

Marian Stala

W poszukiwaniu młodopolskiego paradygmatu metafory

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/3, 55-93

1985

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.

MARIAN STALA

W POSZUKIWANIU MŁODOPOLSKIEGO PARADYGMATU METAFORY

1

Podstawowe dla rozważań o młodopolskich metaforyzacjach pytanie o funkcjonujący ówczesnie paradygmat metafory i o dynamikę jego wewnętrznych przemian może być ze względu na czasowy wymiar zjawiska, powiązanego z historycznie umiejscowionymi formami świadomości, zadane dwojako. Raz — ze względu na delimitację „początku”, odgraniczającą od poprzedzającej wizji metafory i ustalającą założenia wyjściowe nowego paradygmatu, dwa — ze względu na delimitację „końca”, ukazującą efekty przemian doprowadzających do „wyczerpania” tegoż paradygmatu i pojawienia się fenomenów, które się w nim nie mieszczą.

Zdania opisujące czasową delimitację zjawisk świadomości (a zwłaszcza wskazujące ich granice zewnętrzne) sprawiają często wrażenie pozbawionych wartościowania konstatacji, niewiele wnoszących do rozumienia problemu. Nie zmienia to faktu, iż twierdzenia takie, potraktowane jako wykładniki nastawienia interpretacyjnego, posiadają doniosłe znaczenie¹. Wybór opowiadania zdarzeń zgodnie z ich chronologią, od początku do końca, siłą rzeczy uprzywilejowuje związki przyczynowo-skutkowe i akcentuje ciągłość (i innowacyjność) wobec zjawisk przeszłych. Nastawienie na punkty dojścia kryje w sobie mniej lub bardziej wyraźne przekonanie o prymacie relacji teleologicznych w dynamice zjawiska i próbuje zdać sprawę z sensu jego zaniku albo przekształcenia w coś innego. Oba rodzaje pytania okazują się więc odmienne i zarazem w rozmaity sposób ograniczone. Zmusza to do szczególnie rozważnego i dobrze uzasadnionego wyboru. Jego podstawą winno być podwójne rozpoznanie, pozwalające wstępnie rozstrzygnąć z jednej strony to, czy bardziej wyraziste są sygnały początku, czy też końca, z drugiej zaś to, czy

¹ Zob. rozważania L. Kołakowskiego (*Główne nurty marksizmu. Powstanie, rozwój, rozkład*, T. 1. Paryż 1976, s. 11) o ważności twierdzeń typu „Karol Marks był filozofem niemieckim” dla interpretacji poglądów filozoficznych.

badane zjawisko jest intersubiektywnie mniej (bardziej) ważne od tego, które je poprzedzało, czy też od tego, które następowało po nim². Naturalne wydaje się nastawienie na bardziej wyraziste wyznaczniki delimitacyjne, jak i rozpoczynanie interpretacji od strony zjawiska uważanego za ważniejsze (jeśli wartościowanie takie jest możliwe i uzasadnione).

Całościowe opisy Młodej Polski były (zgodnie z przyjętymi zasadami rekonstruowania historii) z reguły nastawione na delimitację początku i pytanie o ciągłość wobec przeszłości. Miały one przy tym dwie zupełnie odmienne motywacje, odwołujące się do różnych faktów pochodzących ze świadomości epoki. W wariancie pierwszym, prezentowanym przez *Modernizm polski* Kazimierza Wyki, światopogląd pierwszej formacji pokoleniowej Młodej Polski wynikał (niemal) bezpośrednio z krańcowo zinterpretowanych przesłanek naturalizmu. W wariancie drugim — Młoda Polska traktowana była jako nowa mutacja romantyzmu, co wzmacniało jej odmienność wobec pozytywizmu i jego przedłużenie³. Dyskusja, czy tylko takie ujęcia są słuszne, jak i ocena wynikającego z nich bezpośrednio włączenia Młodej Polski do wieku XIX (oraz zawieszenie pytania o miejsce epoki w kulturze wieku XX) nie jest moim celem, chociaż z dzisiejszego punktu widzenia wiadomo, iż był to czas nie tylko schyłku, lecz także początku wieku. Bez względu natomiast na wynik takich dyskusji, których jednoznaczne rozstrzygnięcie wydaje się mało prawdopodobne, trzeba powiedzieć, że opis młodopolskiego paradygmatu metafory, uchwycenie pewnych ogólnych właściwości myślenia o niej w epoce — stają się bardziej wyraziste wtedy, gdy rekonstrukcja zaczyna się od punktów dojścia czy wręcz świadomości późniejszej, nie zaś od zarysowania źródeł i punktów wyjścia.

