

Jean Rousset

Spór o metaforę

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 265-278

1971

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEAN ROUSSET

SPÓR O METAFORĘ

Przez cały wiek XVII obraz poetycki w ogóle, a metafora w szczególności, stanowią przedmiot nieustannych dyskusji, są sygnałem rozłamu, granicą rozdzielającą pozycje antagonistów, którym chodzi o coś więcej niż o zagadnienia stylu; styl — jak dobrze wiemy — to jakaś wizja świata. W XVII wieku metafora jest newralgicznym punktem, w którym — tak w teorii jak w praktyce — ujawnia się to, co każdy z dyskutantów myśli o prawach wyobraźni i o przyznanych jej związkach z rzeczywistością.

1. Malherbe

Pod tym względem nie przeceniono znaczenia Malherbe'a i jego nauki. Od niego też trzeba będzie zacząć. Wczesny Malherbe — jeśli nie liczyć elegii dla Genowefy Rouxel z r. 1575 — to *Larmes de saint Pierre* z r. 1587; jeśli poeta szuka tam jeszcze własnej osobowości artystycznej, to w sprawach techniki wiersza, strofy i jej konstrukcji wydaje się bliski celu. A jak jest z metaforami?

Nie tylko występują bardzo często, lecz Malherbe wyraźnie znajduje w nich upodobanie; domyślamy się, że widzi w tych figurach stylistycznych zdobycz szczególnie cenną i prawdziwie poetyckie środki wyrazu; a co najdziwniejsze i zastanawiające — metafory są podwójne, potrójne, poczwórne, jednym słowem — „rozbudowane”. Oto przykłady:

Strofa 8 (metafora podwójna):

{...} *et se mettre au visage,*
Sur le feu de sa honte, une c e n d r e d'ennui,

[Jean Rousset (ur. 1910) — szwajcarski romanista, profesor francuskiej literatury na Uniwersytecie Genewskim, bliski krytyce tematycznej. Główne prace: *La Littérature de l'âge baroque en France*, 1954; oraz tomy studiów: *Forme et Signification*, 1962; *L'Intérieur et l'Extérieur*, 1968.

Przekład według: *La Querelle de la métaphore*. W: *L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*. Corti, Paris, s. 57—71.]

[(...) i na licu przysypać / płomień wstydu popiołem znudzenia,]

Strofa 9 (cała utworzona z metafory, tym razem poczwórnej):

(...) *Les yeux furent les arcs, les oeillades les flèches*
Qui percèrent son âme, et remplirent de brèches
Le rempart (...) (de son „coeur”)

[(...) Oczy to łuki, spojrzenia to strzały, / Które duszę przeszły
i znaczyły szczerbami / Szańce (...) (jego „serca”)]

Dwie następne zwrotki rozbudowują ten sam ciąg obrazów, które przenoszą się falami z jednej zwrotki na drugą, przekraczając niezbyt szczerlnie zamknięte granice strof.

Strofa 12, potrójna metafora:

Car aux flots de la peur sa navire qui tremble
Ne trouve point de port (...)

[Gnany falami strachu statek jego drżący / Do portu nie zawinie (...)]

Co się dzieje z metaforami u późnego, dojrzałego Malherbe'a, po 1600 roku? Uchodził za wroga metafory, uznającego tylko te, których „wszędzie pełno”, jak powie panna de Gournay; wrogość wobec figur stylistycznych, widoczna czy to w komentarzu do Desportes'a, czy w którejś z anegdot przytoczonych przez Racana, świadczy rzeczywiście, że poezja nie jest już dla Malherbe'a tworzeniem oryginalnych metafor, jak to było w czasach *Larmes de saint Pierre*.

Lecz jaka jest praktyka poety? Czy istotnie widzimy zanik metafory? Rzeczywiście, metafora występuje teraz rzadziej, ale za to bardzo nierównomiernie; są utwory zupełnie jej pozbawione, wiersze nagie, m. in. te właśnie, które Malherbe wyróżniał: Opowiadanie pasterza w *Balecie* z r. 1615, sonet, *Beaux et grands bâtiments* (...). Daleko jednak metaforom do całkowitej zagłady; znajdujemy więc np.:

Les nuages de mes soucis (...)
La femme est une mer (...)
Un homme dans la tombe est un navire au port (...)
Les voici de retour, ces astres adorables
Où prend mon Océan son flux et son reflux (etc.)

[Chmury trosk moich (...) / Kobieta jest jak morze (...) / Człowiek w grobie to okręt, który dobił do portu (...) / I oto powracają te cudowne gwiazdy, / Skąd mój Ocean bierze przyływ swój i odpływ (itd.)]

Metafory grupują się wokół wąskiego zakresu obrazów-kluczy:

- morze, z często spotykaną opozycją: burza — cisza morska (lub port), co pozostaje w związku ze stoicyzmem poety;
- palmy, kwiaty, róża i jej ciernie;

— słońce, motyw z licznymi wariacjami, począwszy od oczu królowej, słońce Francji, aż do słońca w strojnym kapeluszu w *Pieśni* z r. 1627 i do czola królewskiego „okolonego promieniami” w odzie „*Pour le Roy*”, jednej z najozdobniejszych, a przecież jednej z ostatnich, które Malherbe napisał.

