

# Jakub Zdzisław Lichański

---

## Metafora : analiza zjawiska na przykładzie polskiej poezji wczesnobarokowej

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 39, 205-228

---

1983

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.

JAKUB ZDZISŁAW LICHAŃSKI

METAFORA  
ANALIZA ZJAWISKA NA PRZYKŁADZIE  
POLSKIEJ POEZJI WCZESNOBAROKOWEJ \*

1. Wprowadzenie

Ważność metafory, jako środka kształtującego wypowiedź językową, zwłaszcza w literackim dziele sztuki, nie ulega wątpliwości<sup>1</sup>.

---

\* Odmieniona wersja artykułu pt.: *Metafora w polskiej poezji wczesnobarokowej* referowana była na konferencji nt.: *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej. Motywy, inspiracje, recepcja*. Katowice, maj 1978 r. (druk, [w] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. I. *Światopogląd. Genologia. Topika*. Cz. II. *Motywy. Inspiracje. Recepcja*. Katowice 1980, cz. I, s. 128–139). W tym miejscu dziękuję wszystkim osobom, a przede wszystkim prof. prof. Stanisławowi Grzeszczukowi, Januszowi Pelcowi, doc. dr. Jadwidze Rytel, dr. Helenie Cichockiej, dr. Adamowi Karpińskiemu, mgr. Halinie Brzezińskiej-Stec, których rady i krytyczne uwagi pomogły mi w uściśleniu przedstawionej problematyki.

<sup>1</sup> R. Volkman, *Rhetorik der Griechen und Römer*. Wyd. 2, München 1890, określa ją jako „najświeńniejszy z tropów” (s. 663); podobnie T. Gomperz, *Griechische Denker*. Bd. III. Leipzig 1909, s. 352. H. G. Beck (*Das byzantinische Jahrtausend*, München 1978, s. 160) określa ją jako językowy fundament, na którym dokonuje się proces identyfikacji rzeczywistości z mitem.

Istotne uwagi na temat starożytnych teorii metafory i ich aktualności w: W. Madyd a, *Starożytne teorie metafory i ich aktualność*, „Eos”, R. XLIV, 1950, z. 2, s. 70–101. Klasyfikacja tropów i omówienie klasycznej teorii metafory: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Wyd. 2. München 1974. Por. też S. Skwarczyński; *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II. Warszawa 1954, s. 236–257; W. A. Shibles, *Metaphor: an Annotated Bibliography and History*. Whitewater-Wisconsin 1971 (omów.: J. Japola, „Pam. Lit.”, R. LXVI, 1975, z. 2, s. 355–358). Istotne znaczenie ma analiza problemów metafory dokonana w dyskusji opublikowanej pt.: *Die Metapher. Bochumer Diskussion*, „Poetica”, 1968, 2, s. 100–130. Nieco odmienne stanowisko (bardziej językoznawcze) zajmuje G. F. Pasiński w studiach: *Lo studio delle metafore*, „Lingua e stile” 1968, nr 1, s. 71–89; tenże, *Dalla comparazione alla metafora*, „Lingua e stile” 1972, nr 3, s. 441–469. Istotne kwestie poruszają także: J. J. A. M. o o i j. *A Study of Metaphor*. Amsterdam – New York – Oxford 1976 (jest to przegląd najnow-

Podwaliny teorii stworzyli Arystoteles<sup>2</sup>, Cyceon<sup>3</sup>, Kwintyliusz<sup>4</sup>. Ukształtowane przez nich poglądy bez większych modyfikacji przetrwały do XVII w.<sup>5</sup> i traktowane są jako klasyczna teoria metafory<sup>6</sup>.

Sięgnijmy do wypowiedzi Stagiryty; uważał on, że zadaniem metafory jest „unaocznic rzeczy słuchaczom” poprzez użycie wyrażen przedstawiających rzeczy w stanie działalności<sup>7</sup>. Rozwinięcie tej myśli spotykamy u Pseudo-Demetriusza<sup>8</sup>. Jednym zatem z istotnych elementów antycznej teorii metafory jest wskazywanie na funkcję ekspresywną tropu. Celem metafory ma być „wzmocniony, pełniejszy

szych prac nt. metafory) warto tu także wskazać na podobny przegląd, z punktu widzenia filozoficznego, por.: J. J a p o l a, *Metafora: poszukiwanie nowego aspektu, Prace semiotyczne*, t. VIII, red. J. Pelc, Wrocław 1978, s. 183–197; W. K ö l l e r, *Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern*. Stuttgart 1975. Ważne uwagi: M. R. M a y e n o w a, *Poetyka teoretyczna*. Wrocław 1974, s. 222–251.

<sup>2</sup> *Arist. rhet.* III,11 (1410 b 35, 1411 a 1–8, 1412 a 13); *Arist. poet.* 1457 b, 1459a. Rozwinięcie poglądów Stagiryty u Pseudo-Demetriusza, por. P s e u d o - D e m e t r i u s z, *de eloc.* 81–84, 86, także u Dionizjusza z Halikarnasu, *Dion. Hall.*, Ep. ad Amm. 1.8. Wcześniej wskazuje na ważność posługiwania się metaforą przez mówcę Isokrates, por. F. B l a s s, *Die attische Beredsamkeit*. Th. 2. Leipzig 1874, s. 105, szerzej patrz przyp. 25.

<sup>3</sup> *Cic. de orat.* III,38; 155–166; *Orat.* 24, 81–82; 26, 91–92; 39,134; 60, 202, 63,211.

<sup>4</sup> *Quint. inst. orat.* VIII. 6.4–19; VIII. 3,36. Wypowiedzi Cyceona i Kwintyliusza zebrane w pracy: M. N a g n a j e w i c z, *Tropy w trzech stylistykach łacińskich*, „Meander” 1971, z. 1, s. 3–16. Por. także uwagi: J. W. H. A t k i n s, *Literary Criticism in Antiquity* (1934) London 1952, t. I, s. 98, 141–142, 152, 157, t. II, s. 231, 272.

<sup>5</sup> Por. przyp. 1. Sądzę zresztą, że granicę tę można śmiało przesunąć dalej. Klasyczna teoria metafory jest, w jakimś sensie, aktualna po dziś dzień. Jednak od wystąpienia G. Vico zaczęła stawać się jedną z wielu teorii; por. szczególnie prace Mayenowej, Mooija i Köllera.

<sup>6</sup> *Tamże*. Już klasyczna teoria metafory skrywa fundamentalną trudność; metafora to struktura składniowa, ale także fenomen semantyczny. O ile pierwsza wersja nie przedstawia większych kłopotów, to druga jest bardzo skomplikowanym tworem (i zagadnieniem); praca Köllera to doskonale wprowadzenie do tego problemu.

<sup>7</sup> *Arist. rhet.* 1412 a 13.

<sup>8</sup> P s e u d o - D e m e t r. *de eloc.* 81, por. F. S o l m s e n, *Demetrius peri hermeneias und sein Quellenmaterial*, *Hermes*, LXVI, 1931, s. 224–245, 246–249, 251, 252, 265. Pisał na ten temat także G. M. A. G r u b e, *A Greek Critic: Demetrius On style*. Toronto 1961, s. 28, 37; oraz D. M. S c h e n k e v e l d, *Studies in Demetrius: On Style*. Amsterdam 1964, s. 88–106.

szy wyraz, przemawiający silnie do wyobraźni”<sup>9</sup>. Ten właśnie walor metafory wykorzystywali szczególnie twórcy barokowi; bowiem „wyobraźnia barokowa ewokuje od razu mnogość różnych światów, przy czym wszystkie są w nieprzewidywany sposób powiązane”<sup>10</sup>.

Rozważyć zatem nam wypada problem nie tyle, jakimi środkami realizowana jest metafora, co — dla jakich powodów jest wprowadzona. W jednej z najnowszych prac poświęconej temu tropowi wskazane zostały następujące sposoby jego użycia<sup>11</sup>:

- jako ornament w dyskursie,
- jako środek perswazji,
- jako katalizator procesów poznawczych.

W tejsze pracy zwraca badacz uwagę na fakt, że niekończenie metafora jest skróconym porównaniem, lecz właśnie — może raczej — skrócone porównanie stało się metaforą.

