu językowymi wskaźnikami emocji, których jakość sugeruje pierwszy wers. Służą do tego przede wszystkim deminutiwa podkreślające uczuciowy kontakt lirycznego bohatera z krajobrazem łąki. Deminutiwa to środek słowotwórczy bardzo często stosowany w wierszach pejzażowych sentymentalizmu, choć podlega tego typu przekształceniom niewielka stosunkowo grupa wyrazów. Ma to związek z tendencją do łączenia niektórych tematów z zawsze tym samym typem emocji. Tak więc deminutiwa używane są chętnie w wierszach opiewających wiosnę, kwiaty, ptaki, rodzinną okolicę. Ponieważ jednak poeci realizują te tematy poprzez prawie identyczne obrazy, grupa wyrazów poddawanych zdrabnianiu ogranicza się niemal wyłącznie do „wietrzyka” („Zefirku”), „lasku”, „łączki”, „trawki”, „chmurek”, „motylka”, „strumyka”, „rzeczki”, „gaiku”, „chatki”, „ptaszków”, „kwiatków” i zwierząt.

Drugi ze sposobów manifestowania uczuć poprzez konstrukcję stylistyczną to dobór takich epitetów, które nie określają cech, lecz przekazują emocjonalną ocenę zjawisk i przedmiotów:

Łąko zielona! nie zwabisz mię więcej  
Ani pieszczony przedtem głos ptaszęcy,  
Ani, swym słodkim szumem głaszcząc uszy,  
Strumień mię wzruszy.

Wszystko to z dawną wolnością mi ginie.  
Strumień dziś tylko smutno mrużąc płynie:  
Sama okropność po łąkach przebywa:  
Jęcząc ptak śpiewa!

(F. Karpiński, *Korydon*)<sup>5</sup>

Percypujący „sentymentalną rzeczywistość” nie był nastawiony na przekazywanie jej wyglądu, lecz na subiektywną interpretację. Epitet jest więc przede wszystkim nosicielem komentarza lirycznego, środkiem bezpośredniej, subiektywnej oceny sfery przedmiotów, sposobem przekazywania nastroju wpisanego w pejzaż. Tego typu epitet — emocjonalny, pozbawiony wartości obrazowych — to najczęściej używany środek stylistyczny sentymentalnej poezji. Najwyższą frekwencję mają takie przymiotniki, jak: „wdzięczny”, „łuby”, „słodki”, „rozkoszny”, „tkliwy”, „piękny”, „pieszczony”, „ponury”, „smutny”. Częstotliwość użycia powoduje ich zbanalizowanie, a łączenie z wyrazami różnych kręgów leksykalnych — znaczeniową nieostrość większości z nich (np. u Książ-

<sup>4</sup> F. D. Książnin, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1828, s. 23.

<sup>5</sup> F. Karpiński, *Dzieła*, T. 1. Lipsk 1835, s. 41.

nina „tkliwa róża”, „tkliwa pamięć”, „tkliwy głos”; u Brodzińskiego „lube dziatki”, „lube kwiaty”) <sup>6</sup>.

Poszukiwanie językowych sposobów wyrażania emocji ujawnia się także w używaniu innych jeszcze formacji słowotwórczych o zabarwieniu uczuciowym — rzeczowników abstrakcyjnych, takich jak: „słodycz”, „lubość”, „rozkosz”, „czar”, „wdzięk”, „ponęta”, „okropność”, „utrata”, „tęskność”, „posepność” (np. Książnin, *Do nocy*: „rozkosz tej strugi”, „twe wdzięki”, „słodycz oglądam”).

Na składnię oraz przekształcenia semantyczne sentymentalnych wierszy krajobrazowych wpłynęła natomiast postulowana dążność do prostoty wypowiedzi. Zdaniem Karpińskiego:

W połączeniu słowa jednego z drugim najpierwej uważać należy, ażeby, jak można najjaśniej i najłatwiej, rzecz, o której mówisz, zrozumiana być mogła. Dlatego szkodliwe zawsze będą słowa, które przy sobie obok być powinny, rozdzielone i po kilkunastu słowach przeniesione [...] <sup>7</sup>.

Odrzucają więc poeci sentymentalni inwersję retorycznego okresu; jeśli zakłócają szyk wyrazów, dzieje się to najczęściej poprzez zmianę kolejności w obrębie grup przydawkowych, a służy uwydatnieniu wartości semantycznej i emocjonalnej użytych określeń (np. w wierszach Książnina — *Jesień*: „Gdzie pierwej jasne kwitnęły róże”; *Do księżycy*: „Ale gdy pyszne zdobisz niebiosą”, „Czyich-że oczu tkliwość nadobna”).

Częsta forma monologu sentymentalnego — zwrot do przedmiotu czy zjawiska natury (Karpiński: „Do skowronka”; Książnin: „Do nocy”, „Dwie lipy”, „Dwie gałązki”; Brodziński: „Do skowronka”, „Do jaskółki”, „Do krzewu na gruzach kwitnącego”), w przeciwieństwie do klasycystycznej apostrofy monologu retorycznego, ma staranną motywację we wpisanej w utwór sytuacji nadawcy i adresata zwrotu (najczęściej jest to sytuacja powitania). Znikają patetyczne frazy i podniosły ton, pojawia się zaś emocjonalna deklaracja lirycznego podmiotu:

Witaj z drogi, jaskółeczko!  
Wracaj znowu w tve gniazdeczko!  
Jeszcze je zastałaś całem,  
Bo ja na nie oko miałem.

(K. Brodziński, *Do jaskółki*) <sup>8</sup>

Nieobce są sentymentalnej liryce opisowej powtórzenia, jednakże nie służą już urozmaiceniu okresu retorycznego i podkreślaniu przekazywa-

<sup>6</sup> Pisze o tym zjawisku Kostkiewiczowa (*op. cit.*, s. 279), a także H. Tur-ska (*Język opisów przyrody w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji polskiego klasycyzmu*. W: *O języku Adama Mickiewicza*. Wrocław 1959, s. 225—229). W scharakteryzowaniu sentymentalnych i klasycystycznych właściwości języka poezji krajobrazowej wiele nam pomogły obie te prace.

<sup>7</sup> Karpiński, *O wymowie w prozie albo w wierszu*, s. 27.

<sup>8</sup> K. Brodziński, *Poezje*. Opracował i wstępem poprzedził Cz. Zgorzel-ski. T. 1. Wrocław 1959, s. 134.

nych racji; ujawnia się raczej tendencja do refreniczności. Ma to związek z odkrywaniem ludowej pieśni dla potrzeb poezji. Znajdowano tam prostotę, nieskażony świat emocji, współczującą z lirycznym bohaterem naturę, toteż próbowano naśladować jej zasady. Powtórzenia o charakterze refrenowym podkreślały przede wszystkim melodyjność wiersza i współkomponowały jego nastrój.

Liryka krajobrazowa omawianego prądu nie wykorzystuje możliwości poetyckich tkwiących w przekształcaniu semantycznym słowa. Piszący unikają zestawień o charakterze metaforycznym, wybierają na ogół słowa jednoznaczne. Rezygnacja z metaforyki jest szczególnie widoczna w twórczości Franciszka Karpińskiego. Wyjątkowo tylko znajdziemy w jego wierszach takie obrazy: „Indziej z gęstwiny lasu wioska wyskoczyła” (*Podróż z Dobiecka na skałę*) czy „W różne się barwy łąka przybrała” (*Do Justyny. Tęskność na wiosnę*). Jedyne personifikacja zdaje się być w łąkach sentymentalistów, choć i jej nie stosują zbyt często. Najchętniej sięga po nią Kazimierz Brodziński, a jej użycie pozwala mu czasem na wyrażanie pewnych cech przedmiotów w niebanalny sposób (np. „Dzień rumiany spuścił oczy” — *Przechadzka wieczorna*; „potok ucieka płacząc” — *Pole raszyńskie*). Obrazowanie tego typu nie jest jednak właściwe tylko określonym poetykom. Wywodzi się ono z charakterystycznej dla kultur pierwotnych animistycznej postawy wobec świata. Określanie świata przyrody przez pryzmat świata ludzkiego, zestawianie tych dwóch rzeczywistości włądą ludową wyobraźnią, co znajduje wyraz w podstawowych dla twórczości ludowej środkach stylistycznych: personifikowaniu przyrody i paralelizmach<sup>9</sup>.

Nieco śmieiej stosują środki obrazotwórcze poeci piszący w okresie wczesnego romantyzmu pejzażowe wiersze wedle reguł sentymentalnych. Można tu wymienić m. in. takich autorów, jak Michał Gozdawa Godlewski, Stanisław Jaszowski, Franciszek Kowalski, Józef Massalski, Adam Słowikowski, Leonard Rettel. Dla repertuaru metafor używanych przez nich znamienne jest zestawianie rzeczownika abstrakcyjnego z wyrazem oznaczającym zjawiska lub przedmioty natury („nadziei gwiazdeczka”, „marzeń zorza”, „burza nieszczęść”, „zdrój myśli”). Pokażną grupę metafor poeci tworzą przez wykorzystywanie semantycznych przekształceń słowa „kwiat”. Są to takie zestawienia, jak: „młodzieńczych uczuć kwiat”, „niewinności kwiaty”, „kwiat twego życia”, „kwiat miłości”, „kwiat przyjaźni”. Na tle tych dość banalnych zestawień pewną innowacją są metafory typu: „księżyc jasność mdlejąca” (Gozdawa Godlewski), „noc srebrne potrząśnie rosy” (Odyniec), „księżyc srebro rozplatał warkoczy” (Jaszowski). Świadczą one o przełamaniu konwen-

<sup>9</sup> O genezie personifikacji zob. K. Wyka, *Trojaka opisowość „Pana Tadeusza”*. W: „*Pan Tadeusz*”. T. 1: *Studia o poemacie*. Warszawa 1963. — W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*. W: *Lata terminowania*. Kraków 1963.

cyjności obrazów przyrody, o dostrzeganiu w naturze nowych atrybutów. Zabiegi animizacji służą tu bowiem oddaniu subtelności kolorystycznych, ruchu i zmienności natury.