Trzeba przyznać, że wszystkie te obrazy są tradycyjne i banalne, co nie oznacza jednak ich martwoty lub dowolności w utworze; działa tu jednak pewna tendencja do osłabiania metafory i jak gdyby jej rozbrajania, choć nie usuwa się jej całkowicie. Metafora jest osłabiona, podporządkowana, ujarzmiona, także poprzez narzuconą jej dyskrecję, ukrycie w głębi strofy: jedna metafora lub jeden obraz na zwrotkę, jeśli taka istnieje, ale nie więcej; i zawsze traktowana funkcjonalnie w stosunku do strofy, aby nią nie rządziła, lecz włączyła się tak ściśle jak kamień wmurowany w ścianę; ważne, aby podlegała rygorom metafory, aby nie przerzucała się z jednej zwrotki do drugiej, jak to było w *Larmes*. A więc prymat konstrukcji.

Obraz traci zatem autonomię lub, ściślej mówiąc, władzę tworzenia, zdolność aktywnego organizowania utworu poetyckiego; unieruchomiony w sztywnych i zamkniętych ramach strofy — zatracił swobodę ruchu i wolność manewru.

2. Walka

Stanowisko Malherbe'a i malherbistów wobec metafory jest możliwe do odczytania na poziomie poetyki dzięki zjawisku, które mamy prawo nazwać bitwą o metaforę; rozgrywa się ona w ciągu pierwszych trzydziestu lat w. XVII — w obronie metafory, lecz przede wszystkim przeciwko niej.

Du Perron w *Perronianach* jest na punkcie metafor bardzo surowy dla współczesnych mu pisarzy: przerośnięte ich są błędne i wulgarne, „jak owego kaznodziei, co zawołał: Panie, wytrzymaj mi gębę ręcznikiem twojej miłości”. Czymże to grzeszy podobna metafora? Du Perron podaje odpowiednią regułę: posługując się metaforami, nie trzeba nigdy zstępować od rodzaju do gatunku; „można bowiem powiedzieć: płomienie miłości, ale nigdy: głownia, kaganek, knotek miłości”; oto błąd jego współczesnych, „nikt z naszych dzisiejszych pisarzy nie może pisać inaczej”; Du Perron ma z pewnością sporo nazwisk na myśli; wymienia wyraźnie Du Bartas'a, „bardzo marnego poetę” z wielu powodów, z wyżej wymienionym włącznie. Diatrybę swoją kończy ogłoszeniem zasady, która pozwala nam lepiej zrozumieć, kiedy owa figura stylistyczna jest dla niego godna przygany: „Metafora jest związłym porównaniem, skrótem porównania, musi mijać szybko, nie trzeba jej akcentować, kiedy jest z b y t

przedłużona, staje się wadliwa i wyradza się w zagadkę”.

Z wypowiedzi tych wynika, a praktyka Malherbe'a dobitnie to potwierdza, że metafora jest czymś podejrzanym; toleruje się ją pod warunkiem, że nie będzie zwracała na siebie uwagi, że „przejdzie szybko”, że nie będzie się rozwijać; a więc, nawiązując do konkluzji naszych rozważań nad Malherbe'em — że pozostanie podporządkowanym i zdyscyplinowanym elementem utworu poetyckiego. Byle drobiazg jej zagraża i może doprowadzić do degeneracji; gdy zbliży się do konkretności, będzie „wulgarna”, gdy zbcoczy z utartych ścieżek, będzie niezrozumiała, a kiedy zanadto się przedłuży, jest zdecydowanie błędna.

Deimier bierze również na warsztat Du Bartas'a, choć czyni to mniej brutalnie; i znów metafory najbardziej szkodzą temu poecie: „Bardzo często był w błędzie, metaforyzując zbytnio swój język” — pisze Deimier (*Académie de l'art poétique*, 1610, s. 431) i podejmuje krytykę ciągu wierszy, mianowicie wierszy o *Pawiu*:

(...) Rouant tout à l'entour d'un craquetant cerceau (...)
Le firmament atteint d'une pareille flamme (...)
Tend son rideau d'azur, de jaune tavelé
Houpé de flocons d'or, d'ardents yeux piolé,
Pommelé haut et bas de flamblantes rouelles,
Moucheté de clairs feux et parsemé d'étoiles (...)

[(...) Obracając wkrąg niby obręcz szeleszczącą (...) / Nieboskłon porażony podobną pożogą (...) / Rozciąga modry woal, szafranem znaczony, / Strojny puszkami złota, oczkami z płomienia, / Tu i tam centkowany w krążki migotliwe, / Jasnym błyskiem upstrzony, gwiazdami usiany (...)]