Kilkadziesiąt lat wcześniej, analizując styl św. Bazylego Wielkiego, Campbell<sup>12</sup>, zwrócił uwagę, że u tego pisarza metaforą jest używana przede wszystkim w celu:

<sup>9</sup> Madyda, *op. cit.*, s. 81 [podkr. JZL]. Por. także wypowiedzi w: L. P. Wilkison, *Golden Latin Artistry*. Cambridge 1963, s. 44–85, szczególnie s. 63–73; Th. E. Ameringer, *The Stylistic Influence of the Second Sophistic in the Panegyric Sermons of St. John Chrysostom*. Washington 1921, s. 56; M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. Warszawa 1962, s. 72–74. G. Ueding zwraca uwagę, że w dobie antycznej metafora była uważana za formę retoryczną używaną jako środek podnoszący jasność wykładu (G. Ueding, *Einführung in die Rhetorik*. Tübingen 1976, s. 31).

<sup>10</sup> R. Wellck, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekł. pod red. M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 263–264. Por. także uwagi W. Weintrauba, *O niektórych problemach polskiego baroku*, [w:] *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 77–102, szczególnie s. 79. Zwrócił na te sprawy uwagę także J. Vipper we wstępie do antologii: *Europejska poezja XVII wieku*. Moskwa 1977, s. 5–28.

<sup>11</sup> J. L. Tató G. Espada, *Semantica de la metafora*. Alicante 1975, s. 11–39; ważne i zbliżone uwagi u Köllera, *op. cit.*, *passim* (szczególnie s. 29 i nn, 86 i nn, 134 i nn, 170–179, 259–328). Podobne poglądy wypowiedział także J. Rozwadowski, *O poezji w języku* (1913), przedr. [w:] *Stylistyka polska. Wybór tekstów*. Opr. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1973, s. 197–201. Uwagi na temat metafory jako formy poznania: S. Langeter, *Nowy sens filozofii*. Przekł. A. H. Bogucka. Warszawa 1976, s. 224–225.

<sup>12</sup> J. M. Campbell, *The Influence of the Second Sophistic on the Style of the Sermons of St. Basil the Great*. Washington 1922, s. 96–109.

- objaśnienia u n a o c z n i a j ą c e g o treści ezoteryczne,
- wzmożenia e k s p r e s j i, emocji (uczuć),
- efektownego skrótu myśli.

Przedstawione tu, tytułem przykładu, wypowiedzi badaczy współczesnych są jak gdyby uogólnieniem pewnych sformułowań spotykanych u renesansowych i barokowych „teoretyków literatury”. Dodajmy od razu, że uwagi, które poczynimy będą dotyczyć spraw s e m a n t y k i m e t a f o r y. Przypominając formułę H. Weinricha powiemy, że rozpatrywać metaforę jako figurę retoryczną (trop retoryczny), bądź problem stylistyczny, to za mało. Metafora jest bowiem także f e n o m e n e m s e m a n t y c z n y m <sup>13</sup>.

M. Ficino uważa, że metafora wyraża to, co inaczej pozostałoby niewyraźalne. Służy ona do mówienia o najistotniejszych sprawach religii i filozofii <sup>14</sup>. Dzięki metaforze możemy uzyskać głębszą wiedzę o rzeczywistości; jest bowiem metafora lepszą formą przekazu treści poznawczych niż dowodzenie <sup>15</sup>.

Podobnie rolę metafory określał i Pico della Mirandola; uważał on, że właśnie metafora poetycka skrywa głębokie treści poznawcze <sup>16</sup>.

W wypowiedziach tych, jakże charakterystycznych dla neoplatonizmu renesansowego (humanistycznego) <sup>17</sup>, ujawnia się przekonanie, że metafora, poza swym charakterem ornamentacyjnym, posiada ważkie znaczenie, jako środek służący do odsłonięcia tajemnic Universum. Savonarola <sup>18</sup> dał temu najdobitniejszy wyraz, dzieląc metaforę na:

- poetycką — ukrywającą sensy nadane przez człowieka,
- teologiczną — będącą alegorią, której znaczenie pochodzi od objawiającego w tej postaci prawdę — Boga.

Możemy zatem śmiało powiedzieć, że w epoce renesansu podejście

<sup>13</sup> Por. *Dic Metapher...*, s. 100.

<sup>14</sup> M. F i c i n o. cyt. za: S. Ś w i e ż a w s k i, *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, t. 1-2. Warszawa 1974, t. II, s. 211, 316-317.

<sup>15</sup> S. Ś w i e ż a w s k i. *op. cit.*, s. 349-350.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 286. Jest to jednak tradycja także chrześcijańska, por. św. Augustyn, *De Trinitate XI*, 18; oraz H. G. B e c k, *Antike Beredsamkeit und byzantinische Kallilogia. Antike und Abendland*, XV, 1969, s. 99. Pisał o tym także J. P a r a n d o w s k i, *Alchemia słowa*. Wyd. 5. Warszawa 1976, s. 146 i nn.

<sup>17</sup> S. Ś w i e ż a w s k i, *op. cit.*, s. 316-317.

<sup>18</sup> *Tamże*. s. 319.

do problemów metafory było trojakię. Budziła ona <sup>19</sup> rezonans wartościujący:

- estetycznie,
- intelektualnie,
- moralnie.

Estetyczne i intelektualne wartości metafory szczególnie podkreślały poetyki i retoryki barokowe. I tak, Tesaurio i Gracian <sup>20</sup> pisali o wartości metafory właśnie jako środka podnoszącego walory ekspresywne tekstu poetyckiego. Podobnie o metaforze wypowiadał się M. K. Sarbiewski. Istotnym novum w barokowym pojmowaniu tropu jest wskazanie na jej (metafory) wartość w łączeniu tego, co rozbieżne, przeciwstawne.

Spróbujmy zatem – kończąc ten przegląd zagadnień związanych z teorią metafory – dokonać podsumowania. Metafora zatem:

- służy jako środek ornamentacyjny w kształtowaniu tekstu językowego (podnosi jego walory estetyczne),
- posiada charakter poznawczy (m.in. unaoczniając treści ezoteryczne, stając się katalizatorem procesów poznawczych, odsłaniając tajemnice Wszechrzeczy),
- jest istotnym elementem podnoszącym ekspresywną wartość tekstu (przez silniejsze oddziaływanie na emocje, uczucia, przez skrót myśli, przez swą funkcję perswazyjną).

Rozpatrywana filozoficznie jest metafora zasloną skrywającą istotne treści (a zarazem – przecież je wyjaśnia!), które dostępne są normalnie tylko wybranym. W tej funkcji jest ona bliska analogii <sup>21</sup>. Obie przecież

---

<sup>19</sup> H. M o r i e r. *Dictionnaire de poetique et de rhetorique*. Wyd. 2. Paris 1975. s. 646 i nn.

<sup>20</sup> E. T e s a u r o. *Il Cannoschiale Aristotelico...*, 1654, s. 337; B. G r a c i a n. *Agudeza y arte de ingenio*, 1641, passim. Por. także W. T a t a r k i e w i c z. *Historia estetyki*, t. III. Wrocław 1967, s. 408-452, 456, 457-458; S. Z a b ł o c k i, *Powstawanie manierystycznej teorii metafory i jej znaczenie na tle poglądów estetycznych epoki*, [w:] *Od prerenesansu do oświecenia*. Warszawa 1976, s. 180-202, 232-243; Z. R y n d u c h. *Teoria stylu w traktatach retorycznych XVII wieku w Polsce*, Pam. Lit., LXVI, 1975, z. 2, s. 131-132.

<sup>21</sup> O analogii, jej znaczeniu, związkach z metaforą: J. S. M e a s e l l, *Development of the Concept of Analogy in Rhetorical Theory*, [w:] *Rhetoric and Communication*. Ed. by J. Blankenship and H. G. Stelener. Univ. of Illinois Press 1976, s. 34-45. Także Ch. P e r c e l m a n n. *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*. Tłum. J. Lalewicz. „Pam. Lit.”, LXII, 1971, s. 3, s. 247-257.

odwołują się do określonej wiedzy odbiorcy: – wiedzy, a raczej: świadomości językowej, ściślej – poczucia normy językowej i tzw. normalnego znaczenia wyrazów (słów) <sup>22</sup>, – wiedzy, a raczej: umiejętności myślenia abstrakcyjnego, myślenia przy pomocy symboli (bądź – alegorii), działalności poznawczej opartej na wykorzystaniu rozumowania *per analogiam* i zjawiska asocjacji <sup>23</sup>.

Rozważmy teraz funkcje, jakie pełni (bądź: ma pełnić) metafora. Na podstawie dotychczas przytoczonych sądów możemy śmiało powiedzieć, że są to:

- 1) przez unaocznienie – wyjaśnianie, a zatem pouczenie (*docere*),
- 2) przez emfaticzny charakter tropu – oddziaływanie emocjonalne, a zatem poruszenie (*movere*),
- 3) dzięki swemu działaniu jako stymulator procesów poznawczych ma wprawiać w zadziwienie, bądź zachwycenie niezwykłością podsuwanych skojarzeń (*delectare*). Ta funkcja zresztą wynika z dwu poprzednich.