Istnieje szereg uzasadnień takiego stanowiska, o różnym stopniu ważności i ogólności.

Po pierwsze: historia praktyk metaforyzacyjnych i świadomości metafory nie jest tylko wariantem historii literatury, lecz ma własny, odrębny rytm. Mechaniczne podporządkowanie go periodyzacji historycznoliterackiej może prowadzić do niepotrzebnych zniekształceń.

Po drugie: w przypadku świadomości metafory — tej ujawnianej przez artystów i towarzyszących im krytyków — jest jeszcze trudniej mówić o jakimś linearnym rozwoju niż w przypadku całej literatury. Częściej mamy tu do czynienia z wariacjami wokół kilku podstawowych (i ponadczasowych) ujęć zjawiska uzależnionych od ideologii estetycznej i filozo-

² Szczególnym przypadkiem jest sytuacja, gdy dane zjawisko jest ważniejsze od serii zjawisk wcześniejszych i późniejszych. Staje się ono wówczas rodzajem pola odniesienia, wobec którego sytuuje się zjawiska pozostałe. Taki jest w literackiej makroskali przypadek polskiego romantyzmu.

³ Zob. J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*. Skądinąd — oba warianty nie są logicznie sprzeczne, możliwe jest zatem ich uzgadnianie ze sobą na różne sposoby.

ficznej tworzącego. W tej sytuacji związki czasowe i przyczynowo-skutkowe ulegają rozluźnieniu, liczy się raczej wewnętrzna logika rozwoju. W przypadku młodopolskiego paradygmatu metafory jest to dość widoczne: prezentowanie go w opozycji czy nawiązaniu do ujęć pozytywistycznych daje stosunkowo ograniczone rezultaty.

Po trzecie: można wyrażoną w poprzednim zdaniu myśl ująć i w ten sposób, iż delimitacja początku jest w młodopolskiej świadomości metafory rozmyta i niejasna. Wchłonięciu ulega tu niewątpliwie tradycja romantyczna (i częściowo XVIII-wieczna), ale przyswojone są także niektóre myśli formułowane w pozytywistycznej nauce (nie poezji i krytyce literackiej!). Wszystkie te wątki zostają z czasem podporządkowane odrębnej strukturze myślenia i wartościowania.

Po czwarte: rozrzut stosunkowo nielicznych na polskim gruncie wypowiedzi o metaforze wskazuje na wzrost zainteresowania zjawiskiem raczej w końcu epoki niż w jej początkach. Dwie najistotniejsze bodaj wypowiedzi pochodzą z czasów, gdy Młoda Polska była w okresie syntez i likwidacji. Pierwsza z nich, autorstwa Edwarda Leszczyńskiego⁴, jest rodzajem podsumowania doświadczeń epoki, rozszerzonego o nowe intuicje związane z bergsonizmem (prądem niesłuchanie ważnym także z punktu widzenia świadomości metafory). Druga, szkic Irzykowskiego *Zdobnictwo w poezji*⁵, jest zawieszona pomiędzy świadomym anachronizmem a „prekursorską partyzantką”⁶, wynikającą z inspiracji nie mieszczących się w granicach epoki i wymagającą osobnego omówienia.

Wreszcie, *last but not least*: niedaleko poza granicami czasowymi Młodej Polski usytuowany jest jeden z najważniejszych epizodów w polskiej (artystycznej) historii metafory i jej świadomości. Jego wyrazistość jest dla dzisiejszego obserwatora nie nastawionego na wtórne, historycznoliterackie zabiegi rekonstrukcyjne przyczyną asymetrii w widzeniu tej problematyki. To właśnie doświadczenia nowej sztuki lat dwudziestych osłabiają obraz metafory we wcześniejszej, sąsiadującej z nimi epoce⁷. To jednak, co blokowało przez długi czas rozumienie Młodej Polski i było źródłem dawnych i wciąż jeszcze funkcjonujących wobec niej uprze-

⁴ E. Leszczyński: *Harmonia słowa*. Kraków 1912; *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*. „Museion” 1913, z. 1—2.

⁵ K. Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*. „Museion” 1913, z. 11—12. Korzystam z wyd.: K. Irzykowski, *Walka o treść. Beniaminek*. Kraków 1976.

⁶ Tak określa stanowisko Irzykowskiego w sporach o nową poetykę M. Podraza-Kwiatkowska (*Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Wyd. 2, rozszerzone. Wrocław 1977, s. 427).