Te następujące po sobie metafory są dla Deimiera błędne z wielu względów:

— niektóre nie odpowiadają właściwościom przedmiotu (brak związku logicznego), tak np. „strojny puszkami złota”, ponieważ „gwiazdy wcale nie są podobne do puszków”;

— inna znów przenośnia, „migotliwe krążki”, jest zbyt „pospolita”, gdy mowa o gwiazdach, „ponieważ mówi się: krążki (plasterki) cieleciny albo tuńczyka”;

— pozostałe wreszcie Deimier uważa za zbyteczne, „powtarzają bowiem tylko to, co już zostało powiedziane w innych”; chodzi o to, że obraży nie mają wartości same przez się, stanowią tylko sposób progresywnego prowadzenia dyskursu. I to właśnie sugeruje Deimier, zajmując wyraźnie stanowisko przeciw wszelkiej rozwlekłości: „Tyle figur splełanych ze sobą, a przedstawiających tylko jedną rzecz, tworzy razem błąd stylistyczny zwany makrologią”.

To, co dla innych byłoby werwą pełną inwencji, pokazem siły wy-

obraźni, uchwyceniem jakiegoś wycinka rzeczywistości w jej złożoności i bogactwie, dla niego jest tylko zwykłym i pospolitym pleonazmem. Innymi słowy, napuszoną i maskaradą, cenzor bowiem sam popełnia grzech, który chce napiętnować: „słowa nadęte, grubo uszmkowane przez wybujałość figur stylistycznych”. A na zakończenie Deimier przeraża uroczymi wierszami Du Bartas’a pozostawiając ostatecznie tylko dwa po skreśleniu zbytecznych metafor zgodnie z wymaganiami swojej maltuzjańskiej estetyki. Podobnie jak u Malherbe’a, jego naturalnym odruchem jest obciosywanie. (Mają co prawda usprawiedliwienie: niedbalstwo, rozluźnienie rygorów w przeważającej części poezji początku stulecia; czytając bez wyboru produkty owej twórczości, mile witamy Malherbe’a z jego pięknym rygoryzmem). Nic zbędnego w wypowiedzi [*discours*] — oto nowe hasło; obraz ma służyć powszechnej logice i przekazywać obiektywną rzeczywistość. Nie uwzględnia się żadnych wymagań logiki wyobraźni, świata wewnętrznego rządzącego się własnymi prawami; taka przynajmniej wydaje się formalnie głoszona doktryna.

Jeśli ktoś stara się zrozumieć motywację tego poetyckiego pozytywizmu, to przychodzi mu na myśl jedno wyjaśnienie: związki, z pewnością pośrednie i ukryte, ze współczesnym pozytywizmem naukowym. Nieprzyjaźni swobodnemu ruchowi wyobraźni jak i grze analogii, malherbiści są w jakiś sposób spokrewnieni z „nową nauką”, która od Galileusza do Pascala równolegle się rozwija. Znana jest niechęć Pascala do ozdób. Co do Galileusza, to jego krytyka Tassa godzi jednocześnie w metaforę i w określoną wizję świata, kiedy odpiera on, jakby chodziło o jakąś tezę naukową, owe dwa wiersze z *Jeruzolimy wyzwolonej* (XIV, 43):

*E un eco; un sogno, anzi del sogno un'ombra
Ch'ad ogni vento si deliqua e sgombra;*

[Sen, albo raczej snu lekkiego cienie,
Co zaraz zginą, gdy lada wiatr wienie¹.]

A oto sama krytyka, całkowicie w duchu Malherbe’a:

Nie wiedziałem, że wiatr posiada właściwość rozwiewania i unicestwiania echa, snu i cieniów, dotyczy to raczej dymu i chmur (...).

Galileusz nie widzi lub nie chce widzieć, że Tasso przez swe porównanie wydobywa podobieństwo ukryte, identyfikując, choć tego nie oznajmia, echo, sen i cień z dymem i chmurami; „dym” spełnia rolę ogniwa pośredniego, które poeta pomija, sugerując jednocześnie jego obecność przez „wiatr”. Z drugiej strony — sposób, w jaki Galileusz wyraża swój

¹ [*Gofred abo Jeruzalem Wyzwolona*. Pieśń XIV. Przekład P. Kochanowskiego. Wyd. 3. Oprac. R. Pollak. Wrocław 1951, s. 467. BN II, 4.]

sprzeciw wobec poezji Tassa, wskazuje dobitnie, że chodzi tu o protest „klasyka” przeciwko sztuce nowoczesnej, ponieważ zarzuca on poecie, że przedstawia „*una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori*”² [mętną i nie uporządkowaną mieszaninę linii i barw]. Wrogość nowej nauki wobec metafory nie jest zresztą niczym zadziwiającym, skoro odrzuca system powszechnej analogii oraz stosunków odpowiedniości między mikrokosmosem a makrokosmosem, stanowiący ontologiczny fundament metafory.

A teraz obrona metafory. Podejmuje ją panna de Gournay z właściwym sobie impetem. To oczywiście nie przypadek, że w obozie przeciwników „aroganckiej bandy” malherbistów znajdujemy przybraną córkę Montaigne’a, on bowiem nie obawiał się metafory, a w „płodności” i „rozmaitości” widział najwyższe zalety języka poetyckiego.