Sentymentalna tendencja do poszukiwania w przyrodzie ekwiwalentu stanów uczuciowych i nastrojów, wpisywania w pejzaż aktualnej sytuacji psychicznej podmiotu wywarła piętno na konstrukcji porównań:

Już jako na wiatr z łuku wyrzucona strzała  
Znikła młodość, co ze mną w tych cieniach mieszkała.  
Jako liście jesienne, tak moje nadzieje  
Po polu rozrzucone, a drzewem wiatr chwieje.

(K. Brodziński, *Wy, dwa wyniosłe dęby, nad wsią panujące...*)<sup>10</sup>

Porównywanie stanów emocjonalnych, sytuacji psychicznych czującego bohatera do zjawisk świata natury jest najczęstszym sposobem realizowania tego środka stylistycznego w sentymentalnym nurcie liryki opisowej po roku 1822. Podmiotowe widzenie przyrody prowadzi do funkcjonalizowania przedstawień świata zewnętrznego jako objaśnień i dopełnień świata ludzkiej psychiki, do wykorzystywania motywów przyrody jako członu objaśniającego porównania:

Myślałem, chodząc w te strony,  
Że moja młodość upłynie  
Jak ten kwiatem ubarwiony  
Spokojny strumyk w dolinie.

(S. Konopacki, *Do J. B.*)<sup>11</sup>

Ten rodzaj porównań pozwala oddać trudno uchwytnie stany emocjonalne, nastroje, wrażenia przez sprowadzanie ich do „przyrodniczego konkrety”:

Ale dostrzegłszy w twym oku  
Wdzięk, co mą duszę zachwyca,  
Zadrzałem, jak w tym potoku  
Drży blade światło księżyca.

(S. Konopacki, *Do J. B.*)

Użycie przedstawień natury w celu wyrażania ludzkich doznań zapoczątkuje tendencję do przekazywania jej plastycznego i konkretnego wizerunku. W rezultacie zaś objaśniający człon porównania ulega rozbudowaniu i zaczyna działać jak samodzielny obraz przyrody:

Uleciałaś tak pędkiem, jak ów wietrzyk miły,  
Który spłynie z jutrzeńki o cichym świtanie;  
Ledwo szumem przebudzi sen wieczny mogiły;  
Wnet rzuca ją samotną w głuchym zadumaniu.

(M. Gozdawa Godlewski, *Patrząc na uwieńczone złotym kłosem pola...*)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Brodziński, *op. cit.*, t. 2, s. 37.

<sup>11</sup> *Zbiór poetów polskich XIX w.* Ułożył i opracował P. Hertz. Ks. 1. Warszawa 1961, s. 631.

<sup>12</sup> M. Gozdawa Godlewski, *Melodie*. Warszawa 1830, s. 17.

Wydaje się, że najbardziej interesującą cechą, jaką można zaobserwować w warstwie stylistycznej sentymentalnej liryki opisowej lat 1822—1830, jest rozpoczęcie przełamania konwencjonalności opisów przyrody, nieokreśloności i banalności jej obrazów na rzecz nasycania przedstawień natury elementami koloru i ruchu. Nieco inny był już bowiem liryczny bohater w tej grupie tekstów poetyckich. Poszerzyła się sfera jego przeżyć psychicznych i zainteresowań poznawczych; obok egocentrycznego rozpamiętywania własnych „czuć” przedmiotem obserwacji stawała się dla niego dookólna rzeczywistość. Dążność ta manifestować się będzie, nieśmiało jeszcze, w sferze przekształceń semantycznych. Dojdzie ona w pełni do głosu w twórczości romantyków, gdzie zaowocuje odkryciem nowych możliwości ekspresji poetyckiej<sup>13</sup>.

W latach 1822—1830 obok utworów utrzymanych w poetyce sentymentalnej powstawały jeszcze wiersze, w których widoczne były wpływy reguł klasycystycznych. Pisali je m. in. August Kretowicz, Stanisław Jaszowski, Adolf Bronic, Tomasz Baraniecki, Jan Ludwik Żukowski. Oto przykład:

Widziałem, kiedy byłem samotny na górze,  
Jak pięknie orzeźwiało przyrodzenie śpiące  
Światło z nieba, odwiecznie tlejące w naturze,  
Rzucając ogniów pasma między kras tysiące.

Już zwiastunka poranków, w samym świata końcu,  
Widziałem! jak pomału schodziła z obłoku,

(A. Bronic, *Ranek na górze*)<sup>14</sup>

Skłonność do zastępowania nazw zjawisk przyrody przez rozbudowane ich opisy, a więc zastosowanie peryfrazy, wskazuje w cytowanym wyżej wierszu Bronica na stylistyczne wpływy klasycyzmu, dla którego ten środek artystyczny był jednym z najważniejszych sposobów przekazywania kreowanego świata.

O wpływach tych świadczy też użycie słowa „przyrodzenie”, niemal wyłącznego w poezji klasycyzmu, a zaniedbanego na rzecz „natury” pod koniec wieku XVIII<sup>15</sup>. W analizowanych wierszach z lat 1822—1830 słowo „natura” użyte jest 32 razy, słowo „przyrodzenie” — 11 razy, 5 razy zaś nowy termin w obrębie języka poetyckiego: „przyroda”. O tym, że użycie słowa „przyroda” w znaczeniu ‘natura’, ‘przyrodzenie’ było

<sup>13</sup> Na tle charakteryzowanych przez nas cech języka sentymentalnej liryki opisowej zwraca uwagę odmienne ukształtowanie opisu w wierszu Karpińskiego *Myśli jesienne* oraz Brodzińskiego *Do Hanny* i *Wieczór*. Poeci starają się w tych utworach oddać przede wszystkim, najczęściej za pomocą epitetów, konkretne, postrzegalne zmysłowo właściwości przedmiotów.

<sup>14</sup> A. Bronic, *Poezje*. Wilno 1830, s. 1.

<sup>15</sup> Wspomina o tym Tur s k a (*op. cit.*, s. 209).



poetycką nowością, przekonuje *Słownik języka polskiego* Lindego. Notuje Linde wprawdzie wyraz „przyroda”, lecz tak objaśnia jego znaczenie: „zbiór przyrodnych albo wrodzonych przymiotów”<sup>16</sup>. Wspólnota znaczeniowa „przyrody” i „przyrodzenia” obejmuje zatem jedynie ten zakres semantyczny słowa „przyrodzenie”, który autor *Słownika* definiuje jako „zbiór własności, które rzecz przy rodzeniu się bierze”<sup>17</sup>. Nie umieszcza natomiast Linde „przyrody” w szeregu synonimicznym „natura” i „przyrodzenie”. W tekstach poetyckich wczesnego romantyzmu zauważyć więc można semantyczną ekspansję słowa „przyroda”, wzbogacenie go o nowe znaczenie, które Linde określa w ten sposób:

Przyrodzenie, [...] natura [...]. Filozofowie przez przyrodzenie rozumieją cały świat; jak gdy mówią: znajduje się to w przyrodzeniu; czasem istotę rzeczy, czasem kompleksją<sup>18</sup>.

Tak właśnie posługuje się tym wyrazem Aleksander Chodźko:

Muzyko brzmiała mile!  
Przyrodo w nocnej szacie!  
Czemuż was kocham tyle?

(A. Chodźko, *Elegia perska*)<sup>19</sup>

— a także Antoni Edward Odyniec i January Poźniak.

Sugestię przekazywania sensualistycznych doznań liryczny bohater wiersza Bronica stara się stwarzać przez dwukrotne powtórzenie słowa „widziałem”. W niezgodzie z tą sugestią pozostaje jednak szata stylistyczna zacytowanego fragmentu. Ornamentacyjne użycie języka (peryfrazy) nie sprzyja nazywaniu konkretnych przedmiotów i opisywaniu ich cech, lecz jest raczej związane z malowaniem krajobrazów idealnych. Przykładem takiego użycia języka jest również wyrażenie „kras tysiące”, które odrealnia opisywany widok i posiada jedynie pewien walor emocjonalny.

Tendencja do komponowania stypizowanych, schematycznych krajobrazów, służących zaprezentowaniu nadrzędnej idei utworu, powoduje też wybieranie terminów ogólnych dla oznaczania różnorodnych zjawisk i przedmiotów natury. Często więc w miejsce nazwy szczegółowej używa się wyrazu „woda” dla oznaczania wszelkiego rodzaju wód:

Z obu stron bystrej wody, co kraży w półkole,  
Natura szpaler z olchy śliczny wysadziła,

(A. Bronic, *Dom rodzinny*)

Dziś, jak widmo, po płaszczyźnie  
Wód umarłych, nieprzejrzystych,

<sup>16</sup> M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. Wyd. 2. T. 4. Lwów 1858, s. 676.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 677.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> A. Chodźko, *Poezje*. Petersburg 1829, s. 209.

Człek na łyżwach posuwistych  
Prześcigając wiatr się śliźnie;

(J. Massalski, *Zima*)

I analogicznie u poetów Oświecenia:

Stado łabędzi porze tuż płynącą wodę,

(S. Trembecki, *Powązki. Idylla*)

Ile wód ziemia w swym łonie zamyka,

(A. Naruszewicz, *Do strumienia*)<sup>20</sup>

Podobnie generalizującą funkcję spełnia wyraz „zwierzęta” („Ani zwierz dziki sprawić zakłócenie” — Zatorski, *Do słowika*) i „owady” („Dziękując Stwórcy za dane życie / Nawet owady świergocą” — Bronic, *Zołnierz na warcie pod Niemnem*). O wiele częściej używają też poeci ogólnych terminów: „drzewa”, „ptaki”, „kwiaty”, niż nazw szczegółowych.

Dobór leksyki w utworach kontynuujących poetykę klasycystyczną charakteryzuje się zatem dążeniem do substytucji (przez opisowe zastępowanie nazwy jak w peryfrazie bądź przez stosowanie grup synonimicznych), ornamentacyjnym traktowaniem wyrazu, a także tendencją do wybierania terminów ogólnych, określeń nie oznaczających konkretnych cech przedmiotu, lecz wprowadzających raczej jego emocjonalną ocenę czy też współtworzących nastrój. Cechy te związane są z funkcjonalnym usytuowaniem przedstawień pejzażowych w obrębie całości utworu: podporządkowaniem ich sferze podmiotu, ze schematycznością i ogólnikowością opisu, w którym wymienia się tylko przedmioty albo podkreśla właściwości ważne dla przekazania nadrzędnej idei.