Metafora pełni zatem takie funkcje, jak i cały tekst <sup>24</sup>. Wynika stąd dość oczywisty fakt, że najświetniejszy z tropów jest wielofunkcyjny i oddziałuje j e d n o c z e ś n i e na intelekt, jak i emocje odbiorcy (stąd ważność tego tropu dla mówcy – na co zwrócił już uwagę Isokrates <sup>25</sup>). Ta właściwość metafory powoduje, że jest ona zjawiskiem złożonym i jest rozpatrywana z reguły z trzech (co najmniej!) punktów widzenia, jako zjawisko:

- językowe (gramatyczne i retoryczne),
- psychologiczne,
- filozoficzne (tu: zwłaszcza dziś, raczej jako – semantyczne).

Każdy z tych punktów widzenia zakłada jakąś określoną definicję metafory. Sądzę jednak, że podstawową winna być definicja określająca

<sup>22</sup> Teoria metafory zakłada m.in. rozróżnienie pomiędzy normalnym a przenośnym znaczeniem wyrazu, por. M. R. M a y e n o w a, *op. cit.*, s. 222–251. Wcześniej zwrócił uwagę na ten fakt L. B l o o m f i e l d, *Language* (1933), wyd. New York 1964 (wg tłum. ros., Moskwa 1968, s. 153–154, 467, 485–486).

<sup>23</sup> S. L a n g e r, *op. cit.*, s. 224 i nn.; Ch. P e r e l m a n n, *op. cit.*, *passim*.

<sup>24</sup> Por. przyp. 1. Także: W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. I. Wrocław 1960, s. 304, 305; H. G. B e c k, *Das byzantinische...*, s. 161; H. H u n g e r, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*. Bd. I. München 1978, s. 90, 150, 163, także s. 106 i nn.

<sup>25</sup> Por. F. B l a s s, *op. cit.*, s. 105; T. G o m p e r z, *op. cit.*, s. 352; pisał na ten temat także G. U e d i n g, *op. cit.*, s. 31.

jej specyfikę jako tworu językowego; podana przez Jerzego Pelca<sup>26</sup> spełnia ten warunek: „w y r a ż e n i e j e s t m e t a f o r y c z n e z a w s z e z e w z g l ę d u n a d w a i n n e w y r a ż e n i a n i e m e t a f o r y c z n e o r a z z e w z g l ę d u n a o k r e ś l o n y j ę z y k”. Istotnym elementem w definicji Pelca jest relatywizacja pojęcia metafory do danego języka. Wskazuje tu badacz na istotny, czasem pomijany fakt, że wyrażenie może być metaforyczne tylko na gruncie jednego języka i nieprzekładalne na inny. Uwaga ta ma znaczenie także dla polskiej poezji przełomu XVI i XVII w. Szukanie dla zwrotów języka łacińskiego i włoskiego, w mniejszej mierze: greckiego, francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego najlepszych ekwiwalentów polskich spowodowało rozwój polszczyzny<sup>27</sup>.

Nim przejdziemy do omawiania konkretnych przykładów chcę zwrócić tu uwagę na pewien znamieny fakt. Oto Jakub Górski w swym dziele *De generibus dicendi liber* zwracał uwagę, aby poeta nie nadużywał swego kunsztu dla niepokojenia afektami słuchacza<sup>28</sup>. Podobnie wypowiadali się zresztą i inni teoretycy renesansowi. W stuleciu następnym poglądy w tej kwestii nie będą już tak jednoznaczne; obok postawy umiarkowanej (reprezentują ją m.in. M. K. Sarbiewski, M. Opitz)<sup>29</sup>, spotykamy poglądy, których autorzy wielką wagę przywiązują do stylu afektowanego, wyrafinowanego<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> J. P e l c, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*, [w:] *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 121. Nieco odmienna jest definicja podana u H. M o r i e r a, *op. cit.*, s. 645. Metafora jest tam definiowana jako porównanie eliptyczne (*comparaison elliptique*). Sądzę jednak, że pomiędzy tymi definicjami nie ma sprzeczności; rozumienie porównania eliptycznego także zakłada konieczność istnienia dwu deskrypcji, które są znaczeniami normalnymi słów (wyrażeń) w danym języku. Podobny pogląd wyrażony jest też i w innych pracach (por. przyp. 1 i 11).

<sup>27</sup> Wskażę tu klasyczną już pozycję T. S i n k o, *Sumienie artystyczne Kochanowskiego*, [w:] *Pamiętnik Zjazdu Naukowego im. J. Kochanowskiego*. Kraków 1931, s. 178–194, szczególnie s. 185.

<sup>28</sup> J. G ó r s k i, *De generibus dicendi liber*. Kraków 1559, rozdz. VI. Także Z. R y n d u c h, *op. cit.*, s. 131. Warto też zwrócić uwagę, że już Arystoteles ostrzegał przed nadużywaniem metafory, *Arist. top.* 140 a 1, 140 a 23.

<sup>29</sup> M. K. S a r b i e w s k i, *O p o i n c i e i d o w c i p i ę* 4,6; *Charaktery liryczne* 105,8; 105,10; 108,19; 113,2; 125,10; 125,14; wg M. K. S a r b i e w s k i, *Wykłady poetyki*. Przeł. i opr. S. Skimina. BPP B.5. Wrocław 1958. M. O p i t z, *Buch von der deutschen Poeterei* (1624), *passim*. Por. także I. G. V o s s i u s, *De philologia liber*. Amstelodami 1660, s. 47–48.

<sup>30</sup> Por. S. Z a b ł o c k i, *op. cit.*, s. 180–202. Istotne są tu poglądy E. Tesaura,



Dotychczasowe rozważania pozwalają nam na wskazanie pewnej, nie dostrzeganej dotąd, możliwości interpretacji klasycznej teorii metafory. Na podstawie przedstawionych wcześniej poglądów dochodzi się do przekonania, że przez odpowiednie użycie słów można ukazać, odkryć nowe, nie znane, ukrywające się pod ich zasłoną — treści<sup>31</sup>. Innymi słowy: dzięki metaforze dokonujemy bądź unaocznienia pewnych treści abstrakcyjnych, bądź dążymy do ukonkretnienia budowanego obrazu poetyckiego przez odwołanie się autora do wiedzy wspólnej (*opinio communis*) dla niego i dla odbiorców. Zabieg taki jest tedy swoistą grą; operowanie metaforą — to posłużenie się aluzją — mniej lub bardziej czytelną<sup>32</sup>. Wynika stąd pewna możliwość, którą dalej postaramy się zbadać, iż oto w swym kształcie językowym, jako pewien twór językowy, metafora nie zmieniła się<sup>33</sup>. Jednakże poza tą, dość oczywistą konstatacją, wyłania się następna. Odwołując się do rozważań Kanta z *Krytyki czystego rozumu* możemy powiedzieć, że metafora to odniesienie czystego pojęcia intelektu do przedmiotu zmysłowego<sup>34</sup>. To określenie wskazuje wyraźnie, że najświetniejszy z tropów jest używany do wzmocnienia naoczności obrazu poetyckiego. Wynika to także z kantowskiego określenia poezji jako sztuki: „(poezja to) przeprowadzenie pewnej wolnej gry

M. Peregriniego. S. Pallaviciniego. Por. także I. Goleniścew-Kutuzov. *Romanskije literatury*. Moskwa 1975, s. 327, 328-329, 334-340. Wcześniej pisał o tych sprawach m.in. B. Croce. *Aesthetik...*, tłum. niem. H. Ewist, R. Peters. Tübingen 1930, s. 445 i nn.

<sup>31</sup> *Arist. herm.* 16 a 1, 16 a 20-16 a 32. Istotne są tu także uwagi T. Gomperza, *op. cit.*, s. 352, oraz F. Blassa, *op. cit.*, s. 105, 317. Podobny pogląd wyraża też W. Kölller, *op. cit.*, s. 328-338.

<sup>32</sup> Na tę możliwość wskazał m.in. W. Weintraub w szkicu: *Polski i łaciński Kochanowski: dwa oblicza poety* (1969), [w:] *Rzecz czarnońska*. Warszawa 1977, s. 224-226, 230-231. W poetykach Vidy, Muzio, czy Scaligera znajdujemy zresztą „zachętę” do dokonywania takich zabiegów (pisali nt. temat m.in. W. Weintraub *Styl Jana Kochanowskiego* (1931), przedr. [w:] *Rzecz czarnońska...* s. 99-100; W. Kölller, *op. cit.*, s. 86 i nn).