Rzecz ciekawa, że panna de Gournay atakuje malherbistów w prawie poświęconej „rodzajowi języka panów Du Perron i Bertaut”; w tych dwóch poetach, których wynosi pod obłoki, widzi ona kontynuatorów Ronsarda i przeciwników Malherbe’a, choć nam, z perspektywy czasu, wydają się oni bliżsi drugiej z tych sławnych postaci. Panna de Gournay rozpoczyna od protestu przeciw poetom „korektorom” — to malherbiści — gorszącym się niektórymi wierszami Du Perrona, szczególnie tym oto, który kwalifikują przede wszystkim jako kakofonię, a następnie jako wadliwą metaforę; chodzi o orszak żalobny:

(...) *D'un fleuve de flambeau à long flots précédé.*

[...] Falującą rzeką pochodni poprzedzony.]

Przede wszystkim kakofonia — z powodu aliteracji i repetycji głoski *fl*; tu panna de Gournay jest niejako zmuszona do przedstawienia dość zaskakującej tezy, że piękno nie wyklucza szorstkości ani nawet brzydoty (to prawdopodobnie pod adresem „słodczy”, harmonii malherbijskiej).

Cóż z nich za wielcy artyści — mówi dalej — skoro nie zrozumieli, że zależnie od okoliczności trzeba czasami wprowadzić twardość, szorstkość i chropowatość do wierszy (...), powiem więcej: również dysonans, niesforność i zamieszanie, tak, nawet brzydotę, i nawet to nieokreślone łupu cupu, które zarzucają Du Perronowi (...), aby przedstawić falowanie, przeniesione z wód na płomienie...³.

² Cytowane za: Hatzfeld, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literature*. „Comparative Literature” 1949, nr 2, s. 125. Zob. również Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*. Berno 1922. Tym bardziej warto przeczytać wybitne studium A. Koyré, *Attitude esthétique et Pensée scientifique*. „Critique”, wrzesień/październik 1955; oraz E. Panofsky’ego *Galileo as a Critic of the Arts*. M. Nijhoff, Haga 1954 (artykuł A. Koyré dotyczy tej pracy).

³ *Les Advis* (...). Wyd. z r. 1641, s. 775. (Wyd. 1: 1626.)

Dla poparcia idei dysonansu, wybujałości w samym pięknie, panna de Gournay ucieka się do przykładów wziętych z malarstwa i — zauważmy to — z nieklasycznego malarstwa w. XVI: obrazy Bassana mają w sobie „coś nieokrzesanego”, a dzieła Michała Anioła „zbyt dużo krzepkości”.

Panna de Gournay powraca do wiersza Du Perrona i atakuje punkt zasadniczy: problem metafory. Metafora należy do samej istoty poezji, stanowi „największe bogactwo (...) utworu poetyckiego”; dzieła największych poetów starożytnych „ubarwione” są metaforami, podobnie wiersze Ronsarda, a „pisma najwznioślejszych i najgenialniejszych poetów biblijnych, Dawida, Izajasza, Salomona i innych są wprost utkane z metafor”.

Czym jest metafora dla panny de Gournay? Rozróżnia ona metaforę lub porównanie „zwykle”, zestawiające dwa przedmioty jednorodne, od wyższego, doskonalszego typu metafory, która zestawia dwa przedmioty niejednorodne, będąc „sztuką dostrzegania zgodności w przeciwieństwach” (s. 757). A zatem, „rzeka pochodni” Du Perrona przedstawia „falowanie przeniesione z wody na płomień”, porównuje on rzeczy tak różne:

(...) przez wydobyć elementu podobieństwa, to znaczy wzdymania się i falowania (...), wspólnego wodom rzeki i płomieniom żalobnym pochodni”, w naturze metafory bowiem leży jednoczesny ogląd dwóch przedmiotów, ponieważ jest ona „sztuką przedstawiania jednej rzeczy poprzez drugą, choć często dzieli je odległość nieskończona”; zaś umysł pisarza zdaje się pośredniczyć „w nadawaniu przedmiotom cech własnej natury, giętkiej, płynnej, wszelkim rzeczom podatnej”.

Bardzo to montaigne'owskie określenia umysłu poety, wnikliwego, zdolnego dostrzec wszędzie ukryte podobieństwa ⁴.

Ten wizerunek poety, tak odległy od malherbijskiego ideału, to spadek po XVI wieku. Nie ma najmniejszej wątpliwości, że około 1625 r. awangardę literacką reprezentował Malherbe i jego naśladowcy lub ci, którzy nie będąc mu we wszystkim posłuszni, brali jednak pod uwagę dokonaną przez niego reformę. Czy jednak panna de Gournay, która w imię „przestarzałych” wówczas koncepcji nie chce nic o tym słyszeć, jest w istocie tak zacofana? Umysły, które wydają się nie nadążać za swoją epoką, mogą równie dobrze ją wyprzedzać; wojownicza starsza pani broni teorii obrazu poetyckiego, która w następnym pokoleniu będzie doktryną Graciána i Tesaura; dosięga nawet, poprzez stulecia, niektórych postaw współczesnych.