Zadania perswazyjne tej poezji, wpływające na ukształtowanie form wypowiedzi, na relacje nadawczo-odbiorcze i kompozycję, powodują też w warstwie stylistycznej dominowanie figur retorycznych. Należy do nich apostrofa, często spotykana w poezji klasycystycznej i jej kontynuacjach. U twórców klasycyzmu szła ona najczęściej w parze z personifikacją zjawiska lub przedmiotu natury będącego adresatem zwrotu (np. u Naruszewicza — *Do obłoków*: „Córy wielkiego płodne oceanu”; *Hymn do Słońca*: „Sprawco płodów wszelakich! twojej darem ręki / Poziomy nasz świat bierze życie, blask i wdzięki”). W wierszach z lat 1822—1830 zastępuje ją na ogół antropomorfizacja:

Ty, światło z nieba ogromnej pochodni,  
Co po błękanie używasz swobody,  
Szczęśliwe, że ci co kilka tygodni  
Stwórca powraca postać i wiek młody.

(A. Bronic, *Do Miesiąca*)

<sup>20</sup> Bronic, *op. cit.*, s. 8. — J. Massalski, *Poezje*. T. 1. Wilno 1827, s. 32. — S. Trembecki, *Pisma wszystkie*. Opracował J. Kott. T. 1. Warszawa 1953, s. 40. — A. Naruszewicz, *Poezje*. T. 3. Lipsk 1835, s. 42.

Dniestrze! czyli pamiętasz on wieczór uroczy,  
Gdym po twych nurtach płynął z kochanką wesoło:

(S. Jaszowski, *Do Dniestru*)<sup>21</sup>

Zastosowanie antropomorfizacji polega na psychizacji świata natury, nie obdarza się natomiast (jak w personifikacji) jej przedmiotów i zjawisk ludzką postacią czy jej elementami, pozostawia się im także naturalny status i funkcje.

Aby dobitniej przekazać racje w części refleksyjnej utworu, poeci chętnie stosują hiperbolę przy ukazywaniu zjawisk przyrody. Oto jak Stefan Witwicki opisuje burzę:

Lecz skąd ta ciemność napływa?  
Zgasł księżyc, trwoga się stała,  
Ziemia pode mną zadrżała,  
Piekielny wichur się zrywa.

Grzmot się szerzy, obłok pęka,  
Bije śmierć z ciężarnej chmury:  
Groźna świat dotknęła ręka,  
Rozpadają wieczne góry.

(S. Witwicki, *Odmiana*)<sup>22</sup>

Powstaje ona przede wszystkim w wyniku odpowiedniego doboru epitetów, które przekazują ocenę emocjonalną, rzadziej zaś dotyczą fizycznych właściwości przedmiotów, oraz przez stosowanie typowej dla poetyki klasycyzmu metody komponowania pejzażu — wyliczania jego elementów, co daje efekt nagromadzenia, potęguje nastrój.

Łatwo dostrzegalna jest też inna jeszcze cecha obrazowania omawianego nurtu liryki opisowej: posługiwanie się aluzjami mitologicznymi i toposami pochodzenia antycznego. Używanie ich miało na celu nawiązanie jak najściślejszego kontaktu z odbiorcą — apelując do jego wiedzy zakładało się rozpoznawalność pewnych obrazów mitologicznych. Operowanie obrazami znanymi czytelnikowi z tak cenionych lektur autorów starożytnych stanowiło bowiem gwarancję i poetyckości wypowiedzi, i właściwego jej zrozumienia. Oczywiście było np. dla czytającego rozróżnienie pomiędzy Zefirem a Akwilonem:

Od Karpatów wschodniej strony  
Dmą burzliwe Akwilony,  
Grom za gromem w las uderza,  
Wstrząsło ziemią Boga ramię,  
Wodą zlane rzek nadbrzeża,  
Prąd huczący groblą łamie.

[ . . . . . ]

Czemż przeraża was trwoga?

<sup>21</sup> Bronic, *op. cit.*, s. 4. — „Dziennik Warszawski” 1828, s. 55.

<sup>22</sup> „Pamiętnik Warszawski” 1822, t. 3, s. 132.

Nie ufacież w dobroć Boga?  
Stójcie! próżny strach was mami,

(S. Jaszowski, *Burza*)<sup>23</sup>

Podobnie jak w poprzednim wierszu osiąga tu Jaszowski efekt wyolbrzymienia zjawiska przez nagromadzenie jego przedstawień — rzecz jasna, po to, aby silniej oddziaływała moralizatorska prawda wykładana przez podmiot. Perswazyjność poetycka wpływa również na ukształtowanie składni. Wyrażna jest bowiem troska o takie urozmaicenie toku wypowiedzi, aby samą jego formą zainteresować czytelnika. W analizowanych wierszach stosują poeci najczęściej wykrzyknienia i pytania, o wiele rzadziej natomiast tak ulubione przez klasyków środki, jak powtórzenia retoryczne i inwersje. Zanotować należy jednak pewną innowację dotyczącą funkcjonowania zdań pytajnych. Przystają one pełnić wyłącznie rolę pytań retorycznych. W zacytowanym fragmencie wiersza Jaszowskiego konstrukcja całości zakłada konieczność odpowiedzi na zadane pytania, w odpowiedzi właśnie wyłożona zostanie racja. W innym utworze tego autora, pt. *Wschód słońca*, pytanie jest natomiast wyrazem niepewności:

Słońce, co widzę w tobie? Czyli niebios gońca,  
Który przebiega oku widzialne lazury?  
Czyś iskrą z tronu Stwórcy, skąd światła purpury  
Płyną w modrzewnym niebios odbite kryształe?

Czyli jak anioł ziemi, jak ludzi obrońca,  
Ku pociesze natury tronując w błękicie,  
Wiedząc myśl każdą, słysząc każde serca bicie,  
Niesiesz do Stwórcy nasze i dzięki, i żale?!

(S. Jaszowski, *Wschód słońca*)<sup>24</sup>

Poetycką nowością jest tu podanie alternatyw bez ich rozstrzygnięcia, zasygnalizowanie wątpliwości bez ich jednoznacznej, umoralniającej wykładni. Takie wykorzystywanie zdania pytajnego prowadzi do sfunkcjonalizowania go w poetyce romantycznej jako pytania poznawczego, ujawniającego problemy epistemologiczne, granice percepcji otaczającej rzeczywistości.

Poczynione obserwacje prowadzą zatem do wniosku, że na cechy języka klasycyzującej liryki opisowej lat 1822—1830 silny wpływ wywarło realizowanie perswazyjno-wychowawczych celów i związana z tym technika opisu. Przeważały środki retoryczne, mające za zadanie nawiązanie kontaktu z odbiorcą i jak najskuteczniejsze wyłożenie przekonań. Celowi temu podporządkowany był opis przyrody konstruowany z elementów najlepiej ilustrujących ideę utworu. Powstawały więc krajobrazy schematyczne, a ich przedstawianie polegało na wyliczaniu składników opatrzonych lirycznym komentarzem. Ograniczenia te rzu-

<sup>23</sup> J a s z o w s k i, *op. cit.*, s. 9—10.

<sup>24</sup> „Dziennik Warszawski” 1828, s. 160.

towały także na dobór słownictwa. Krąg leksykalny oznaczający ukształtowanie przestrzeni, barwy i ich odcienie, ruch czy grę światła jest w tej poezji bardzo ubogi. I tak kolorystyka związana ze wschodem i zachodem słońca ogranicza się do określeń: „złoty” i „ogniów pasma”, podczas gdy u innych poetów szukających w tych samych latach odmiennych sposobów opisywania krajobrazów obejmuje m. in. takie wyrażenia, jak: „słońce wyblęzło z zieleni”, „ognista głowa”, „słońce w mglistej osłonie” (Józef Przerwa Tetmajer), „tam na zachodzie kona na łożu z szkarłatu” (January Poźniak), „wtem, patrzcie, istny wybuch wulkanu — to słońce” (Antoni Edward Odynieć).

Znaczna popularność motywów przyrody oraz stopniowa autonomizacja ich realizowania w utworach młodych romantyków wiąże się z innym niż dotychczas pojmowaniem idei Natury oraz usytuowania wobec niej człowieka. Romantyków fascynują przede wszystkim takie jej atrybuty, jak życie, zdolność tworzenia coraz to nowych i doskonalszych form, wielkość i potęga. W poetyckich i teoretycznych wypowiedziach opiewają oni Naturę jako intrygujący, autonomiczny, odkrywany dopiero świat zjawisk i przedmiotów. Zmienia się w związku z tym technika opisu pejzażu; autorzy starają się kształtować go tak, aby sprawić wrażenie opisu „z autopsji”, przekazywania aktu sensualistycznej percepcji krajobrazu.

Podstawową sytuacją liryczną dla romantycznej liryki krajobrazowej jest więc sytuacja widza, a świat przedstawiany składa się z dwóch podstawowych elementów: „ja” i „środowisko”<sup>25</sup>. Ów widz nie jest jednak biernym obserwatorem. Jego aktywność jest aktywnością percepcyjną: przejawia się w określaniu własnego punktu widzenia i jego zmianach oraz w manipulacjach dokonywanych w obrębie przekazywanej rzeczywistości. Atrybuty rzeczywistości, jakie przede wszystkim dostrzega patrzący, to ukształtowanie przestrzeni, ruch, światło i barwa. Jeśli tak — przedstawianie tych właśnie cech powinno wpłynąć na właściwości języka poetyckiego tej grupy wierszy, i to zarówno w płaszczyźnie wyborów leksykalnych jak i ich kombinacji.