<sup>33</sup> Zdanie Weinricha, że przykłady tzw. śmiałej metafory spotykamy już w poezji antycznej potwierdza tę sugestię, por. H. Weinrich, *Semantyka śmiałej metafory* (1963), [w:] *Studia z teorii literatury*, t. I. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. 1977, s. 101-121, tu: s. 102, 105.

<sup>34</sup> Por. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B.146, 146-147.

wyobraźni jako czynności intelektu”<sup>35</sup>. Dalsze uwagi filozofa królewskiego dotyczące ważności harmonijnego połączenia w dziele poetyckim zmysłowości i intelektu przypominają żywo rozważania retorów na temat zasady *aptum*.

Metafora zatem, będąc tylko tworem językowym, dzięki swemu odwołaniu do wyobraźni, dzięki swemu emfatycznemu charakterowi, staje się istotnym stymulatorem czynności intelektualnych.

Naszym zadaniem będzie jednak tylko próba opisu cech charakterystycznych metafory w poezji polskiej przełomu renesansu i baroku. Spróbujemy odpowiedzieć na pytanie: czy pomiędzy metaforyką renesansu i baroku istnieją tak istotne różnice, jak powszechnie przyjęło się uważać i na czym one (ewentualnie) polegają? Będziemy także starali się wykazać, że metafora — jako twór językowy — zasadniczo nie uległa większym zmianom od czasów Homera po (co najmniej!) połowę XVII w.

## 2. Metafora w polskiej poezji wczesnobarokowej

### 2.1. Zakres chronologiczny

Przedmiotem naszego zainteresowania uczynimy poetów polskich działających w latach 1580–1650 (z wyłączeniem Jana Andrzeja Morsztyna). Wybieramy ten właśnie okres, bowiem aż pod przełom lat trzydziestych i czterdziestych XVII stulecia będziemy mieć do czynienia z nakładaniem się dwóch tradycji literackich: ustępującego już renesansu i umacniającego się baroku.

### 2.2. Rodzaje metafor

Metafory w badanych przez nas utworach z lat 1580–1650 można podzielić na kilka grup:

- 1) metafory tradycyjne, których fundamentem są wyrażenia przejęte bądź z literatury klasycznej, bądź z literatury biblijnej,
- 2) metafory nietradycyjne,
- 3) tzw. metafory wielkie.

---

<sup>35</sup> J. K a n t. *Kritik des Urteilkraft* (1799), s. 205 (wg wyd. polskiego tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964).

### Metafory tradycyjne <sup>36</sup>

Najbardziej klasyczny zespół tworzą metafory powstałe przez odwołanie się do skojarzeń nautycznych (żeglarskich). Świat w nich = morze, życie = żegluga, cel życia = port. Rozwiązania indywidualne są, oczywiście, różne:

- „straszne morze” <sup>37</sup> (= świat),
- „bezpłatne ludzkie żeglowanie” <sup>38</sup> (= życie).

W tych metaforach obraz morza, żeglugi, etc. jest alegorią życia ludzkiego; jest próbą unaocznienia pewnych prawd o naszej egzystencji. Wymowa obrazów jest patetyczna: metafora ta służy zatem rozbudowaniu napięć, emocji; jest w swej istocie e m f a t y c z n a.

Odnotujmy jednak, że ta metafora może być użyta także jako obraz miłości, np. Hieronim Jarosz Morsztyn: *Do Zosie*, inc.: Żeglarz, gdy w morzu płaskim wiosłem brodzi [...]. Zbudowana przez poetę metafora odwołuje się do obrazu burzy, podczas której załoga dla ratowania i siebie, i statku – wyrzuca za burtę towar, aby nie rozbić się na skałach; obraz ten ma odpowiadać sytuacji zakochanego. Metafora ta jednak jest zbyt patetyczna w stosunku do tematu, którym jest nieodwzajemniona miłość.

Zatrzymajmy się chwilę przy tej postaci tropu. Metaforyka morską <sup>39</sup>, której wpływy odnajdujemy nie tylko w liryce staropolskiej, ale

<sup>36</sup> Pracą przedstawiającą zbiór takich metafor jest studium M. C h r i s t i n g e r a; *Metaphor und Gleichnis im griechischen Roman*. Weimar 1920, *passim*; ważną jest także praca G. A s s f a h l, *Vergleich und Metapher bei Quintilian*. Stuttgart 1932, *passim*. Por. także uwagi w pracach Wilkinsona, Ameringera, Cambella. Pewne problemy wpływu Horacego na polskich poetów barokowych omówił W. O g r o d z i ń s k i, *Polskie przekłady Horacego*. Kraków 1935, s. 15–41.

<sup>37</sup> S. G r a b o w i e c k i, inc.: *Skoń ucho lutościwe...*, [w:] tegoż, *Setnik rymów duchownych*. Kraków 1950, nr[C]V; podobne przykłady znajdziemy u Kaspra T w a r d o w s k i e g o, *Łódź młodzi z nawalności do brzegu płynąca* (1618). Na temat metaforyki morskiej w poezji polskiej XVI i XVII w. por. E. K o t a r s k i, *U progu marynistyki polskiej. XVI XVII wiek*. Gdańsk 1978, s. 15–59.

<sup>38</sup> M. S ę p - S z a r z y ń s k i, *Pieśń IX*, w tegoż, *Rytmy.../bm/* 1601.

<sup>39</sup> Por. E. d e S a i n t - D e n i s, *Le role de la mer dans la poesie latine*. Loyn 1935, s. 279–306, 385–417; G. W o l f, *Über die Geschichte der Staatsschiffmetapher*, „Geschichte” in Wissenschaft und Unterricht” 1959, z. 11, s. 696–698; E. K o t a r s k i, *op. cit.*, s. 22–23, 30, 40, 44–49. O tej postaci tropu i jej ważności (i popularności) w literaturze bizantyjskiej pisze H. H u n g e r, *op. cit.*, s. 150, 180–181.

również w publicystyce, miała kilka źródeł. Podstawowymi są:

- literatura antyczna (Homer, Archilochos, Alkaios, Ajschylos, Eurypides, Demostenes, Cyceron, Horacy, Katullus, Owidiusz, Seneka),
- *Biblia*,
- literatura patrystyczna<sup>40</sup>.

Jednakże, co trzeba podkreślić, metaforyka ta „z zasady nie jest znakiem szczęścia, powodzenia, stanów radosnych”<sup>41</sup>. Jak powiada też S. Nieznanowski, analizując ten trop w poezji Kaspra Miaskowskiego „obraz żeglowania i niebezpieczeństwa zyskuje u Miaskowskiego konstrukcję rozległą, alegoryczną. Staje się nośnikiem idei bynajmniej nieklasycznych, można chyba bez obawy błędu nazwać je mistycznymi”<sup>42</sup>.

Metaforyka morska odnosi się zatem najczęściej do obrazów ukazujących cierpienia i nieszczęścia nękające człowieka, jest alegorią niepewnego i pełnego trwogi bytowania człowieczego. Morze, jak przypomina Kotarski, często było traktowane jako siedlisko zła (zazwyczaj jego alegoryczny obraz); nie było raczej utożsamiane z tym, co harmonijne i piękne<sup>43</sup>. Warto tu może jednak przypomnieć, że w literaturze średniowiecznej znajdziemy przykłady świadczące nie tylko o fascynacji morzem, ale i wyraźnie pozytywnym traktowaniu morza jako metafory życia radosnego i spokojnego<sup>44</sup>.

Zaznaczyć tu należy uniwersalność tej metaforyki. Spotykamy ją bowiem w:

- literaturze filozoficznej,
- literaturze publicystycznej,
- liryce (religijnej, refleksyjnej, erotycznej).

Wreszcie – wielką popularność znajdzie najświetniejszy z tropów i w emblematyce<sup>45</sup>. Na zakończenie zaś przytoczmy wiersz Daniela Naborowskiego będący rejestrem znaczeń metafor morskich:

<sup>40</sup> Por. prace J. M. Campbell'a i Th. E. Ameringera.

<sup>41</sup> E. Kotarski, *op. cit.*, s. 32.

<sup>42</sup> S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studia o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965, s. 97.

<sup>43</sup> E. Kotarski, *op. cit.*, s. 32, 57.

<sup>44</sup> Taką postawę zajmują np. Izidor z Sewilli, czy Hraban Maur.

<sup>45</sup> J. Pelc, *Obraz. Słowo. Znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973. *passim*. E. Kotarski, *op. cit.*, s. 36, 37, 39-40.