⁷ Byłoby rzeczą interesującą przebadanie, do jakiego stopnia awangardowa koncepcja metafory określiła nie tylko estetyczne, lecz także naukowe widzenie jej problematyki. Można od tej strony spojrzeć np. na sugestie wartościujące zawarte w znanej książce J. Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej* (Wrocław 1965). Największy tryumf awangardy polega na tym, że potrafiła uczynić niektóre swe myśli dobrem powszechnym — obowiązkiem historyka badającego świadomość przedawangardową jest ujawnienie przynależności takich pewników do konkretnego programu estetycznego.

dzeń, może być także dogodnym środkiem ułatwiającym (m.in. poprzez zaprzeczenie, poprzez uświadomienie, jaki zakres oczekiwań w stosunku do metafory narzuciły twórcom i odbiorcom dopiero lata dwudzieste) jej zrozumienie. Dlatego trzeba ten opis młodopolskiego paradygmatu metafory, jej uwikłań i powinowactw, zacząć od krótkiej wycieczki w krainę awangardy.

2

„Metonimia” rzekł przyjaciel Romka Jakobsona.
„Metafora” rzekł uczeń Peipera.

(Aleksander Wat)⁸

Lata dwudzieste były niewątpliwie epoką szczególnej koniunktury metafory⁹, jednym ze złotych okresów jej artystycznej historii. Znalazła się wtedy w konstelacji nowych, najważniejszych sposobów tworzenia i myślenia artystycznego. Nieprzypadkowo pisał José Ortega y Gasset w swym rozpoznaniu współczesnej mu sztuki, iż „poezja jest obecnie wyższą algebrą metafor” i że „w metaforze kryją się potencjalnie największe możliwości człowieka”¹⁰. W wypowiedzi autora *Buntu mas* widoczne jest wyraźne przekroczenie tych skojarzeń, które potocznie związane były z metaforą. Przekroczenie — będące dowodem ekspansywności pojęcia, zajmującego coraz ważniejsze miejsce w świadomości estetycznej i pozaestetycznej epoki.

Polska twórczość awangardowa lat dwudziestych potwierdza w dużej mierze diagnozę zawartą w *Dehumanizacji sztuki*. „Poezja dzisiejsza drga od zamieci metafor” — oto polska wersja formuły Ortegi¹¹.

O zamknij oczu swoich semafor
Snów joko mamy kąpią się w kwiatach
Idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującą się
Świata

⁸ A. Wat, *W kawiarni literackiej*. W: *Ciemne świecidło*. Paryż 1968, s. 54.

⁹ Trafny i dający do myślenia termin „koniunktura pojęcia” wprowadził K. Irzykowski (*Walka o treść*, s. 128). Nie jest wykluczone, iż właśnie owa estetyczna koniunktura metafory była jedną z przyczyn lawinowo narastającego od lat trzydziestych zainteresowania nią w nauce i filozofii.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*. (1925). W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przełożył P. Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1980, s. 304. O metaforze mówi się także w związku z malarstwem surrealistycznym — zob. J. A. França, *Métamorphose et métaphore dans l'art contemporain*. Paris 1969.

¹¹ T. Peiper, *Metafora teraźniejszości*. „Zwrotnica” 1922, nr 3. Cyt. z wyd.: *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 54.

— pisał na początku tamtej dekady Bruno Jasiński, łącząc wypowiedź o metaforze z jej nowym i niepokojącym współczesnych zastosowaniem¹². Konstrukcje podobne i wynikające z analogicznej strategii szokowania nowością wyrazu, przyjętej wobec czytelnika, znaleźć można w *Mopso-żelaznym piecyku* Aleksandra Wata, wierszach Anatola Sterna i Tytusa Czyżewskiego. Ale — w całej pełni — dopiero Awangarda krakowska uczyniła z metafory jedno z głównych pojęć świadomości estetycznej. Stąd właśnie jej doktryna metafory¹³, bardziej nawet niż oskarżona o *metaphoritis* twórczość¹⁴, stanowi wspomniane pole odniesienia, oświetlające poprzez własną wyrazistość świadomość epoki poprzedzającej i czasów późniejszych, aż do dzisiaj. Istotna jest przy tym nie tylko merytoryczna zawartość doktryny, dawno już zrekonstruowana¹⁵, ale

¹² B. Jasiński, *Do futurystów*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp i komentarz opracował Z. Jaroński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978, s. 180.