Jak już wielokrotnie podkreślaliśmy, typowe dla poetyk przedromantycznych było komponowanie pejzażu przez wyliczanie jego składników, najczęściej nie zlokalizowanych przestrzennie, jak np. w wierszu Leona Zienkowicza:

Witam was, lube sercu ustronia,  
Witam was, lipy wyniosłe,  
Was, wdzięczne gaje, zielone błonia,  
Wiązy mchem siwym porośle

(L. Zienkowicz, *Cztery piosnki. Do okolic rodzinnych*)<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Podział taki proponuje i stosuje do interpretacji poezji Przybosa Z. Łąpiński w rozprawie „Świat cały — jakże zmieścić go w źrenicy”. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970, s. 309—311, 279—281.

<sup>26</sup> „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 1, s. 227—228.

Trudno natomiast znaleźć pejzaż romantyczny, którego elementy nie są w przestrzeni usytuowane. Pisano już o „konkretności przestrzennej” *Sonetów krymskich*<sup>27</sup>, zwracano uwagę na ich nieprzeciętne nasycenie zaimkami wskazującymi<sup>28</sup>, co wraz ze stosowaniem form czasu teraźniejszego oraz słów okazjonalnych czasu („już”, „teraz”, „nagle”) podkreśla momentalność i aktualność obserwacji. Te same uwagi można odnieść do wierszy Celestyna Szabrańskiego, Józefa Przerwy Tetmajera, Antoniego Edwarda Odyńca, Józefa Łapsińskiego, tworzących romantyczną poetykę opisywania krajobrazu. Poeci owi dbają o lokalizację przestrzenną przedstawień natury; są one rozmieszczane i oznaczane w stosunku do punktu widzenia obserwatora. Punkt ten jest często wyraźnie określony („Lubię patrzeć z tych wałów” — Szabrański; „Lubię spoglądać wsparty na Judahu skale” — Mickiewicz; „Wyszedłem w dzikie ustronia / Między skał zwaliska” — Przerwa Tetmajer), szczególnie przy wprowadzaniu jednej z romantycznych nowości: perspektywy ruchomej, tj. przy kreśleniu zmiennych widoków, jakie ukazują się obserwującemu. Nie jest to jednak sytuacja przechadzki charakterystyczna dla poematu opisowego, ale dziki, szalony pęd, pozwalający zaledwie wymienić lub tylko powierzchownie opisywać mijane obiekty przyrody. Nawet wtedy są one jednak rozmieszczone w przestrzeni i w czasie.

Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów:  
Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku  
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;  
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.

(A. Mickiewicz, *Bajdary*)<sup>29</sup>

I wówczas gdy obserwator stara się zatrzeć swą obecność, nie ujawniać emocji i subiektywnych ocen, ograniczyć się jedynie do przekazywania wrażeń wzrokowych, „porządkuje” przestrzennie oglądany widok. Na sytuację taką natknijemy się zarówno w *Aluszcie w dzień* Mickiewicza jak i w *Nocy miesięcznej* Odyńca.

Ujawnienie punktu obserwacji determinuje kompozycję pejzażu; jego składniki pojawiają się w porządku zgodnym z aktem percepcji:

Lubię patrzeć z tych wałów, jak się pod zamczysko  
Miejskie domy i cerkwie pokupiły w dole;  
Błękitny dym jak wstaje pod nogami nisko,  
Bieleją w sadach grusze, bujają topole,  
Dzwonnica gdzieś góruje, błyszczą krzyż z kościoła,

<sup>27</sup> I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu*. W: *Poezja romantycznych przełomów*. Wrocław 1972, s. 17.

<sup>28</sup> M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1, s. 38.

<sup>29</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją K. Górskiego. T. 1, cz. 2. Opracował Cz. Zgorzelski, Wrocław 1972, s. 22.

A dalej sinią znowu wody, łąki, sioła.

(C. Szabrański, *Katolicki cmentarz w Smile*)<sup>30</sup>

Duża część obszaru leksykalnego w wierszu Szabrańskiego skupiona jest wokół oznaczania ukształtowania przestrzennego, nadającego przedstawianemu krajobrazowi cechy konkretności. Inny, wyraźnie zaktywizowany krąg leksykalny oddaje cechy przedstawianych przedmiotów, przy czym dobór określeń z tej grupy uzależniony jest od możliwości percepcyjnych podmiotu-observatora, toteż najbardziej oddalone od niego przedmioty natury są już tylko wymienione, choć sygnalizuje się jeszcze ich wartość kolorystyczną.

Bo też na świat barw, na efekty świetlne byli romantycy szczególnie uwrażliwieni. Chętnie opisywali więc te pory dnia, kiedy gra światła i barw jest bardzo intensywna, nawet noc rozświetlona gwiazdami i księżycem dawała okazję do obserwacji tego rodzaju zjawisk. O tym, że przekazywanie tych doznań było poetyckim odkryciem, niech przekonają kolejne cytaty:

Piękny poranek, na samym świcie  
Wszystko się budzi ochoczo,  
Dziękując Stwórcy za dane życie,  
Nawet owady świergocą.

(A. Bronic, *Żołnierz na warcie pod Niemnem*)

Słońce rzuciwszy krocie promieni  
Wyblęzło z zieleni;  
I wstąpiwszy na tron wysoki,  
Któren powlekły złote obłoki,  
Wznosi się w błękitcie  
I rozlewa życie!

(J. Przerwa Tetmajer, *Ranek*)

Już noc zwija całuny — gwiazdy w błękit toną,  
Z morskiej kąpieli jasny wypływając dzionek  
Odsłania swoje lica z różowych obsłonek,  
A jego kolorami lasy — góry płoną.

(J. Łapsiński, *Wschód słońca. Ze Wzgórza s. Bronistawy*)<sup>31</sup>

Łatwo zauważyć podrzędność funkcjonowania motywu poranka wobec dydaktycznych intencji eksponowanych w pierwszym fragmencie oraz ubóstwo realizacji tego motywu. Odmienność jego poetyckiego ukształtowania w pozostałych urywkach jest wyraźna. Poprzez zaktywizowanie kręgu leksykalnego oznaczającego zarówno barwy jak i efekty świetlne powstał rozbudowany obraz zjawiska przyrody, który dominuje nad całym utworem; rozmyślenia czy refleksje opisującego są

<sup>30</sup> „Rocznik Literacki” 1844, s. 65.

<sup>31</sup> Bronic, *op. cit.*, s. 101. — J. Przerwa Tetmajer, *Poezje liryczne*. Lwów 1830, s. 109. — J. Łapsiński, *Poezje*. Kraków 1829, s. 23.

rezultatem skojarzeń wywoływanych i narzucanych przez ten obraz. Trzeba jednak zauważyć, że w wierszu Przerwy Tetmajera nowa tendencja do nasycania opisu określeniami oddającymi postrzegalne wzrokowo zjawiska poranka współistnieje z konwencjonalnym sposobem przedstawiania słońca jako władcy zasiadającego na złotym tronie. Stylistyczny ten synkretyzm, zauważalny w większości wierszy pejzażowych z lat 1822—1830, ilustruje proces przełamywania reguł oświeceniowej sztuki deskrypcji i kształtowanie się nowej poetyki opisu przyrody.

Wrażliwość romantyków na świat kolorów i dążność do utrwalania ich w słowie poetyckim powodują wzbogacenie sposobów określania tego aspektu rzeczywistości; dotychczasowy zasób oznaczeń barw okazuje się bowiem niewystarczający<sup>32</sup>. Używają zatem nazw kamieni szlachetnych („rubinowy”, „szmaragdowy”, „perłowy”), tworzą porównania zestawiające opisywany przedmiot z innym tak, aby powstał efekt kolorystyczny (np. „księżyc stawa jak kula złotawa”, „księżyc płynie niby srebra wielki krąg” — Przerwa Tetmajer), kolorystyczne metafory (np. „ognia płyn” — Przerwa Tetmajer). Najczęściej opisywany jest kolor niebieski. Przeważnie oznacza go słowo „błękitny”, ponieważ „niebieski” określało coś pochodzącego z nieba („Wstąpiłeś już księżycu na niebieskie szczyty” — J. Słowacki; „mniejszy on jak bławatek, / A błękitny tak prawie” — J. Korsak). Inne nazwy to „modry”, „lazurowy” i — rzadziej — „fioletowy”, „bławatny”. Chętnie też opisywali romantycy biel (zdaniem Novalisa biel była ideą koloru, albowiem zawierała w sobie wszystkie inne kolory). W funkcji przekazywania efektów bieli używali takich słów, jak „śnieżny”, „marmurowy”, „perłowy”, „liliovny” (utworzone od „lili”, od połowy XIX w. pod wpływem francuskiej nazwy bzu — „lilas” słowo to zaczęło oznaczać kolor bladoniebieski).

Podobnie jak motyw poranka — traktują poeci motyw zachodu słońca: w utworach utrzymany w konwencjach przedromantycznych ta pora dnia jest najczęściej jedynie nazywana i określana epitetami wyrażającymi jej ocenę emocjonalną. Obszernie za to opisuje się zasypanie czy odpoczywanie natury. Poeci romantyczni natomiast kładą nacisk na wyeksponowanie walorów świetlno-kolorystycznych zachodu słońca. Już tylko w wierszach Przerwy Tetmajera pole semantyczne odpowiadające zjawiskom świetlnym i barwom zachodu słońca obejmuje m. in. takie wyrażenia: „złote chmurki”, „ognista głowa”, „strumień tak rozlany jak najczystszy ognia płyn”, „promień tęskliwy ucieka już z niwy”, „szata ciemnoszafirowa”, „srebrno-biały ubiór”, „obłok biały zalany złotem”, „złote niebo na zachodzie”.

Uwrażliwienie romantyków na te aspekty krajobrazowej rzeczywi-

<sup>32</sup> Korzystamy tu z uwag S. Skwarczyńskiej pomieszczonych w szkicu pt. *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*. „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3/4.



stości przyniosło w efekcie również opisy takich zjawisk, jak mgła, tęcza i rosa. Wieczorne, poranne, podszczowe mgły, obserwowane przez poetów najczęściej w górach, wzbogacają odtwarzane pejzaże o nowe efekty:

Mgła się rusza, podnosi się, kłębi  
I wtem wiatr — jak zbudzonych tchnienie gór, z ich wierzchu  
Powionął. — Mgła u góry rzednie, lśni — lecz w głębi  
Skupia się i czernieje, jak sklepienie zmierzchu.