Świat – morze, człowiek – okręt od burzy niesiony,  
 Przygody – skryte skały, szczęście – wiatr szalony.  
 Gdzie styry umysł stateczny, gdzie sam rozum rządzi.  
 Gdzie cnota cynozura, takowy nie błądzi:  
 To na dół, to do góry, to w bok wały porze,  
 Tak pogody zażywa, jako niesie morze.  
 Nic stałego na świecie [...] <sup>46</sup>

Inny zespół metafor odwołuje się do skojarzeń mitologicznych. Spośród nich wyróżnić trzeba takie, jak:

- *kmiotki Hymetu* <sup>47</sup> (= pszczoły),
- *schylek ostatniego wieku* <sup>48</sup> (= starość).

Druga z metafor nawiązuje do wspomianej już u Arystotelesa (poet. 1457 b): „schylek (wieczór) życia”.

Dużą grupę metafor stanowią te, które związane są z pojęciami religijnymi. I tak mówi się:

O Bogu

- *władza niezwyciężona* <sup>49</sup>,
  - *rzączca ziemskich granic (a też niebieskich)* <sup>50</sup>,
  - *król niebieski* <sup>51</sup>,
- o Maryi Pannie
- *ołtarzu chleba żywego* <sup>52</sup>,
  - *stopień, po którym Syn wiecznego z nieba Boga zszedł* <sup>53</sup>,
  - *stopień, po którym głos wstępuje* <sup>54</sup>.

<sup>46</sup> D. N a b o r o w s k i: *Impreza: Calando poggiano, to na dół, to do góry*, przedr. [w:] tegoż. *Poezje*. Opr. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961. s. 157.

<sup>47</sup> M. K. S a r b i e w s k i. *Ad apes Barberinas III*. 15; tłum. J. Gawiński. [w:] tegoż. *Pisma pozostałe*. t. II. Kraków 1882.

<sup>48</sup> S. G r o c h o w s k i. *Do Pana Boga...* [w:] Tomasz à Kempis. *Niebieskie na ziemi zabawy albo bogomyślne rymy*. Kraków 1611. kk. 6 7.

<sup>49</sup> S. G r a b o w i e c k i. inc.: *Mdłych, znękaných krewkości...* [w:] *Setnik...* nr LXXII.

<sup>50</sup> J. R y b i Ń s k i. *Gęśl dziewiętnasta*. [w:] tegoż. *Gęśli różnorymnych księga I*. Toruń 1593.

<sup>51</sup> *Tamże*.

<sup>52</sup> S. G r a b o w i e c k i. inc.: *Panno, nad wszystkie chwalebna od wieku...* [w:] *Setnik...* nr C.

<sup>53</sup> *Tamże*.

<sup>54</sup> *Tamże*.

Dwa ostatnie obrazy odwołują się do wizji stopni drabiny Jakubowej. Warto zwrócić uwagę i na tę metaforę: *skrzynio hojna z słodką odtąd manną*<sup>55</sup>. Pięknie łączy on dwa obrazy: arki przymierza oraz manny, którą Jahwe zesłał Izraelitom w czasie wędrówki przez pustynię.

Do tej grupy metafor należy zaliczyć także i te, które ukazują obraz człowieka. Powiada się:

– „*Boże naczynie*”<sup>56</sup>

ale częściej

– *Jam jest wieże onej*

*Kamień, gdzie język ludzki rozdzielony*<sup>57</sup>;

– *jam głównia piekła*<sup>58</sup>;

– *jam wieczny grób śmierci*<sup>59</sup>;

– *popiół (jak szkło)*<sup>60</sup>;

– *Jako zwierz w lesie obegnany wkóło,*

*W tył ma pogonią, a sieci na czoło,*

*Tak człowiek w gęstwi niehamownej złości,*

*Na hak przychodzi szatańskiej chytrności*<sup>61</sup>;

– *niewolnik bojaźni*<sup>62</sup>.

Wszystkie te obrazy, których proveniencja jest z reguły biblijna, są zbliżone. Podkreśla się w nich przede wszystkim to, co w naturze człowieka jest złe. Obrazy podobne odnajdujemy zresztą i u poetów barokowych w całej Europie, m.in. w utworach A. Gryphiusa.

Omówione tu przykłady najświetniejszego z tropów zaliczyliśmy jednakże do tradycyjnych. Wspólnymi ich cechami są:

<sup>55</sup> K. M i a s k o w s k i, inc.: *Panno nad kryształ i matko bez męża...* [w:] tegoż. *Zbiór rytmów...* Wyd. 2. Poznań 1622, s. 30–32. Bardzo zbliżoną metaforę buduje i K. Twardowski, por. uwagi w L. K a m y k o w s k i, *Kasper Twardowski*. Kraków 1939, s. 96–98 i nn.

<sup>56</sup> S. G r a b o w s k i, inc.: *Najśliczniejszy Jezu, przez swoje wylane...* [w:] *Setnik...* nr CXXV.

<sup>57</sup> K. M i a s k o w s k i, *Elegia pokutna...* [w:] *Zbiór rytmów...* s. 122–128.

<sup>58</sup> *Tamże.*

<sup>59</sup> *Tamże.*

<sup>60</sup> T e n Ź e, *Na skłenicę malowaną*. [w:] *Zbiór rytmów...*

<sup>61</sup> Por. przyp. 57–59.

<sup>62</sup> S. L u b i e n i e c k i, *Piosnka o Wiecz. rzy Pańskiej*, w tegoż. *Psalmy niektóre króla Dawida...* Raków 1625.

- odwoływanie się do określonej tradycji literackiej, a co za tym idzie, utrwalanie pewnych stereotypów językowych i myślowych,
- prosta konstrukcja językowa.

Warto też zaznaczyć, że poza niewielką grupą, większość przykładów wskazuje na dość konwencjonalne posłużenie się przez poetów elementem wyobrażeniowym; nacisk kładziony jest raczej na skojarzenia uczuciowe i intelektualne. Te cechy wskazują na związek metafory z tradycją renesansową<sup>63</sup>. Podkreślić trzeba jednak w nich silną emfaticzność uzyskaną częstokroć dzięki m.in. amplifikacji, hiperboli<sup>64</sup>.

Bez trudu można wskazać równie mocne metafory w utworach antycznych, średniowiecznych bądź renesansowych poetów. Jednakże u poetów barokowych metafora jest bardziej kunsztowna, niżby to na pierwszy rzut oka wyglądało. Sięgnijmy po przykład:

Jako zwierz w lesie obegnany wkoło,  
W tył ma pogonią, a sieci na czoło,  
Tak człowiek w gęstwie niehamownej złości  
Na hak przychodzi szatańskiej chytrności<sup>65</sup>.

Podobny przykład odnajdziemy i u Kochanowskiego:

Naśmiawszy się nam i naszym porządkom,  
Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom<sup>66</sup>.

Rozpatrując konstrukcję gramatyczno-retoryczną, nie zauważymy specjalnej różnicy pomiędzy obu metaforami. Dostrzeżemy je dopiero badając semantykę przedstawionych obrazów.

Punktem wyjścia dla obu poetów jest przekonanie, że człowiek sam nie jest w pełni mocen określić los. Lecz o ile u Kochanowskiego w sugestii „ludzie są jak marionetki, którymi kieruje Los (lub Bóg)” wyczuwamy raczej pogłosy stoickich refleksji nad losem człowieka, o tyle obraz Miaskowskiego jest bardziej pesymistyczny. Mistrz czarnolecki powtarza za antycznymi przekonanie o raczej deterministycznym charakterze Ładu w Universum panującym; autor *Walety włoszczonewskiej* sugeruje, że człowiek nie tylko jest w swym losie zdeterminowany

<sup>63</sup> W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego...*, s. 96-97, 98-100 i nn.; podobny sąd wypowiada też E. Kotarski, *op. cit.*, s. 42.

<sup>64</sup> Na ten fakt zwraca także uwagę E. Kotarski, *op. cit.*, s. 15-59.

<sup>65</sup> Por. przyp. 61.

<sup>66</sup> J. Kochanowski, *Fraszki* I, 3, w. 7-8.

(bowiem zwierzę, na które polują, nie ma zbyt wielkiej swobody działań), lecz zdeterminowanie owo kryje w sobie dalsze niebezpieczeństwa <sup>67</sup>.

Z obrazu zbudowanego przez poetę barokowego wyłania się wizja życia jako nie tyle teatru, co dżungli, w której chwila nieuwagi może przynieść zagładę <sup>68</sup>. Obraz jest zatem daleko dramatyczniejszy, nasuwa wiele różnych skojarzeń, wiele możliwych sposobów odczytania.