⁴ W XVII w. zwrócono uwagę na ozdobne obrazy w *Essais*. Marolles, pisząc o panie de Gournay, zauważa, że odziedziczyła ona po Montaigne'u nie tylko „uczucia” i „styl metaforyczny”. Por. *Dénombrement des auteurs (...)* W: *Ninive et Babylone*, 1678, s. 414.

Przedstawię jednak dwa świadectwa na dowód, że panna de Gournay nie była wtedy tak osamotniona, jak można by przypuszczać. Owe teksty trzeba przyznać, pochodzą z marginalnej strefy literatury. Ich autorzy to poeci od razu zapomniani, których twórczość rozwijała się na uboczu i w zapomnieniu pozostała. Niemniej są oni godni uwagi dla tego, kto nie sądzi wyłącznie według miary współczesnych. Cytuję ich utwory dla kunsztownych spięrzeń rozbudowanych i przedłużonych metafor.

A więc najpierw wiersze d'Auvray'a, podwójnie interesującego, gdyż demonstruje on jednocześnie regułę i jej zastosowanie; gdyby czytał Deimiera i chciał mu rzucić na odległość wyzwanie, nie postąpiłby inaczej:

*Parfois je vous nommais, afin d'enfler mon style,
Le cube toujours ferme en la rondeur mobile,
Un excellent concert d'irréguliers accords,
Une source d'eau vive au sépulcre des morts,
Un feu toujours brûlant dedans le sein de l'onde,
Le grand effet de Dieu dans les causes du monde,
L'honneur dans le mépris, le calme dans le bruit,
La Grâce dans le crime et le jour dans la nuit.*

*Puis montant de mon luth plus haut la chanterelle,
J'allais de ciel en ciel et d'étoile en étoile,
Fendant le Zodiaque en ses douze maisons
Pour y trouver le fil de mes comparaisons {...}*⁵

[Nazywałem cię czasem, by styl nastroić górnice, / Sześcianiem zawsze stałym w ruchliwej okrągłości, / Koncertem doskonałym akordów nieukładnych, / Krynica wody żywej w grobowcu umarłych, / Ogniem stale płonącym w głębi wód otchłani, / Wieczystym znakiem Boga w sprawach tego świata, / Honorom skroś pogardy, spokojem pośród zgiełku, / Łaską w czeluści zbrodni i światłem pośród nocy.

I coraz wyżej strojąc lutni mojej strunę, / Szybuję z nieba w niebo i z gwiazdy na gwiazdę, / Przenikając dwanaście pałaców Zodiaku, / Aby tam znaleźć wątek dla moich porównań {...}]

Styl górnice nastrojony, „wybujął”. Co dla innych byłoby grzechem, dla Auvray'a jest cnotą. Sądząc według tego fragmentu, „wybująłość” to w zamysle autora przede wszystkim gra antytez, gra nie najświeższej daty w r. 1621; ale to także rozkwit obrazów, to ich niepowstrzymany wzlot, rozległość repertuaru, który z ziemi sięga ku niebu.

Najlepszy przykład rozbudowanej metafory znajdujemy w innym utworze tegoż Auvray'a, przypisanego tym razem niepewności naszego życia i marnościom ciała:

*{...} Voilà la girouette où tournent nos désirs,
Le sable où nous jetons l'ancre de nos plaisirs,*

⁵ *Oeuvres saintes*. Cyt. według wyd.: Rouen 1634, s. 58. (Wyd. 1: 1626.)

*L'onde où nous bâtissons nos folles espérances,
L'air où nous écrivons l'orgueil de nos puissances,
Voilà que c'est du corps que tant nous chérissons,
Voilà ce petit ver que tant nous caressons,
Ce poulpe monstrueux que soi-même se ronge,
Ce fétide brouillard où notre âme se plonge,
Cet opaque brouillard qui cache sa splendeur,
Ce charbon qui noircit sa céleste candeur,
Ce tison de péché qui la brûle et l'enflamme (...)
L'homme est tant obligé à la vicissitude
Qu'il n'a rien plus certain que son incertitude (...)
C'est un frêle vaisseau sur le dos de Neptune,
C'est un verre fragile aux mains de la Fortune,
Une ampoule au ruisseau, une ombre qui s'enfuit,
La bourre d'un chardon, le songe d'une nuit (...)*⁶

{(...) Oto kurek na dachu, gdzie nasze wirują żądze, / Piaski, gdzie zarzucamy kotwicę naszych rozkoszy, / Fale wód kołyszących zamki szalonych nadziei, / Wicher zasypujący znaki potęgi i pychy, / A cóż jest z owym ciałem, które tak miłujemy, / Oto ten mały robaczek, którego tak hołubimy, / Potwórna ośmiornica, co sama siebie pożera, / Oto cuchnące bagnisko, gdzie grzęźnie nasza dusza, / Owa mgła gęsta i ciemna, która wspaniałość jej kryje, / Wąglík, co czernią plugawą jej czystość niebiańską zbrukał, / Zarzewie grzechu, które ją pali i rozplómienia (...). / Człowiek jest tak poddany zmiennym kolejom losu, / Że nie ma nic pewniejszego niż własną swoją niepewność (...). / Nader to wąty stateczek na groźnym Neptuna grzbiecie, / I bardzo kruchy kieliszek w dłoniach pani Fortuny, / Powietrzna bańka na wodzie, cień, który oczom umyka, / Lotny puch ostu polnego, sen jednej tylko nocy (...)}