(A. E. Odyniec, *Wschód słońca na Rigi*)

Kiedy z deszczem chmurka minie,  
Słońce znowu czysto stanie,  
Tęcza wstęgi swe rozwinie  
I brylanty drżą na łanie.  
Wtedy mgły, co skały zdobią,  
Na powietrzu się rozwodzą,  
Wnet olbrzymy z nich się robią  
I po niebie jasnym chodzą.

(J. Przerwa Tetmajer, *Po deszczu*)<sup>33</sup>

Nowość przedstawianej tendencji do odtwarzania światła i kolorów jest widoczna w kręgu leksykalnym skupionym wokół oznaczania zjawiska rosy. Określenia: „chłodna rosa wytępia dnia upały wrące” (Kretowicz), „A rosa świeża spadając obficie/Odwilża kwiatki na łące” (Rogalski), „rosa łąki polewa” (Witwicki), uwypuklające użyteczność tego zjawiska — stoją w opozycji do takich jej poetyckich oznaczeń: „co tu pereł na dolinie”, „czasem na trawkach mignie brylantowa rosa” (Przerwa Tetmajer), „padająca łza z błękitu” (Barszczewski), „Spojrzał na rozłogi zaszele tumanem, ubielone rosą” (Chodźko), „niebieska rosa padnie na białe piołuny” (Szabrański).

Podobnie rozwijany bywa motyw chmur. Pole leksykalne określające te cechy chmur, które wiążą się z ich przydatnością (nasycaenie ziemi wilgocią, osłona przed upalnym słońcem), charakterystyczne dla utworów przedromantycznych i ich kontynuacji, zastąpione zostaje na ogół przez pole oznaczające wartość kolorystyczną („złote chmureczki”, „obłok ów mały, / Co w srebro ubrał się cały”, „czarna chmura”, „topię w obłokach me oczy / Modry za białym się toczy”, „obłok w srebrobiałym ubiorze” — Przerwa Tetmajer).

Chcielibyśmy tu, na marginesie naszych rozważań, uczynić pewną uwagę. Kazimierz Wyka w monografii poświęconej *Panu Tadeuszowi* pisze o niejasnej repartycji znaczeń „chmura” i „obłok” w twórczości Mickiewicza<sup>34</sup>. W dzisiejszej polszczyźnie, stwierdza autor, zachodzi wyraźna różnica pomiędzy polami semantycznymi „obłoku” i „chmury”:

<sup>33</sup> A. E. Odyniec, *Poezje*. T. 1. Warszawa 1874, s. 210. — Przerwa Tetmajer, *op. cit.*, s. 122.

<sup>34</sup> Wyka, „*Pan Tadeusz*”, t. 2: *Studia o tekście*, s. 96—108.

jedynie chmura może być deszczowa, obłok natomiast oznacza zjawisko bezdeszczowe. Ta zasadnicza repartycja widoczna jest już w staropolszczyźnie (z wyjątkiem pozycji rymowych, kiedy to „obłok” też bywa „deszczowy”). U Mickiewicza natomiast, począwszy od *Sonetów krymskich*, pojawiają się przykłady zamaconej repartycji semantycznej (*Żegluga*, *Widok gór ze stepów Kozłowa*). Ponieważ, zdaniem Wyki, współcześni Mickiewiczowi romantycy przestrzegali na ogół rozróżnienia znaczeniowego, stawia on hipotezę, iż przyczyną zacierania granic semantycznych „obłoku” i „chmury” w twórczości poety jest wpływ języka rosyjskiego.

Ustalenia Wyki dotyczące semantyki „obłoku” i „chmury” podał w wątpliwość Stanisław Furmanik. Poprzez analizę ciągu przykładów zaczerpniętych z literatury różnych epok — od staropolszczyzny po współczesność — udowadnia on, iż wymienne używanie wyrazów „chmura” i „obłok” nie jest niczym wyjątkowym, lecz przeciwnie, stanowi historycznie trwałą obyczaj językowy<sup>35</sup>. Dorzućmy jeszcze parę cytatów ukazujących, że omawiana repartycja jest niejasna nie tylko u Mickiewicza, ale również w twórczości innych poetów wczesnoromantycznych.

Czym ty jesteś, obłoku! który na przestrzenie  
Piorunny rzucasz postrach albo nocne cienie!

(K. Brodziński, *Do obłoku w górach*)

Niżej się wije obłok rozdarty,  
Grzmotem przemawia do ciebie!

(J. Przerwa Tetmajer, *Przy Morskim Oku*)

Wiatr burzliwy, gwałtowny przedarł obłok mglisty

(J. Słowacki, *Księżyc*)

Czarny obłok niebo kryje

(J. Bołoz Antoniewicz, *Burza*)<sup>36</sup>

Już w przytaczanym opisie mgły z wiersza Odyńca zauważyć można staranność, z jaką poeta oddaje jej ruch. Będzie to bowiem kolejny aspekt rzeczywistości, na który zwrócą romantycy szczególną uwagę:

Jeleń wbiegł na dolinę, wznosił promienne czoło,  
Nastawił czujne ucho i patrzy wokoło. —  
Wiatr gdzieś listkiem poruszył — zwierz odskoczył, słucha:  
Wiatr przewionął, liść usnął, znowu cichość głucha.  
Ośmielony postąpił i pomknąwszy skoro,  
Niedaleko od góry przybiegł nad jezioro.  
Przybiegł, stanął, wyciągnął i pokręca szyję,

<sup>35</sup> S. Furmanik, *Nad obłokiem i chmurą*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

<sup>36</sup> Brodziński, *op. cit.*, s. 225. — Przerwa Tetmajer, *op. cit.*, s. 86. — J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 8. Wrocław 1958, s. 25. — J. Bołoz Antoniewicz, *Sonety*. Lwów 1828, s. 11.

Zgiął ją i z głośnym szmerem ciche wody pije.  
 [. . . . .]  
 Lecz jakaż znów go trwoga wstecz tak rychło niesie?  
 Jak błysk mignął po polu i znikł w ciemnym lesie.

(A. E. Odyniec, *Noc miesięczna. Krajobraz*)<sup>37</sup>

Obraz ten ukonstytuowany jest przede wszystkim przez dwa kręgi leksykalne: oznaczeń ruchu i oznaczeń dźwięków. Uświadamia on jednocześnie, jak wielkie możliwości w zakresie komponowania pejzażu tkwią w poezji. Nie zatrzymując się dłużej nad tym wątkiem przypomnijmy jedynie, że już zdaniem Lessinga wyższość poety nad malarzem polega na możliwości określenia ruchu przez poetę. Tę samą opinię wyraził Filip Neriusz Golański: „Bo i najlepszy obraz żadnego ruchu nie daje. Ani się odzywa głosem narzekania, litości, jęków, wykrzyku”<sup>38</sup>. Nie chodzi nam, rzecz jasna, o przeprowadzenie dowodu wyższości jednej sztuki nad drugą, chcemy tu jedynie uwypuklić fakt, iż romantycy sięgnęli po nowe możliwości realizacji motywów przyrody tkwiące w języku poetyckim.

Chętnie przez romantyków opisywany ruch jest gwałtowny, nagły, wiąże się z niebezpieczeństwem, zmianą. Odnajdą go poeci w takich zjawiskach przyrody, jak burza i wichur, obserwować będą ruch chmur, ulegać fascynacji dzikim pędem konia.

I znów zaobserwować można w badanym materiale charakterystyczne zmiany dotyczące warstwy leksykalnej. Przyjrzyjmy się jedynie doborowi leksykalnemu związanemu ze słowem „wiatr”: „Lecący wietrzyk przez krzewy” (Żukowski); „ze słodkim wietrzyk brzęczeniem” (Gozdawa Godlewski); „Poi zmysły lubość ciszy, / Którą zefirek przerywa”, „Wietrzyk trącał po stawku modre wody fale” (Jaszowski); „Młody wietrzyk, chyży, rączy” (Kowalski); „Złotym kłosem zefir chwieje” (Kretowicz); „Czasem skrzydło wietrzyka / Zraniło w płóchej swawoli / Spokojne łono strumyka”, „Wonnej łąki syn skrzydlaty / Zefir budzi nad strumieniem” (Massalski); „Gdy, wietrzyku, twoje tchnienie / Miłym chłodem nęci w cieniu” (Rettel); „Wtem wietrzyk dmuchnął” (Siemieński); „Tu wietrzyk miłym powiewem” (Słowikowski); „Ożywił gaje kwiatów balsam lotny” (Witwicki); „Gdy giętkie drzewo mocny wiatr z łoskotem chyli” (Bronic); „wiatr w żagiel trąca, / Trąca, wydyma, rozchyła” (Chodźko); „świsł wiatru” (Korsak); „wiatry wyją” (Możyński); „Tu wichur z jękiem przelata przez łąny” (Przerwa Tetmajer); „Wiatr szumiąc zesłych liści tumanami miota” (Słowacki); „Wiatr spod chmury tylko wyje” (Bołoz Antoniewicz); „Tutaj, wiatry jesienne, buszować będziecie” (Szabrański).

Przytoczony materiał rozpada się wyraźnie na dwie części. W pierwszej z nich zauważymy sporo cech znamienych dla języka poezji sen-

<sup>37</sup> Odyniec, *op. cit.*, t. 2 (1875), s. 205.

<sup>38</sup> F. N. Golański, *O wymowie i poezji*. Wyd. 3. Wilno 1808, s. 328.

tymentalizmu i klasycyzmu, a więc skłonność do zdrobnień, do określeń wyrażających ocenę emocjonalną zjawisk i przedmiotów natury, do substytucji („syn skrzydlaty łąki”, „balsam lotny”). Nas jednak interesuje przede wszystkim warstwa leksykalna związana z nazywaniem ruchu. Są to głównie wyrazy oznaczające ruch w niewielkiej sile i gwałtowności („powiew”, „tchnienie”), przy czym zauważalna jest tendencja do metaforyzacji, zawsze oparta na antropomorfizacji całego obrazu. Metaforyka ta nawiązuje również do mitologicznego przedstawiania łagodnego wiatru (Zefir). W grupie drugiej natomiast przeważają określenia gwałtownego ruchu i wywoływanych przezeń efektów akustycznych. Znikają subiektywne oceny wnoszone przez epitety. Jeśli zaś pojawia się epitet — to taki, który podkreśla obiektywne cechy wiatru („mocny”, „mroźny”, „jesienny”). Zamiast zdrobnień używany jest wyraz obojętny emocjonalnie („wiatr”) lub augmentatywny. Dobór leksyki determinowany jest zatem przez dążność do odtwarzania zmysłowych doznań podczas obserwacji wiatru.