Właśnie ta wielość możliwych interpretacji pozornie jednoznaczniego obrazu poetyckiego świadczy o zmianach zachodzących w poezji przełomu XVI i XVII w. Sądźmy także, że zabieg ten jest świadomy (tzn. komplikowanie obrazu poetyckiego); poeta tworząc proste i jasne obrazy (początek *Elegii jedenastej* Miaskowskiego jest zbudowany z prostych i jasnych obrazów) dąży do osiągnięcia bardzo silnego efektu emocjonalnego, do poruszenia gwałtownie uczuć czytelnika – przez nagromadzenie obrazów, przez stopniowanie ich wymowy.

#### Metafory nietradycyjne

Te metafory stanowią najbardziej zróżnicowaną i bogatą grupę. Wskażemy świadczące o dużej inwencji poetów:

- o pszczołach powiada się  
*córy wiosny* <sup>69</sup>;
- o kurach  
*pierzem odziany hufiec* <sup>70</sup>;
- o rybach  
*jeziernie stada* <sup>71</sup>;
- o wiośnie  
*skowronkowa pora* <sup>72</sup>;
- o lecie  
*gorący lew* <sup>73</sup>;
- o fijołku

<sup>67</sup> Warto tu wskazać podobny obraz choćby u Sępa-Szarzyńskiego w *Sonecie III*:

<sup>68</sup> Por. zbliżone obrazy w *Biblii*. Ps VII, 3; X, 4 10; XXII, 13 14; 17; CXLII, 3 4.

<sup>69</sup> Por. przyp. 47.

<sup>70</sup> D. N a b o r o w s k i. *Pieśń ad imitationem Horatiuszowej ody Beatus ille qui procul negotiis...* [w:] *Poezje...* s. 147 150.

<sup>71</sup> *Tamże*.

<sup>72</sup> Por. przyp. 47.

<sup>73</sup> K. M i a s k o w s k i. *Lutnia Jana Kochanowskiego, wielkiego poety polskiego*. [w:] *Zbiór rytmów...*



- goniec wiosenny* <sup>74</sup>;  
 – o sadach  
*wonnobujne sady* <sup>75</sup>;  
 – o upływie czasu  
*rączo płynie/ Na nieścignionej znikomy czas łodzi* <sup>76</sup>;  
 – o zaprzestaniu płaczu  
*niech staną w brzegu twe, matko, źrenice* <sup>77</sup>.

Wskazane tu przykłady różnią się od poprzedniej grupy. Cechą tych metafor jest już położenie nacisku przez poetów na element wyobrażeniowy (czy ogólniej – zmysłowy) w konstruowanym obrazie poetyckim. W poprzedniej grupie przytoczone przykłady wskazywały na to, że twórcy dążyli do posłużenia się tropem jako objaśnieniem unaoczniającym określone treści, bądź dla wzmożenia ekspresji.

Podane tu przykłady wskazują, że głównymi celami użycia tropu są: wzmożenie ekspresji i uzyskanie zaskakującego efektu estetycznego; objaśnienie unaoczniające jest – naszym zdaniem – celem ostatecznym, pozostaje niejako w cieniu dwu poprzednich.

Uderza jednak w tych metaforach ich peryfrastyczny charakter. Pod względem językowym nie różnią się one specjalnie od przykładów z poprzedniej grupy. Ich odmienność zaznacza się głównie w tym, że poeci tworzą obrazy poetyckie, których walor ornamentacyjny poczyna dorównywać, bądź wyprzedzać, walor poznawczy. Wiąże się to także z wzbogacaniem samej metafory epitetami, oksymoronami – ogólniej: innymi figurami, głównie słownymi.

Problemem istotnym jest jednak „peryfrastyczność”. Prawie wszystkie wskazane przykłady, to metafory peryfrastyczne (czy raczej: peryfrazy metaforyczne) <sup>78</sup>. Naszym zdaniem fakt, że w poezji przełomu renesansu i baroku pojawia się przewaga właśnie tego typu metafory nie jest niczym dziwnym. Jeśli sięgniemy do *Charakterów lirycznych* M. K. Sarbiewskiego <sup>79</sup>, to analizując przytoczone tam przykłady metafor dojdziemy do wniosku, że:

<sup>74</sup> M. K. Sarbiewski. *Ad violam IV*, 17; [w:] *Pisma pozostałe...*

<sup>75</sup> H. J. Morsztyn. *Światowa Rozkosz...* Wyd. 3 (Bm) 1624.

<sup>76</sup> S. Twardowski. *Dafnis*, IV, 129–131.

<sup>77</sup> K. Miaskowski. *Walecia włoszczołowska*. [w:] *Zbiór rytmów...*

<sup>78</sup> Por. H. Lausberg. *op. cit.*, § 563, 595.

<sup>79</sup> Por. przyp. 29.

1) metafora peryfrastyczna była przypuszczalnie mieszana z peryfrazą metaforyczną,

2) obie były ulubionym chwytem artystycznym.

Przytoczone tu wnioski można wytłumaczyć dążeniem poetów przełomu renesansu i baroku do tworzenia obrazów silnie oddziaływających na wyobraźnię, a zarazem – jasnych i zrozumiałych. Zaskakiwanie odbiorcy dokonywało się raczej w warstwie znaczeń niż przedmiotów czy wyglądów<sup>80</sup>. Zatem – w przesuwaniu ku *movere* i *delectare* funkcji tekstu literackiego, w formującej się poetyce konceptu, w poezji manierystycznej – widzielibyśmy źródła wzmożonego zainteresowania twórców metaforą peryfrastyczną.

Trzeba także wskazać na związki metafory z katachrezą (katachreza jest określana jako „konieczna metafora”)<sup>81</sup> oraz z alegorią<sup>82</sup>; w tym ostatnim wypadku powiada badacz, że „w zdaniu alegoria jest obejmującą jego całość metaforą”. Wskazujemy uwagę na te fakty, bowiem w przykładach, które już przytoczyliśmy (i po które sięgniemy) mieliśmy często do czynienia właśnie z alegorią, która stała się metaforą, np. wszelkie metafory nautyczne są alegoriami raczej niż metaforami<sup>83</sup>.

### 2.3. Metafora wielka

Mówiąc „metafora wielka” mam tu na myśli tę, która nie jest tylko prostym wyrażeniem (skróconym porównaniem), lecz obejmuje cały tekst, bądź jego obszernie fragmenty. Przykłady takich utworów znajdziemy chociażby u Sebastiana Grabowieckiego w jego *Setniku rymów duchownych*:

Sonet I, inc.: *Gdy z Psem albo Lwem, znaki niebieskimi...*<sup>84</sup> – straszne upały nękające ziemię = obraz metaforyczny duszy ludzkiej w stanie grzechu:

Sonet, inc.: *Podobny morzu w głębi rozległemu...*<sup>85</sup>;

<sup>80</sup> Pojęcia wprowadzone przez R. Ingardena.

<sup>81</sup> H. L a u s b e r g. *op. cit.*, § 562.

<sup>82</sup> *Tamże*, § 895. Inne nieco ujęcie wskazujące na wzajemne niepodporządkowanie metafory i analogii w: F. S o l m s e n. *op. cit.*, s. 249.

<sup>83</sup> Por. uwagi zawarte w pracy M. C h r i s t i n g e r a. *op. cit.*, s. 24–27; także E. K o t a r s k i. *op. cit.*, s. 15–59.

<sup>84</sup> S. G r a b o w i e c k i. *op. cit.*, nr XVIII, XCII, CVI.

<sup>85</sup> *Tamże*.

Sonet, inc.: *To morze, piaski i skały straszliwe...*<sup>86</sup> – życie jako morze, metaforyczny obraz stanu duszy ludzkiej.

Metafory te nawiązują w obrazowaniu do wzorów klasycznych bądź biblijnych. Ich odmienność od pierwszej z wydzielonych przez nas grup metafor polega na konsekwentnym operowaniu jednym obrazem w całym tekście, bądź jego obszernym fragmencie. W charakterze są patetyczne i mają za zadanie silnie poruszyć czytelnika. Pod względem budowy językowej nie odbiegają one jednak od poprzednich przykładów. Trzeba tu tylko podkreślić fakt bardzo świadomego dążenia poety do stworzenia obrazu o silnym ładunku emocjonalnym. Element wyobrażeniowy – co trzeba podkreślić – spełnia w tych utworach ważną i s a m o i s t n ą rolę.

Przypatrzmy się bliżej *Sonetowi XC VII* Sebastiana Grabowskiego:

Podobny morzu w głębi rozległemu,  
 Żywot mój, troski zewsząd napelniony:  
 W morzu rozliczny dziw jest zatajony –  
 Z strachem skryta myśl – nie gość sercu memu.