¹³ Tzn. głównie poglądy T. Peipera, zawarte w artykułach *Metafora terażniejszości* i *Komizm, dowcip, metafora* (w: *Tędy*. Warszawa 1930. Przedruk w: *Tędy*. Nowe usta) oraz w odczycie *Nowe usta* (Lwów 1925. Przedruk w: jw.). Z późniejszych wypowiedzi przedstawicieli awangardy o metaforze ważne są zwłaszcza szkice: J. Brzękowski, *Poezja integralna*. (1933). Przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Wyd. 2. Kraków 1976. — J. Przyboś, *O metaforze*. (1959). W: *Sens poetycki. (Szkice)*. Wyd. 2, powiększone. T. 1. Kraków 1967. — J. Brzękowski, *Poza metaforę...* „Oficyna Poetów” 1966, nr 1. Przedruk w: *Szkice literackie i artystyczne*. Kraków 1978. Warto zwrócić uwagę na znaczną ewolucję poglądów byłych awangardzistów na ten kluczowy dla nich temat.

¹⁴ Zob. K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*. W: *Walka o treść*. Trzeba zwrócić uwagę, iż tekst ten dołączył Irzykowski do wspomnianego wyżej *Zdobnictwa w poezji*, nie tylko sytuując się w ten sposób na granicy Młodej Polski, ale i określając swój stosunek do awangardy. Ze względu na proponowany w tym szkicu sposób opisu i interpretacji stanowisko Irzykowskiego jest szczególnie ważne. Warto też dodać, iż w podobnej — choć inaczej motywowanej — sytuacji znalazł się B. Leśmian. W swym późnym szkicu *Z rozmyślań o poezji* (w: *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 85—86) pisał z wyraźną niechęcią: „słowa wykolejone z rytmu stają się tak bezoporne i bezbronne, że istnieje nawet pewien kierunek teoretyczny, który doradza pilnej metaforyzacji każdego niemal słowa, aby je uchronić przed natarczą wszędobylsnością prozy”. Godny przytoczenia jest też następujący fragment *Pejzażu współczesnego* Leśmiana z tomu *Napój cienisty* (w: *Poezje*. Warszawa 1975, s. 290):

Poeta na arytmię dwojga skrzydeł chory
Kroczy w poszukiwaniu znikłej metafory.
Słowo się nie spokrewnia z pozasłownym trwaniem
Porównanie się stało tylko — porównaniem

— niezwykle, choć tylko poprzez negację, wiele mówiący o tym, czego Leśmian od metafory wymagał.

¹⁵ Zob. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. — S. Jaworski: *U podstaw awangardy*. Tadeusz Peiper — pisarz i teoretyk. Wyd. 2, przejrzone i uzupełnione. Kraków 1980; *Między awangardą a nadrealizmem*. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim.

także, a może przede wszystkim, ogólne cechy jej struktury, dające się porównać, a częściej — przeciwstawić analogicznym właściwościom świadomości młodopolskiej¹⁶.

W grę wchodzi zwłaszcza następujące kwestie:

A. Awangardowa świadomość metafory (szczególnie u Peipera) jest silnie stematyzowana. Problem metafory jest tu postawiony i rozwiązany jako problem odrębny, mający własne ważne miejsce w całościowej koncepcji poezji. Co więcej: teoria metafory ma tu charakter programowy. Stematyzowanie i programowość odbierają metaforze charakter elementu neutralnego, kategorii poetyki opisowej, czyniąc ją w zamian nacechowanym fragmentem systemu dzieła poetyckiego. Użycie metafory staje się w nim gestem wartościotwórczym, wyraźnie sterującym procesem odbioru. Wirtualny odbiorca awangardowej poezji oczekuje jej metaforyczności.

B. Świadomość ta jest „skupiona”, tzn. w zasadzie rozpatruje metaforę jako zjawisko jednorodne, przynależne do określonej strefy rzeczywistości — do poezji i kreowanego przez nią świata. W tym też sensie jest „wąska”, „ograniczona” — także dlatego, iż przypisuje metaforze granice ontologiczne: istnieje ona w tekście poetyckim, jest zdarzeniem międzysłownym, nie ma charakteru referencjalnego, nie jej — jak powiada Peiper — nie odpowiada w rzeczywistości.

C. Świadomość ta ma wyraźną orientację konstrukcyjno-funkcjonalną. Bardziej niż genezą i budową metafory zajmuje się ona sposobem jej uczestniczenia w konstruowaniu tekstu poetyckiego oraz funkcjami w nim pełnionymi¹⁷. Konstrukcyjność metafory awangardowej łączy się z jednej strony z jej ścisłym związkiem z całościową strukturą tekstu

Kraków 1976. — W. P. Szymański, *Świadomość estetyczna polskiej awangardy*. W: *Neosymbolizm. O awangardowej poezji w latach trzydziestych*. Kraków 1973.