Prześledziliśmy jedynie pewne obszary charakterystycznego dla romantyzmu zasobu leksykalnego — te mianowicie, które były rezultatem podkreślania sensualistycznej natury aktu poznawania rzeczywistości oraz chęci zamknięcia i utrwalenia w słowie poetyckim efektów takiego poznawania. Poetyckie krajobrazy wchłonęły świat barw i dźwięków, grę światła i cieni, wypełniając w ten sposób postulaty teoretyków romantycznych, których zdaniem poezja winna wspinać się jak najwyżej w hierarchii wszelkiego rodzaju sztuk, być ich syntezą.

W przeciwieństwie do sentymentalnej nieokreśloności — użycie słowa w pejzażach romantycznych dążyło do uzyskania semantycznej precyzji. Daje się też zauważyć skłonność do unikania zbanalizowanych słów i zestawień, zleksykalizowanych zwrotów. I tak zamiast ogólnego określenia „drzewo” pojawia się częściej nazwa konkretnego rodzimego gatunku; przeważnie jest to „dąb”, „brzoza”, „topola”, „lipa”, „sosna”, „świerk” (bardzo rzadko natomiast „jawor” ulubiony przez sentymentalistów). Podobnie postępują poeci przy realizacjach motywu ptaków. W miejsce banalnego „słowika” czy ogólnego określenia „ptak” wprowadzają słowa z tego samego kręgu, jednoznaczne semantycznie oraz wnoszące nowe możliwości nastrojowotwórcze i skojarzeniowe, a więc: „puszczyk”, „kruk”, „wrona”, „sowa”, „sęp”, „sokół”, „orzeł”. Jeszcze jedną ilustracją omawianej tendencji niechaj będzie zestawienie przykładów doboru leksykalnego związanego z nazywaniem potoku i określaniem jego cech: „Mrucząc kręty strumień płynie” (Jaszowski), „Strumień brzmi wdzięcznie” (Massalski), „Żałosno mruczące strumyki” (Potocki), „Łagodnym szmerem strumień tu wabi” (Odyniec), „Doliną srebrne pluskają strumyki” (Witwicki) oraz „Głośniej zaszumiał strumień z urwiska” (Przerwa Tetmajer), „Czasem tylko odległy dźwięk strumienia słyszę” (Zienkowicz), „A szumem pędzi potok rozhukany” (Bołoz Antoniewicz),

„Wody płynąć srebrzystym, kłótlwym potokiem” (Szabrański). Nietrudno zauważyć wzrastającą konkretność użycia słowa oraz ucieczkę od zleksykalizowanych zwrotów w drugiej grupie przykładów<sup>39</sup>.

Podobny kierunek ewolucji widoczny jest również w przekształceniach semantycznych wczesnoromantycznego nurtu liryki krajobrazowej. Epitet przestaje być środkiem bezpośredniej oceny warstwy przedmiotów, zaczyna natomiast służyć uwydatnieniu ich fizykalnych właściwości. Jest jednym z podstawowych sposobów przekazywania sfery wyglądków charakteryzujących przedstawiany krajobraz. Za jego przyczyną opisywany pejzaż nabiera znamienia jednostkowości i niepowtarzalności. W procesie konkretyzacji zaś nadaje epitet prezentowanemu światu plastyczny, malarski wymiar. Rzecz jasna, tę obrazotwórczą siłę mają jedynie epitety, które są dalekie od stabilizacji poetyzmów („kryształowe wody”, „srebrny potok”) czy subiektywnej nieokreśloności emocji („wdzięczny”, „luby”, „pieszczony”). Aby odwołać się znów do przykładów — będą to z jednej strony takie zestawienia, jak: „wdzięczne pogórze”, „niebotyczne skały”, „sterczące opoki”, „szczytne skały”, a z drugiej: „łysa góra”, „omszała skała”, „góra piaszczysta, przepadzista, stroma”, „płaskie szczyty”.

Ciekawych obserwacji dostarcza też analiza konstrukcji porównań. Charakterystyczne dla utworów realizujących przedromantyczny kanon poetycki było porównywanie stanów emocjonalnych czy sytuacji psychicznych „ja” lirycznego do zjawisk i obiektów świata natury. Właściwość tę uznaliśmy za przejaw dominacji sfery podmiotowej, tendencji do funkcjonalizowania przedstawień świata zewnętrznego jako jej objaśnień i uzupełnień. Pytanie, na jakie chcemy teraz znaleźć odpowiedź, brzmi: czy najczęstsza sytuacja liryczna w pejzażach romantycznych, którą określiliśmy jako sytuację czynnego widza, uwidocznia się w kompozycji tego środka stylistycznego?

A oto parę cytatów:

Powierzchnia wody gładka jak zwierciadeł szyba.  
Gdzieniegdzie czasem ze snu obudzona ryba  
Pomknie nagle, lecz tylko tak lekko ją wzruszy,  
Jak pierwsza myśl miłości pokój młodej duszy.

(A. E. Odyniec, *Noc miesięczna. Krajobraz*)

<sup>39</sup> O „konkretności” świata poetyckiego romantyków w zestawieniu z typowością i ogólnikowością klasycystyczną i sentymentalną zob. m. in.: I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*. W: *Poezja romantycznych przelotów*, s. 49—53. — Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*. W: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976. — Cz. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*. Lublin 1957, s. 15. — Maciejewski, *op. cit.*

Oto już wicher rwie się od północy  
 Silny i dziki jak miłość w poecie.

(S. Jaszowski, *Burza serca*)

Czy gdy zwycięskim zmordowane gniewem,  
 Zwierciadłem do dna staną twe głębiny  
 Lub gną się w cienie, pod lekkim powiewem,  
 Jak miękki atlas na piersiach dziewczyny:

(A. E. Odyniec, *Morze*)

I niebo tak pogodne jak dusza Malwiny.

(S. Witwicki, *Odmiana*)

Kłania się las i sypie z majowego włosa,  
 Jak z różańca kalifów, rubin i granaty.

(A. Mickiewicz, *Ałuszta w dzień*)<sup>40</sup>

I tu stykają się ze sobą dwa światy: ludzi i natury. Zasada konstrukcji porównań jest jednak biegunowo odmienna. W centrum uwagi znajduje się sfera przedmiotów i do ich określenia, obrazowego i jak najpełniejszego wyrażenia dąży opisujący. Czasem nawet przyrodniczy konkrety bywa objaśniany poprzez ulotne ludzkie doznania czy też abstrakty, które w tych kontekstach nabierają mocy oczywistości i jednoznaczności, niezbędnej dla pełnienia funkcji członu objaśniającego.

Dokonuje się jednocześnie w obrazie wytwarzanym przez tę figurę stylistyczną zbliżenie sfery „ja” i sfery przedmiotów, powstają tu związki wzbogacające nawzajem te dwie przedstawiane rzeczywistości. Zobrazowanie lekkich fal w wierszu Odyńca zyskuje nowe semantyczne obszary przez porównanie ich do miękkiej materii opinającej dziewczęce piersi, ale też przedstawieniu stroju dziewczyny udziela skojarzeń obraz morza. Tę nieustanną grę znaczeń widać jeszcze wyraźniej w *Ciszy morskiej* Mickiewicza (skąd być może Odyniec zaczerpnął pomysł swego porównania). Jest owa gra natomiast uboższa przy wyraźnej dysproporcji jednego z członów figury.

Charakterystyczny dla tego tropu w romantycznych krajobrazach jest jeszcze inny jego rodzaj:

Dalej widać Karpat szczyty  
 Jak bałwany morskich wód.

(J. Przerwa Tetmajer, *Wieczór*)

Łany się chwieją jak morze,  
 Wzgórki jak srebrne bałwany!

(J. Przerwa Tetmajer, *Noc*)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> „Rozmaitości Lwowskie” 1828, nr 10, s. 80. — Odyniec, *op. cit.*, t. 2, s. 193. — „Pamiętnik Warszawski” 1822, t. 3, s. 131. — Mickiewicz, *op. cit.*, s. 22.

<sup>41</sup> J. Przerwa Tetmajer, *Pieśni*. Lwów 1829, s. 9, 38.

Motyle różnobarbne, niby tęczy kosa,

(A. Mickiewicz, *Atusztá w dzień*)

Znika tu całkowicie przedstawienie świata ludzkiego. Do zobrazowania natury wystarcza ona sama. Szczególnie częste jest wykorzystywanie przedstawień morza dla zilustrowania innych fragmentów przyrody. Więcej razy pojawia się morze właśnie jako człon objaśniający porównania niż jako samodzielny obraz. Zestawianiem składników tej figury stylistycznej rządzi zasada wspólnoty jakiejś cechy lub podobieństwa przywoływanych zjawisk i fragmentów krajobrazu. Będzie to np. wspólna gama kolorystyczna motyli i tęczy czy podobieństwo ruchu poruszanych przez wiatr łąnów i morskich fal.

Jak diametralnie różni się ta „sytuacja stylistyczna” od pretekstowości i schematyczności przedstawień natury w wierszach utrzymanych w poetykach wcześniejszych. Porównanie romantyczne jest bowiem efektem poszukiwań jak najdoskonalszych sposobów wyartykułowania oglądanego krajobrazu: świat ludzi przywoływany jest przede wszystkim po to, aby krajobraz ten dopełnić, przybliżyć, uplastyczyć.

Podobne tendencje uchwycić można analizując strukturę metaforyki w romantycznej liryce pejzażowej. Choć ilościowo materiał tym razem nie jest zbyt obfity, pozwala jednak na wyinterpretowanie zasadniczych wątków.