Częsty skarb w morzu, niepotrzebny jemy.  
 W głębokich piaskach bywa należony –  
 Tak ja klenoty jestem obciążony  
 Przeszłych rozkoszy, wdzięcznych czasów k temu.

Z wiatry, deszczami, jak się morze wadzi,  
 Tak płacz z wzdychaniem mój wiek prześladowe –  
 W nim ryb obfitości – z troski a żalości.

Po morzu okręt nie jeden żegluj –  
 Ma myśl też żądze nie jedną prowadzi;  
 W nim wody – we mnie jest nadzieje dości.

Cały utwór jest zbudowany jako alegoria: morze = życie człowieka (w. 1–2). Metafora morska rozbudowywana jest konsekwentnie: po ogólnym obrazie morza przywołuje dalej artysta wizję tajemnych głębi; autor buduje (w. 1–8) dodatkowe obrazy – dziwów skrytych w głębiach wód, oraz skarbów, które wydobywamy z morza. Lecz obrazy te nie są tylko ku ozdobie podane! Odpowiadające bowiem im obrazy paralelne są wyraźnie negatywne. Morze skrywa bogactwa – lecz serce myśli złe (z strachem skryta myśl). Znalezienie skarbu w morzu, to raczej szczęście i

<sup>86</sup> Tamże.

powód do radości; to, co skrywamy w sercu – najczęściej obciąża nas. Jest to pamięć uczynków, które nie pomogą nam w samodoskonaleniu. Wyraźnie wskazuje na taką interpretację poeta (w. 7–8) czyniąc aluzję do przypowieści o bogaczu, który nie wejdzie do Królestwa Niebieskiego (*Mat., XIX; 23–24*).

Obraz rozwijany konsekwentnie w tercynach (w. 9–13) jest jeszcze bogatszy. Oto ukazany jest obraz morza w czas burzy i morza jako drogi, którą wędrują kupcy. Oba uzupełniają wizję człowieka, którego trapi własne sumienie i który szuka ratunku przed zasadzkami świata. Cała metafora (w. 1–13) jest zbudowana zatem jednolicie; przywołane tu treści nautyczne mają wymowę negatywną w tym sensie, że paralelne do nich treści filozoficzne ukazują ciemną stronę życia ludzkiego.

Jak jednak rozumieć ostatni wers?

W nim [tj. morzu – J.Z.L.] wody – we mnie jest nadzieja dości.

Oto w ostatnim wersie poeta buduje jeszcze jedną metaforę dzięki paraleli: woda – nadzieja. Obraz morza to nie jest tylko metaforyczny obraz świata (por. *Hiob, IX, 8; Ps. CVII, 23–27*) i czyhających na ludzi utrapień; morze, to także alegoria chrztu (por. *Apoc., IV, 6*). Chrztost zaś (którego widowym znakiem jest pokropienie wodą) dla wierzącego (a takim był przecież Grabowiecki) jest nadzieją zbawienia.

Poeta nie zadowala się budowaniem prostej (i banalnej, dodajmy) paraleli: morze = świat (czy: życie ludzkie). Rozbudowuje swą metaforę i konwencjonalny obraz ożywia nowymi barwami. Ożywia – stosując paradoks. Konsekwentnie budowana w wersach 1–13 wizja morza znana choćby z przypomnianego już tutaj *Psalmu CVII*, w ostatnim wersie zmienia się w wizję morza – jako symbolu nie zagłady, ale wybawienia. Zatem: to, co niesie zagładę, skrywa w sobie jednocześnie – nadzieję ratunku; czy krócej – gubiąc ratuje.

Jednakże z punktu widzenia budowy gramatyczno-retorycznej metafora Grabowieckiego nie odbiega daleko od znanej choćby z Horacego (*Carm. I, 14*), inc.: *O navis, referent in mare te novi...* Jej odmienny, nieklasyczny charakter odkrywamy tedy w warstwie znaczeń; odmienność owa skrywa się w aluzjach, które czyni poeta. Godna uwagi jest tu jeszcze jedna sprawa. Metafora Grabowieckiego, aby była w pełni zrozumiała, czytelna, wymaga od słuchacza wysiłku intelektualnego. Nie dość bowiem tylko śledzić alegorię; morze = świat,

morze = dusza człowieka, morze = życie. Każdy na nowo budowany w poszczególnych strofach obraz wymaga z i n d y w i d u a l i z o w a n e j interpretacji, dla której wyjściowe założenie: morze = żywot mój, jest tylko ogólną niejako wskazówką metodyczną.

Zatem, tak pozornie wydawałoby się prosty wiersz, zbudowany z konwencjonalnych elementów, w toku bliższego z nim obcowania nabiera nieprzeznaczonych początkowo znaczeń. To zaskakiwanie (efekt chyba zamierzony) wynika stąd także, że w warstwie gramatyczno-retorycznej utwór ten zasadniczo nie odbiega od utworów poetów renesansowych <sup>87</sup>.

Na przykładzie wiersza Grabowieckiego widać też, jak poeta wykorzystuje wielofunkcyjność metafory. Poucza ona bowiem, przez obrazy, które unaoczniając sytuację człowieka w świecie (morze = żywot mój), ukazują jednocześnie możliwość zabezpieczenia się przed zasadzkami losu. Porusza – siłą przedstawień i doborem obrazów, wreszcie zaskakuje – pointą, która zbudowana jest z paradoksu: to, co niesie niebezpieczeństwo – skrywa w sobie także i nadzieję.

Patrząc na tę misterną konstrukcję, musimy jednak przyznać, że ostrzeżenie Górskiego poszło chyba w zapomnienie. Zarazem potwierdza dowodnie sąd, że o sile utworu świadczy nie tyle jego oryginalność, co umiejętność łączenia w nową konstrukcję dobrze znanych elementów. Pozorna prostota – nagle ujawniająca swe kunsztowne złożenie – to jedna z zasad poetyki barokowej.

### 3. Zamknięcie

Przedstawiony tu materiał pozwala na wysnuć kilku wniosków. Metafora w poezji przełomu renesansu i baroku odznacza się na ogół dążeniem do konkretności, do obrazu realnego i jasnego (zrozumiałego) dla odbiorcy. Uderza duża liczba metafor peryfrastycznych nawiązujących do tradycji bądź klasycznej (czy renesansowej), bądź biblijnej. Są podstawą obrazów konwencjonalnych – ale użyte w dziełach literackich utrwalają pewien określony sposób (czy może raczej: styl) widzenia,

<sup>87</sup> Podobne zaskoczenia przygotowuje swemu czytelnikowi także choćby i A. Gryphius. Termin: warstwa gramatyczno-retoryczna wprowadzony w: J. Z. L i c h a ń s k i, *Uwagi do Romana Ingardena teorii dzieła literackiego*, „Studia Filozoficzne” 1973, nr 4, s. 75-78.

oglądania, a może nawet: interpretowania świata. Zarazem — ułatwiały asymilację różnych wzorców kulturalnych. Najlepszym tego przykładem jest choćby wiersz Aleksandra Obodzińskiego: *Poważna legacja w konsystorzu Trójce Przenajświętszej...*, w którym poeta skupia razem wątki mitologiczne i biblijne, a personifikacja wieści obiegającej świat z nowiną o poczęciu Chrystusa jest reminiscencją *Wergiliuszowej Famy*<sup>88</sup>.

W poezji wczesnego baroku zaobserwować możemy także dążenie poetów do wzmożonego poruszenia emocjonalnego słuchacza obrazem mocnym dzięki bogactwu asocjacji. Ukazanie ruchu, zmiany jest jednym z charakterystycznych rysów obrazowania barokowego. W tzw. wielkiej metaforze uderza natomiast lubowanie się w budowaniu obrazów przez mnożenie antytez. Użycie hiperboli, elipsy, amplifikacji, a często w konkluzji tekstu posłużenie się figurą *sortes* (np. u D. Naborowskiego, w: *Na oczy księżniczki angielskiej...*) wzmacnia emfaticzny charakter ekspresji językowej.

Ogólnie można jednak powiedzieć, że metaforyka barokowa swą odmienność zawdzięcza łączeniu jej z bardzo wieloma innymi środkami artystycznymi<sup>89</sup>. Poezja barokowa uderza nas tworzeniem obrazów dynamicznych, żywiołowych, naturalistycznych — które zarazem złożone i zinterpretowane przez odbiorcę mają odkryć przed nim nowe treści, ukazać inaczej *Universum*.