Obraz-matka rodzi dziesięć obrazów z tego samego pnia; system dynamiczny przez samą materię: kurek na dachu, piaski, fale, wiatr, bańka powietrza, cień itd., dąży również do zdynamizowania formy: rozwija się progresywnie przez nagromadzenie pokrewnych symboli; zestawiane obocznie, wiążą się jednak ze sobą poprzez właściwą każdemu niezdolność do samowystarczalności; przez swą funkcję wreszcie, gdyż zespół obrazów do tego stopnia wyznacza układ poematu, że on sam staje się ciągłą metaforą, której elementy wzajemnie się wymieniają.

Czytając ten dość archaiczny tekst, trudno nie odczuć sprzeczności między szeregiem obrazów w ruchu a metodą ich obocznego zestawiania, która nadaje całości charakter statyczny. Natomiast metafora „przedłużona” pozwala na utrzymanie trwałego dynamizmu w ujednoczonej kompozycji. Niech mi będzie wolno zaryzykować porównanie z malowidłami na sklepieniach kościołów i pałaców rzymskich, gdzie wyróżnić można dwie kolejno po sobie następujące maniere: XVI wiek przegradza i zestawia (od Kaplicy Sykstyńskiej do galerii Carraccia); wielcy dekoratorzy baroku wiążą figury ruchem ciągłym rozchodzącym się po całym ujedno-

⁶ A u v r a y, *Pourmenade de l'âme dévote*. Rouen 1622, druga Pausa.

liconym sklepieniu (Piotr z Cortony w pałacu Barberinich, Pozzo w kościele Św. Ignacego). Tę właśnie manierę przypomina — z zachowaniem właściwych proporcji — artyzm takiego Klaudiusza Hopil. Niech świadectwem będzie ten czterowiersz:

*Mon coeur est un oiseau, et s'il avait des ailes
Il volerait aux cieux;
Il vole doucement, comme les colombelles,
Aux trous mystérieux.*

[Moje serce jest ptakiem, gdyby miało skrzydła, / Wzleciałoby ku niebu;
/ Niby gołąbka, leci teraz cicho / do grot tajemniczych.]

„Moje serce jest ptakiem...” — oto jądro twórcze, z którego nieprzerwanym łańcuchem rozwija się szereg jednorodnych metafor.

W innym utworze tegoż Hopila [*Vol d'esprit* (Wzlot ducha)] ten sam obraz ptaka jest załączkiem całego poematu, rozdzielając się i rozprzestrzeniając stopniowo w tematach skrzydeł, gniazda, zagłębień w murze, lotu, upierzenia:

*Où prendrais-tu ton vol? en quel beaux lieux étranges?
Heureux je volerais comme les colombelles
En un lieu sur tout lieu.*

*Hélas! je meurs d'amour! Ah! si j'avais des ailes
Serait-ce vers la Vierge ou les Saints ou les Anges?
Non, ce serait en Dieu.*

*Son sein est le doux nid des chastes tourterelles,
Les trous de la muraille où vont les colombelles
Fidèlement nicher (...)*

*Les playes de Jésus sont les beaux tabernacles
Des filles de Sion, les secrets habitacles
Des oiseaux de la paix;*

*Dans son côté mon âme ayant pris sa volée,
Il lui semblait déjà qu'elle était dévoilée
De son plumage épais (...)*

[Gdzie byś wzleciał? do jakiej niezwyklej krainy? / Szczęśliwy bym szybował jak lotne gołębie / Aż do świętego świętych.

Niestety! mrę z miłości! Ach! gdybym miał skrzydła, / Czy wzleciałbym ku Maryi, Świętym czy Aniołom? / Nie, wznosiłbym się do Boga.

Łono Stwórcy schronieniem niewinnych turkawek, / Zaciszną niszą w murze, gdzie wierne gołąbki / Lecą uwinąć gniazda (...)

Rany Jezusa — oto sanktuaria / Córek Syonu, ciche pomieszkania / Ptasząt pokoju;

Gdy moja dusza nad ziemię wzleciała, / Już jej się zdało, że jest uwolniona / Z piór nazbyt ciężkich (...)]