Strukturą paralelną do porównywania dwóch zjawisk czy też obiektów natury jest przedstawianie fragmentów krajobrazu poprzez metaforyczne ujęcie innego zjawiska lub innego obiektu przyrody. I znów posługiwać się będą poeci najchętniej metaforyką morza. Tak ukształtowane są *Stepy akermańskie* Mickiewicza, *Noc* Tetmajera i wiersz Poźniaka pod tym samym tytułem:

Rozścieliła noc doliną...  
I przemienia całun ten  
W morze ciemni, a głębiną  
Tego morza — płynie sen:

(J. Poźniak, *Noc*)<sup>42</sup>

Choć zmysł wzroku odgrywa dominującą rolę w kontakcie „ja” i „natura”, sensualistyczne poznanie rzeczywistości ograniczone jedynie do tego typu percepcji byłoby niepełne. Ukazywaliśmy już wpływ doznań słuchowych na dobór leksyki. Przekaz wrażeń odbieranych przez zmysły inne niż wzrok staje się też podstawą sformułowań metaforycznych, takich jak: „Powietrze tchnące wonią, tą muzyką kwiatów” (Mickiewicz, *Atusztá w nocy*), „Łąki szumiały deszczem” (Szabrański, *Noc bezsenna*), „A wnet mię noc przysłoni / Płaszczem zrobionym z woni!” (Przerwa Tetmajer, *Fantazja wieczorna*). Wyrażenie pierwsze jest ponadto przykładem synestezji, której istotę stanowi współpraca intersensoryczna —

<sup>42</sup> J. Poźniak, *Pieśń z lat młodych i pieśń starca*. Lwów 1883, s. 10—11.

zależność między zmysłami umożliwiającą wyrażenie percepcji jednego typu poprzez kategorie przynależne do innego porządku percepcyjnego<sup>43</sup>. W badanym materiale poetyckim znaleźliśmy jedynie kilka metafor synestezyjnych, tak chętnie tworzonych później przez symbolistów. Należy jednak podkreślić, iż odkrycie tego typu metaforyki możliwe było dzięki założeniom poznawczym debiutujących romantyków kształtującym ich relacje z rzeczywistością i sposób jej przedstawiania.

Metafora ostatnia natomiast — to świadectwo ważkich dla twórców poezji przedlistopadowej usiłowań: przełamywania granicy między percypującym rzeczywistość krajobrazową a nią samą. Odbywa się w tej metaforze bowiem nieustanna gra znaczeń oparta na dwóch porządkach skojarzeń: są to skojarzenia związane z gestem otulania człowieka płaszczem, nakierowane w stronę „ja”, w stronę fizycznej namacalności przedstawianych przedmiotów, oraz skojarzenia wywoływane przedstawieniem nocy, a także ulotnej materii okrycia — odsyłające w kierunku świata natury. Powstaje w rezultacie obraz człowieka wtopionego w przychylny mu i poznawalny sensualistycznie pejzaż.

W metaforyce romantycznych pejzaży zauważymy grupę znanych już przenośni, w których łączą się wyrazy o znaczeniu abstrakcyjnym z wyrazami o znaczeniu konkretnym. Są to np. takie zestawienia: „chmura smutków” (Narbutówna), „szpony czasu”, „młodości zorza”, „słońce lat starszych”, „przeszłości błonie” (Łapsiński), „kwiat wyobraźni” (A. Chodźko), „burza wzruszeń”, „lot wyobraźni” (Szołajski), „mróz przestrachu” (Goszczyński). Ten rodzaj metafor będzie częsty również w symbolizmie (z wyjątkiem schematu polegającego na zmianach semantycznych w obrębie oznaczeń związku pór życia ludzkiego ze zjawiskami przyrody). Pozwalają one na wyrażanie stanów psychicznych czy abstraktów, nasywanie ich treściami „przyrodniczych konkretów”, dzięki czemu to, co nieuchwytnie, przyobleka się w kształt obrazu poetyckiego.

Przydają też czasem poeci romantyczni ciężaru materii samym zjawiskom i obiektom natury, szczególnie tym ulotnym, wymykającym się próbie obiektywizacji. Kierunek metaforycznych zestawień zmierza więc do uchwycenia kształtów, uwydatnienia wyglądków. Przykładem mogą być przenośnie zaczerpnięte z wierszy Łapsińskiego: „kolumny obłoków”, „słoneczne podwoje”, „niebios namiot”, „czarnych lasów chmury”.

Śledząc romantyczną metaforykę w wierszach krajobrazowych, zauważymy dość częste występowanie peryfrazy, figury tak znamiennej dla klasycyzmu, a wcale niemal nie spotykanej w sentymentalizmie. Jej pojawienie wiąże się jednak nie tyle z tradycją klasycystyczną, ile z *Sonetami krymskimi*, które są obficie inkrustowane różnymi środkami stylistycznymi. Oddawaniu bogactwa wschodniej ornamentyki służyła m. in. peryfraza, zastępująca proste wyrażenia rozwiniętymi i wyszuka-

<sup>43</sup> Łapsiński, *op. cit.*, s. 305.



nymi przedstawieniami obrazowymi i podnosząca w ten sposób ozdobność stylu. Liczni naśladowcy *Sonetów krymskich* przejęli również upodobanie do tego tropu, w pomysłach zresztą częstokroć niedaleko odbiegając od Mickiewiczowskiego oryginału. Zestawmy tylko peryfrazy z sonetów Mickiewicza i Łapsińskiego. Mickiewicz: „lampa światów”, „baldakim z bławatków”, „pustynia błękitu”, „strumienie szkarłatów”; Łapsiński: „lampa wieczoru”, „pochodnia światów”, „baldakim z brylantów”, „niebios pustynia”, „potoki szkarłatów”<sup>44</sup>. Przykłady innych peryfraz Mickiewicza to: „latające kwiaty”, „mokre góry”, „srebrny król nocy”, „całun skrzydlaty”. Do tradycji klasycystycznej nawiązują natomiast takie omówienia, jak: „kryształ płynnego zwierciadła” (Odyniec) czy „kraina Sarmatów”, „Słowiańskich rzek królowo” (Łapsiński). Podobne peryfrazy jak Odyniec budują poeci XVIII-wieczni bardzo często (np. Naruszewicz: „mokrym szkłem równinę broczy”, „Strumyku, co do morza toczysz kryształ szczyry”). Omówienia Łapsińskiego są natomiast przykładem peryfrazy „erudycyjnej”, chętnie stosowanej przez klasyków.

Nie dostrzegliśmy natomiast w przedlistopadowej liryce pejzażowej wyraźnego wpływu romantycznej teorii metafory; zostanie ona zrealizowana przede wszystkim w twórczości Mickiewicza i Słowackiego po roku 1830. Teoria ta, zakładająca m. in., iż naturę można ująć jedynie za pomocą symboli<sup>45</sup>, stała w opozycji do generalnych założeń przyświecających poetom ujmującym w poetyckie kształty rezultaty sensualistycznego poznania rzeczywistości. „Realistyczna kopia danych zmysłowych jest zdradą rzeczywistości duchowej: ta tkwi w metaforycznych odpowiedniościach wszechświata”<sup>46</sup> — pogląd taki nie był jeszcze popularny w praktyce poetyckiej wczesnego romantyzmu. Odkrywanie „rzeczywistości duchowej” w przejawach natury, tajemnicza więź materii z duchem, świata widzialnego z niewidzialnym stanie się osnową metaforyki dopiero w następnej fazie romantyzmu<sup>47</sup>. W roku 1819 Czeczot pisze do Mickiewicza:

O, gdybyś ty był teraz między nami trzema! Co tu za rozprawy o materiach, o duchach, o analogicznych łańcuchach, o czasach, przestrzeniach, dzi-

<sup>44</sup> Maciejewski (*op. cit.*, s. 48) pisząc o naśladowaniu Mickiewicza przez Łapsińskiego podaje liczne przykłady zbieżności frazeologicznych w obu cyklach sonetów.

<sup>45</sup> O romantycznej teorii metafory zob. np. J. Rousset, *Spór o metaforę*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4. — M. Janion, „*Kuźnia natury*”. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Wrocław 1974, s. 17—21. — H. Meinusch, *Romantische Ästhetik*. Berlin 1969, s. 153.

<sup>46</sup> J. Starobinski, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 227.

<sup>47</sup> Zwrócić należy jednak uwagę na *Świteziankę* Mickiewicza, gdzie przedstawienia wody nabierają metaforycznego sensu obrazującego tajemne siły natury i ich oddziaływanie na człowieka.

kich a dzikich, ja nazywam marzeniach! Już to my wszyscy, możesz wiedzieć, jak zabici wyznawcy; ale Tomasz jeszcze mocniejszy nieco, bo ja niczemu, czego nie pojmuję zmysłem, [nie wierzę,] a on przez analogią w duchy jeszcze, kombinujące się w części z materią, wierzy<sup>48</sup>.

Fragment listu Czeczota dowodzi tendencji do przełamywania ograniczeń sensualistycznego poznawania rzeczywistości, świadczy o zarysowującej się nowej wizji świata wypełnionego „treściami” duchowymi i wizji człowieka uwrażliwionego na nie. Na razie jednak tworzący poetyckie pejzaże romantycy stoją u początków tej drogi.

Ukazywaliśmy próby ujawniania w metaforyce związków pomiędzy człowiekiem a naturą, wzajemnego wzbogacania tych dwóch rzeczywistości. W podobnych celach zaczynają poeci stosować zabieg analogii, tak popularny w poetykach przedromantycznych. Już we wczesnym romantyzmie uzyskuje on jednak nową wykładnię. Dla uwypuklenia tej przemiany cofnijmy się nieco w przeszłość.

Bez trudu odnajdziemy analogię w poezji XVIII-wiecznej, tak klasycystycznej jak i sentymentalnej (np. Naruszewicz: *Koleje życia ludzkiego*, *Do strumienia*, *Do jutrzienki*; Książnin: *Dwie lipy*, *Do strumienia*; Karpiński: *Zabawa na ustroniu*, *Na Wokluz, wody i dom gocki pod Białymstokiem*)<sup>49</sup>. Analogia pozostaje w zgodzie ze wskazaniem teoretyków sztuki rymotwórczej, albowiem narzuca kompozycji utworu klarowność i z góry zaplanowane rygory.