Przytoczone i omówione przykłady wskazały na kilka istotnych trudności w badaniach tak pozornie prostego przedmiotu, jak metafora w poezji polskiej przełomu renesansu i baroku. Pierwszą jest pojawienie się metafory peryfrastycznej mieszanej częstokroć z peryfrazą metaforyczną, peryfrazą mitologiczną czy nawet peryfrazą. Wpływało to z kilku źródeł, które staraliśmy się wskazać. Zyskiwała poezja świetny efekt estetyczny — bogaty i barwny obraz, dający wiele skojarzeń zarazem —

<sup>88</sup> Wiele podobnych przykładów znajdziemy w poezji panegirycznej XVII w.

<sup>89</sup> Wskazał na ten fakt m.in. J. B ł o Ń s k i, *M. Sep-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 153–155, 158–159; także A. L i t w o r n i a, *Sebastian Grabowiecki*. Wrocław 1975, s. 135–157; E. K o t a r s k i, *op. cit.*, s. 15–59. Zabieg ten zresztą nie jest, jak można przypuszczać, wynalazkiem poetów barokowych — jego tradycje sięgają stylu azjańskiego w literaturze antycznej. por. choćby U. v o n W i l l a m o w i t z-M o e l e n d o r f, *Asianismus und Atticismus, Hermaes*, XXXV. 1900, *passim*.

mocne poruszenie emocjonalne (tymże obrazem), a także – dzięki odwołaniu się do pewnej *opinio communis* – stwarzało sytuację:

- gry intelektualnej (odczytanie aluzji, odwołań, itp.),
- dobrego rozumienia tekstu językowego,
- upowszechniania określonych konwencji literackich, tzn. konwencji literatur: antycznej, biblijnej, średniowiecznej i renesansowej. Można jednak powiedzieć szerzej: upowszechnienie konwencji artystycznych (wskazał na ten fakt, w odniesieniu do epok wcześniejszych, Erwin Panofsky).

Drugą z trudności jest mieszanie katachrezy i metafory oraz alegorii i metafory. Źródła tego zjawiska są, jak należy mniemać, podobne jak w poprzednim wypadku. Podobne także były i skutki tego zjawiska.

Śmiało można zatem powiedzieć, że właśnie w poezji przełomu renesansu i baroku obserwujemy niezwykle ważne zjawiska:

- językowo interpretowana metafora, nie różni się od metafory znanej nam z poezji grecko-rzymskiej, średniowiecznej bądź renesansowej. Zasady gramatyczne jej budowy są identyczne bądź zbliżone,
- następuje zmiana sensów zwrotów metaforycznych w warstwie znaczeniowej tekstu<sup>90</sup>. Zwroty, które zaliczylibyśmy do innych tropów, poczynają nabierać znaczenia zwrotów metaforycznych, bądź dziś takie znaczenie byśmy im przypisali. Więcej: metafory poezji barokowej, właśnie w warstwie znaczeniowej utworów, poczynają nabierać nowych sensów, bowiem obliczone są na pobudzenie intelektu odbiorcy,
- właśnie metaforyka (rozumiana tu teraz szeroko) wskazuje na świadome tworzenie przez pisarzy swoistej „rekwizytorni” literackiej, magazynu tropów, figur, sposobów ich łączenia. Na progu epoki baroku stykamy się ze zjawiskiem, które dziś traktujemy jako całkowicie naturalne. Pisarze, że posłużymy się słowami Kanta, przez swobodną grę wyobraźni robią z niej (tzn. z gry) czynność intelektu. Jest tedy poezja pozornie tylko grą wyobrażeń, przedmiotów, fantazji; w rzeczywistości – to kunsztowna architektonika,

---

<sup>90</sup> Por. W. K ö l l e r, *op. cit.*, s. 134 i nn. Powiada badacz, że z punktu widzenia syntaktycznego metafora jest konstrukcją regularną; stanowi natomiast anomalię semantyczną (podobny sąd wyraża H. W e i n r i c h, *op. cit.*, *passim*).

dobrze przemyślana, wymagająca od odbiorcy uważnej i wnikliwej lektury, mająca go zadziwić i zabawić, ale także pouczyć<sup>91</sup>.

Możemy wreszcie powiedzieć o metaforze (podobnie jak i o argumentacji w mowie), że należy rozpatrywać ją z punktu widzenia trafności (bądź nie-trafności) użycia<sup>92</sup>. Przytoczone wcześniej rozważania wskazywały na wagę jaką przykładali twórcy do ekspresywności tropu oraz do jego znaczenia jako stymulatora procesów intelektualnych. Jasnym jest, że istotnym problemem była trafność posłużenia się tropem; *expressis verbis* wypowiedział tę myśl Sarbiewski<sup>93</sup>.

Kończąc stawiamy tezę: metafora barokowa w swej budowie nie różni się zasadniczo od metafory renesansowej. Jej niezwykłość wynika stąd, że jest ona wkomponowana w grupę innych środków artystycznego kształtowania tekstu. Znaczenie jej polega głównie na tym, że utrzymywała w powszechnym odbiorze konwencje literatury renesansowej<sup>94</sup>, a co za tym idzie: antycznej i biblijnej. Dodać tu trzeba

<sup>91</sup> Na tę specyfikę literatury przełomu renesansu i baroku zwrócił uwagę M. K o r o l k o w pracy *O prozie Kazań Sejmowych Piotra Skargi*. Warszawa 1971, s. 85–88. Por. także uwagi R. W e l l e k a i A. W a r r e n a, *op. cit.*, s. 263 i nn.; J. G o l e n i ś ě e v - K u t u z o v, *op. cit.*, s. 213–277, 325–340; S. Z a b ł o c k i, *op. cit.*, *passim*. Jasno mówi o tym N. Poussin w liście do P. F. de Chantelou-Frearta, por. J. B i a ł o s t o c k i. *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka” 1961, R. II, s. 147–160, tu: s. 155–157.

<sup>92</sup> Wiąże się to także z wspomnianym przez nas podobieństwem pomiędzy funkcjami mowy i metafory. Na fakt ten zwrócił już uwagę m.in. Św. Augustyn, por. Św. Hieronim, *Listy*, Ep. CXXXII. Aug. Aur. ad Hier. (wyd. polskie, t. III, s. 360–361).

<sup>93</sup> M. K. S a r b i e w s k i, *op. cit.*, s. 105–113.

<sup>94</sup> Pierwszy zwrócił uwagę na ten fakt M. K. S a r b i e w s k i w *Charakterach lirycznych*, por. *op. cit.*, s. 113. Por. także: J. K r z y ż a n o w s k i, *Historia literatury polskiej*. Wyd. 3. Warszawa 1964, s. 266; L. K a m y k o w s k i, *op. cit.*, s. 35; E. K o t a r s k i, *op. cit.*, s. 42. Nieco odmienne stanowisko zajmuje C. H e r n a s, „Wszystek krąg ziemski” w *poezji renesansowej*, „Teksty” 1977, nr 5–6, s. 21–41. Na podobną sytuację w literaturze hiszpańskiej zwróciła uwagę S. C i e s i e l s k a - B o r k o w s k a, *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*. Kraków 1939, s. 62–63. Problem ten podnieśli także: V. L. T a p i e, *Le baroque*. Paris 1974, w. 17–33; W. K a y s e r, *Geschichte des deutschen Verses* (1960). Wyd. 2. München 1971, s. 26–42. Wspominany już Beck (*Das byzantinische Jahrtausend*, s. 162) wskazał, jak dzięki metaforze w literaturze bizantyńskiej odbył się proces łączenia elementów wziętych z tradycji antycznej, chrześcijańskiej i z wydarzeń historycznych. Sądzimy, że podobny proces odbył się i w literaturze polskiej doby baroku (także dzięki metaforze)!



konieczne, że dzięki bujnie rozwijającej się w XVII stuleciu emblematyce utrwałała także konwencje interpretacji określonych przedstawień ikonograficznych<sup>95</sup>. Utrwalał się zatem, dzięki metaforze, w kulturze i literaturze europejskiej system konwencji artystycznych<sup>96</sup>.

Warszawa–Białystok, grudzień 1978, sierpień 1982.

---

<sup>95</sup> J. P e l c., *op. cit.*, *passim*. Na fakt ten zwrócił już uwagę L. K a m y k o w s k i, *op. cit.*, *passim*.

<sup>96</sup> Sprawę te, niezwykle pasjonującą, musimy, dla jej całkowitej odrębności od głównego toku naszych rozważań, zostawić na boku. Uwagi rozrzucone w pracach Mooija, Köllera, czy sugestie zawarte w dziele S. I. H a y a k a w y (*Language in thought and action*, tłum. niem. G. Schwarz, Darmstadt 1976, s. 128–129, 131–132) potwierdzają postawioną przez nas hipotezę.