3. Od Nicole'a do marinistów

Cóż się więc stanie z metaforą? Upraszczając nieco, trzeba się jednak zgodzić z jej względnym zanikaniem w ciągu stulecia i z przejściową porażką panny de Gournay. Sytuacja związana prawdopodobnie z nową kosmologią, którą nauka wprowadza stopniowo od czasów Galileusza, burząc w ten sposób dawny kosmos analogiczny, stanowiący logiczną podstawę zasadności idei metafory, opartej na podobieństwach i stosunkach odpowiedniości między wszelkimi porządkami rzeczywistości, od kamienia do człowieka i od człowieka do gwiazd. Pierwszy przykład tego rozłamowi mogliśmy zaobserwować w stanowisku Galileusza wobec paru wierszy Tassa. Podobnie dzieje się we Francji. Świadczy o tym choćby tekst Marsenne'a, dla którego metafory są tylko pustymi figurami: nie dosięgają rzeczywistości⁷. Kiedy Kartezjusz posługuje się obrazami, to jest to po prostu sposób wyrażania się, porównania, które o niczym nie świadczą; wyklucza się wszelką myśl o identyczności dwóch pojęć; ponieważ filozof musi się wyzwolić z mentalności infantylniej, imaginatywnej, wytwórczyni symboli, język naukowy bierze rozbrat z językiem poetyckim⁸.

Potem doktryna oficjalna wypowie się już wyraźnie: nie będąc wcale istotą poezji, metafora jest tylko przeżytkiem i zbytecznym, acz przyjemnym dodatkiem; należy do ozdób właściwych stylowi podniosłemu; Rapin czy Bouhours podejrzewają ją o rzucanie zasłony na rzeczywistość, o maskowanie. Zwięzły wyraz tej postawy znajdujemy u Saint-Évremonda, który w metaforach nie chce dostrzec nic prócz „pompatycznego spiętrzenia świetnych kłamstw”.

Gdy taki Piotr Nicole zastanawia się, „dlaczego umysł człowieka znajduje upodobanie w metaforach”, to już tak całkowicie utracił zdolność pojmowania świata jako organicznej całości, że poszukuje jakiegoś nieczystego źródła metafory i w końcu je znajduje: metafora jest znakiem „tej ułomności natury, która odrzuca prawdę prostą i nagą”; to zasłona zaciemniająca rzeczywistość, maska bez godności; trzeba być „bardzo daleko od prawdziwego piękna”, żeby tak grać „nieustanną komedię”. Maska albo komedia: nic bardziej znamiennego niż to odniesienie do iluzji scenicznej. Wiadomo, po której stronie stoi Nicole w sporze o teatr. Stwierdza więc ostatecznie:

(...) metafory, hiperbole i wszelkie inne figury stylistyczne, które wykraczają poza zwykły tok mowy, nie są pożądane same przez się. Są to (...) tylko

⁷ Cyt. za: R. Lenoble, *Mersenne et la naissance du mécanisme*. Paris 1943, s. 166.

⁸ Por. H. Gouhier, *Le Refus du symbolisme dans l'humanisme cartésien*. W: *Umanesimo e Simbolismo*. Cedam, Padwa 1958, s. 65.

lekarstwa na zniechęcenie natury, trzeba je więc stosować z wielką ostrożnością⁹.

Jest to potępienie umotywowane; metafora to tylko gorsze wyjście z sytuacji i jedna z oznak naszej grzesznej kondycji.

Jednak wiek XVII nie wygnał całkowicie ducha metafory, zwłaszcza gdy mu się przyjrzeć w europejskim wymiarze, u takiego Graciána lub u trattatystów włoskich, Pellegriniego, Tesaura. Zdaniem tego ostatniego właściwością umysłu jest kojarzenie odległych pojęć; wysnuwając z tej prostej przesłanki jej ostateczne konsekwencje, Tesauro czyni z *con-cetto*, skrajnej formy metafory, ów „cud” intelektualny, pozwalający nam zobaczyć „jeden przedmiot w drugim”; tak ujęta metafora staje się rodzajem gry optycznej; w jednym przedmiocie ukazuje wiele różnych aspektów, a więc wiele przedmiotów, zależnie od modyfikacji kąta widzenia; jest ona odpowiednikiem anamorfoz niektórych malarzy iluzjonistów, „obrazów wypukło-wklęsłych”, o których nam opowiada Ménestrier.

Tesauro jest więc dość bliski panny de Gournay, z tą różnicą, że skłania się ku zagadkom i grom intelektu, akcentując efekt zaskoczenia uzyskany dzięki fortunnym pomysłom zdolności asocjacji, zgodnie z estetyką poetów marinistów. *Concetto* — pisze on —

dostarcza umysłowi ludzkiemu skrytej a zgodnej z naturą przyjemności, którą odczuwamy, gdy ktoś nas zwodzi w sposób pomysłowy, ponieważ od *inganno al disinganno*, od złudzenia do odczarowania, stanowi rodzaj nieoczekiwanej nauki i, w rezultacie, jest bardzo przyjemne.