Nie będziemy zajmować się XVIII-wiecznymi poetyckimi realizacjami tego środka, spróbujemy przyrzeć mu się w XIX-wiecznych kontynuacjach poetyki oświeceniowej.

Jest kwiat, co gdy się złota jutrzienka obudzi,  
Smutny kielich zamyka, suche liście związa,  
I słońce go przepala, i skwar go dobija,  
I piersi jego żaden wietrzyk nie ostudzi;

Jest serce, co namiętność niełatwo je złudzi,  
Tysiące serc potrąca i wszystkie omija,  
Bo już każde zagryzła nieczułości żmija.  
I to serce czuć umie; choć unika ludzi.

Słabe podniósł ramiona przepalony kwiatek,  
Znalazł go cichy księżyc, rozwinął kielichy,  
Życie wrócił i rosą oblał go obficie.

I serce dogoniwszy uczucia ostatek  
Znalazło towarzysza, co spokojny, cichy  
Radością się podziela i łyż roni skrycie.

(R. Suchodolski, *Przyjaźń*)<sup>50</sup>

<sup>48</sup> *Archiwum filomatów*. Cz. 1. Wydał J. Czubek. T. 1. Kraków 1913, s. 134.

<sup>49</sup> Przy omówieniu XVIII-wiecznych poetyckich realizacji figury analogii korzystamy wiele z pracy Opackiego pt. *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*.

<sup>50</sup> „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 2, s. 16.

Analogia w tym sonecie realizowana jest poprzez ciąg symetrycznych zestawień świata przyrody i człowieka. Wątek liryczny rozwija się jakby równoległe do wątku opisowego. Dwukrotnie zostaje ukazane to samo zjawisko — odnowa — i właśnie dostrzeżenie identycznego procesu w świecie przyrody i psychice ludzkiej stanowi podstawę dla przeprowadzenia analogii. Przedstawienie świata przyrody nie wypływa tu z jej obserwacji, składa się natomiast z szeregu konstatacji mających moc stwierdzeń, opartych na ogólnej wiedzy o przedmiocie (problem stopnia zindywidualizowania przedstawionego przedmiotu jest w tym wierszu złożony: zawiera się w używaniu ogólnej nazwy „kwiatek” przy jednoczesnym stosowaniu liczby pojedynczej i braku innych wskaźników typizacji). Przyroda jednak zachowuje tylko pozorną autonomię, jej ukazanie zależne jest bowiem od rodzaju emocji panującej w sferach przedstawiających rzeczywistość psychiczną (aurę emocjonalną do sfery przedmiotów wprowadzają epitety „smutny”, „słabe”), służy ponadto przede wszystkim egzemplifikacji sfery podmiotowej.

Analogia bywa realizowana także w nieco odmienny sposób:

Zapał wieczór, umilkły krzyki strzelców w borze,  
 Wonny wietrzyk porusza gałązki wikliny,  
 Rosa łąki polewa, drży księżyc w jeziorze,  
 I niebo tak pogodne jak dusza Malwiny.

[. . . . .]

Lecz skąd ta ciemność napływa?

Zgaś księżyc, trwoga się stała,  
 Ziemia pode mną zadrżała,  
 Piekielny wichur się zrywa.

[. . . . .]

Tak i w życiu człowieka. Patrz w szczęśliwą stronę.

Spokojnie po czystym niebie  
 Wschodzi dni twych ranne zorze.  
 Na twojej drodze rozwinione

Kwiat miłości, przyjaźni, śmieją się do ciebie.

(S. Witwicki, *Odmiana*)

Nie musimy cytować dalszego ciągu wiersza Witwickiego, ponieważ oczywiste jest, że jego treścią będzie równie niespodziana co w naturze zmiana w życiu człowieka. I choć kształt opisu sugeruje przekazywanie percypowanej aktualnie rzeczywistości (używanie czasu teraźniejszego), dominującą rolę w jej przedstawianiu odgrywa sygnalizowany w tytule schemat (*Odmiana*) umożliwiający przeprowadzenie analogii.

Tę metodę stosuje też Narbutówna w wierszu *Burza*<sup>51</sup>, gdzie po opisie zjawiska burzy następuje konstatacja:

Podobnych tym odmian, równego wzruszenia,  
 Jakiemu ulega ogrom przyrodzenia,  
 Doznaje i człowiek [...]

<sup>51</sup> „Dziennik Wileński” 1829, t. 4, s. 191—192.

— po czym wątek zostaje rozwinięty paralelnie do opisu burzy.

Przedstawianie krajobrazu w obu wypadkach jest więc z góry określone i ograniczone do schematu uwypuklającego analogię odkrywana w świecie ludzkim. Analogia ta dotyczy bardzo ogólnej prawidłowości władającej zestawianymi ze sobą światami — przemijania, choć w każdym z fragmentów ujawniane są inne jego cechy (w utworze Witwickiego gwałtowność zmiany, u Narbutówny — nieuchronność).

W omawianym typie analogii dąży się do symetryzacji jej członów w płaszczyźnie kompozycyjnej. Obie rzeczywistości są ponadto jedynie przyrównywane i zestawiane, nie ma natomiast pomiędzy nimi żadnego związku czy wzajemnego wpływu.

Inaczej dzieje się w *Sonecie* Konstantego Danielewicza <sup>52</sup>:

Tam kędy dumnie skała unosi się dzika,  
Spoczywa na jej szczycie orzeł ciemnopióry,  
Śpiewają mu żałobnie wichrów tęskne chóry  
I gromów u stóp jego przygrywa muzyka.

Stamtąd wzrokiem dolinę aż do dna przenika  
I na wrogów mordercze zaostrza pazury;  
Wtem nagle lot swój chyży wykręcił do góry,  
W krainy, gdzie myśl ledwie sięgnie śmiertelnika.

Gdzie lecisz, dumny orle? tam słoneczne spieki,  
Tam cię połysk piorunów obleje dokoła,  
Czyliż go znieść zdołają śmiertelne powieki.

I lot twój, wieszczu młody, czyż cię unieść zdoła  
W ten świat, o którym marzysz, czarowny, daleki  
Skąd cię głos dolatuje harmonii anioła?...

Górzysty pejzaż i orzeł są w początkowych dwu strofach opisywane bez sygnalizacji, iż zostaną sfunkcjonalizowane w celu stworzenia analogii ze sferą podmiotu. Znika tu schemat kompozycyjny paralelnego zestawiania motywów i dążenie do symetrii członów analogii. Wprowadzenie w refleksji przedstawień świata ludzkiego nie zakłóca autonomii pejzażu, konstruowanego zgodnie z romantyczną konwencją (czas terażniejszy, słowa okazjonalne miejsca i czasu). Rolę przygotowawczą dla przeprowadzenia zabiegu analogii pełni bowiem pierwsza tercyna sonetu. Taka budowa utworu prowokuje do powtórnej lektury, sprawdzenia związków pomiędzy przedstawianą rzeczywistością krajobrazu a przywoływanym w refleksji skojarzeniem. W rezultacie zaś ujawnia się podstawa zestawiania obu sfer. Nie jest już nią odkrywanie wspólnoty prawideł w obu rzeczywistościach, lecz dopatrywanie się w obiektach natury tych samych jakości co w życiu duchowym człowieka. Pomiedzy egzystencją orła a procesem twórczości poety zadzierżgnięta zostaje więź, która powoduje, iż przedstawienia natury, nie tracąc swej samodzielności

<sup>52</sup> „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 2, s. 238.

i semantyki krajobrazu, zaczynają odsłaniać podteksty o charakterze metaforycznym, stają się parabolą postawy poetyckiej.

Ten sam typ analogii odnajdziemy w *Ajudahu* Mickiewicza<sup>53</sup>. I tym razem pejzaż zostanie skonstruowany bez ujawniania jego roli jako członu analogii, za to z troską o indywidualną, „autopsyjną” ekspresję. Choć połączenie obu układów analogii przysłówkiem „podobnie” może przypominać realizacje oświeceniowe, jednak przeprowadzenie jej w taki sposób, aby część refleksyjna wynikała ze skojarzenia nasuwanego przez część opisową bez jej determinowania, jest dla realizacji wcześniejszych nietypowe. Zestawienie zaś potęgi żywiołu morza i działalności poety każe widzieć pomiędzy nimi bynajmniej nie proste związki, lecz wspólnotę sięgającą tajemnicy twórczej aktywności natury i twórczego geniuszu człowieka.

W *Ciszy morskiej* Mickiewicza analogia jest natomiast poprzedzona przedstawieniem aktualnie percypowanego fragmentu natury. Analogia nie wynika jednak harmonijnie z owego opisu, ale jest w stosunku do niego skonstrastowana, wprowadza zmianę w sytuacji lirycznej. Kontrast to znamieny, albowiem ukazuje niewystarczalność sensualistycznego poznawania rzeczywistości, fragmentaryczność i niepewność wyniku przy ambicjach orzekania o całokształcie tej rzeczywistości.

Zmysłowe poznanie świata mogło stanowić jedynie wstępną fazę w dociekaniu praw życia rządzących *universum* przyrody i człowieka, a taki cel stawiali sobie romantycy. Osiągnięcie go było tym trudniejsze, że — w przeciwieństwie do swych poprzedników — nie uznawali żadnych ograniczeń poznawczych, chcieli zgłębić nie tylko prawidłowości, ale także ich genezę i źródła, śledzić duchowy związek spajający wszechświat.

Tak zakreślone zadania zaowocowały w pełni w poetyce wierszy krajobrazowych po roku 1830. Na razie w *Ciszy morskiej* ukazany został jedynie kres możliwości kreowania obrazów przyrody w oparciu o wyłącznie sensualistyczne poznawanie rzeczywistości. Na przestrzeni jednego cyklu sonetów potrafił więc Mickiewicz całkowicie wyartykułować nowe, odmienne zasady przedstawiania świata przyrody i zarysować ich ograniczenia.

<sup>53</sup> Maciejewski (op. cit.) zanalizował paralelizm kompozycyjny świata człowieka i przyrody w *Sonetach krymskich*, podkreślając innowacje wprowadzone przez Mickiewicza. Pisał też o stosowaniu zabiegu analogii w tych sonetach.