Imaginacji, którą pozytywiści skazali na kwarantannę, udaje się w ten sposób powrócić bocznymi drzwiami: oskarża się ją o oszustwo, utrzymuje, że ona nas zwodzi? A więc dobrze! To właśnie złudzenie, piękne złudzenie doczekało się rehabilitacji, stając się sprawcą poetyckiego przeżycia. „Słodkie oszustwa” — jak mówili mariniści francuscy. Dwuznaczny nieco obrońca stylu „z pointą”, Cyrano de Bergerac, broni na swój sposób praw wyobraźni przy pomocy argumentów, które same są metaforami: płomień ma ostre, strzeliste zakończenie [*en pointe*]; zatem poezja, córa wyobraźni, nie powinna obawiać się przejąć od niego „ostrej”, akcentującej końcowy efekt, formy [*pointue*]; Cyrano poprzedził tedy swoje „rozmowy z pointą” apologią tejże „pointy”, francuskiego odpowiednika *con-cetto*.

Cóż innego czyni Racine z *Paysage de Port-Royal*, kiedy pisze: „moyte, te fruwające kwiaty” (oda V) — prawdziwa sygnatura marinisty; ale Racine jest wtedy młody. A pani de Sévigné, kiedy skarży się pew-

⁹ *Traité de la vraie et de la fausse beauté*, po łacinie: 1659; tłum. Richelet, 1698. W: Bruzen de la Martinière, *Nouveau recueil des épigrammatistes français*. T. 2. Amsterdam 1720, s. 169.

nego wieczora w Rochers, że nie ma tam „śpiewających liści”? Zapewne, jest to gra z jej strony. Lecz poeci i ich prawodawcy z włoskiego *seicento* grają również, i to dosyć serio, w grę podobieństw, kiedy zabawiają się metaforyzowaniem.

Jeśli we Francji duch metafory znalazł się na ogół poza obrębem wysokich rejonów literatury, to zawładnął za to rozległymi dziedzinami paraliterackimi: w nim właśnie szukano uzasadnienia wszelkich manifestacji obrazowości i alegorii, jak balet dworski, turnieje, emblematy, dewizy, zagadki itd. Liczni teoretycy dostrzegają w nich operacje metaforyczne. Najslawniejsi z teoretyków francuskich to Le Moyne, Ménestrier, Bouhours — wszystko jezuiti. „Dewiza — mówi Le Moyne — jest wyrażeniem metaforycznym (...)”; Ménestrier widzi w zagadce ukrytą metaforę. I wszystko, co potępiono w poezji, tutaj jest godne polecenia; ten sam Bouhours, który dyskredytuje metaforę jako maskę w poezji, wychwala ją, także jako maskę, w dewizach:

Metafora daje nam przyjemność, przedstawiając zawsze dwa przedmioty równocześnie. Podoba nam się także dlatego, że pozwala ujrzeć rzecz jakąś w niecodziennym przebraniu, jeśli tak wolno powiedzieć, w masce, która nas zadziwia.

Zaskoczenie jest w istocie godnym uznania rezultatem ukrycia, zabawy w chowanego, którą jest każda maskarada, co zresztą zbliża nas do marinistycznych poglądów na poezję.

Lecz nie chodzi tylko o dewizę czy emblemat; wszystko jest metaforą dla takiego Ménestriera, który gorąco popiera pogląd Tesaüra, że balety, parady, tragedie, dekoracje i maszyny teatralne, herby i trofea to także metafory, bowiem „metafora to nic innego jak przeniesienie naturalnego zastosowania z jednej rzeczy na drugą (...)”. Stanowisko krańcowe, postawa uniwersalnego metaforyzmu, dla którego świat cały jest jedną wielką metaforą, ponieważ jest tylko „symbolem dóbr wiekuistych”¹⁰.

W ten sposób najbardziej metaforyczny z teoretyków ucieka się do idei wszechświata jako szyfru Boga, fundamentu wszelkich analogii; medytując na swój sposób o Bogu, uczynił Go największym z poetów marinistów.

Na zakończenie — antycypacja: zmartwychwstanie wielkiej poezji lirycznej we Francji przywróci jednocześnie do życia — począwszy od romantyzmu — zarówno poetykę metafory jak uniwersum analogii, świat stworzony tym razem przez samych poetów, na ich własny użytek. Tak będą czynić Hugo i Balzak, uczeń Swedenborga, Baudelaire ze swą „mroczną jednością”, źródłem „*correspondances*”, później symbolizm

¹⁰ Ménestrier: *Philosophie des images énigmatiques*. Lion 1694 (wyd. 2), s. 90; oraz *Traité des Tournois* (...), 1669, s. 333—334.

i jego następcy, surrealizm ze swoją nową magią i Reverdy określający obraz poetycki jako bezpośrednie zbliżenie dwóch rzeczywistości możliwie najbardziej oddalonych, Proust, który wydobywa wspólną istotę dwu różnych wrażeń, „wiążąc jedno z drugim w metaforze, aby je uwolnić spod władzy czasu” (III, 889), wreszcie Claudel budujący z pełnym rozeznanem kosmologię unitarną i nową logikę, której instrumentem jest „metafora, nowe słowo, funkcja wynikająca z samej równoczesnej i sprzężonej egzystencji dwóch odrębnych rzeczy”¹¹.

Przełożyła *Maria Dramińska-Joczowa*

¹¹ *Art poétique*. W: *Oeuvre poétique*. Pléiade, 1957, s. 143.