¹⁶ Porównania świadomości symbolistycznej (jako części świadomości młodopolskiej) i awangardowej były już czynione, ale w węższym zakresie i raczej pod kątem zbieżności. Np. w monografii *Wacław Rolicz-Lieder* (Warszawa 1966, s. 180—182) dokonuje M. Podraza-Kwiatkowska zestawienia metaforyki Liedera z teorią i praktyką metaforyzacyjną Peipera. Autorka uważa, że Liedera można umieścić w kręgu „polskich poetów-konstruktorów”: Morsztyn — Trembecki — Lieder — Peiper, i wskazuje zbliżone konstrukcje metaforyczne dwóch ostatnich. Zestawienie to, ze względu na wyjątkowy charakter twórczości Liedera, nie ma zbyt dużej mocy uogólniającej. Z kolei w *Symbolizmie i symbolicie w poezji Młodej Polski* M. Podraza-Kwiatkowskiej znaleźć można wyraźne przeciwstawienie (s. 248) teorii symbolistycznej, w jej wersji rozpowszechnionej w Polsce, i teorii Peipera w kluczowej kwestii ekwiwalentyzacji, związanej ze sprawą metafory.

¹⁷ Rozważania o genezie metafory zawarte w szkicach Peipera mają w całości jego doktryny charakter drugorzędny i nie wiążą się z proponowaną przez niego praktyką metaforyzacyjną. Nawiasem: animizm jako źródło metafory to powtórzenie obiegowych sądów antropologii pozytywistycznej.

(integralizm Brzękowskiego), z drugiej strony — z jej zasadniczo intelektualnym czy konceptualnym (zwłaszcza u Peipera) charakterem.

D. Świadomość ta odrzuca bardzo mocno koncepcję metafory-ornamentu. Pojęcie metafory zastępuje pojęciem metaforyzacji jako sposobu kształtowania całego materiału słownego wiersza. Metafora przestaje tu być izolowanym zdarzeniem, zaczyna być odpowiednikiem strukturalnej zasady wiersza.

Te ogólne cechy awangardowego myślenia o metaforze można dalej różnicować i rozwijać, wykorzystując merytoryczną zawartość doktryny. Nie ulega jednak wątpliwości, iż myślenie to streszcza się i ogniskuje wokół jednego problemu: nastawienia na metaforę, jej uwidocznienia w dziele i w myśleniu o nim. Rozumiem przez to projektowanie takiego sposobu lektury i ujmowania sensu dzieła, w którym uchwycenie mechanizmów metaforyzacji jest podstawowym kluczem interpretacyjnym. Awangardowe nastawienie na metaforę jest przy tym skorelowane z nastawieniem na autonomiczność poezji. Czytelnik, skupiając się na rozumieniu konstrukcji metafor, powinien zarazem uświadomić sobie, że wchodzi w głąb odrębnego świata, projektowanego przez dzieło sztuki. Nastawienie na metaforę uzmysławia dodatkowo kolistość, zamkniętość doktryny: odsyła ono zarówno do jej skupienia, jak jednorodności, konstrukcyjności *etc.* Innymi słowy: chodzi tu o ciągły ruch odsyłania od metafory do dzieła (od sensu metafory do sensu dzieła) i z powrotem, z wykluczeniem wyjścia na zewnątrz¹⁸.

Chłodna doskonałość awangardowej świadomości metafory niewątpliwie ułatwia orientację w jej młodopolskich zawikłaniach, a ściślej: uświadamia, jakie pytania można w związku z nią zadać. Główne spośród nich brzmi z pewnością: czy w Młodej Polsce istnieje jakiś rodzaj nastawienia na metaforę? Próba odpowiedzi na nie musi być jednak poprzedzona odpowiedziami bardziej elementarnymi.

3

Młodopolska świadomość metafory, traktowana wąsko, tzn. wyłącznie jako część świadomości estetycznej, sprawia wrażenie słabo stematyzowanej. Pozostaje to w sprzeczności nie tylko z bogatą praktyką poetycką (co było charakterystyczne także dla poezji romantycznej¹⁹), ale także — jak się dalej okaże — z *universum* wiedzy o metaforze, jaką mogli dysponować (czy wręcz: realnie dysponowali) ci, którzy w Młodej Polsce wypowiadali się o tym zjawisku.

¹⁸ Przedstawiona konstrukcja ma charakter świadomie uproszczony, biorący w nawias nie tylko dużą część zawartości doktryny, ale i jej przemiany (zwłaszcza powrót do pojęcia „obrazu”).

¹⁹ Zob. C. Hamlin, *Osobowość w wymiarze czasowym: metafora i poezja romantyczna*. Przełożyła G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

Wrażenie słabego stematyzowania nie wiąże się z liczbą wypowiedzi formułowanych na terenie krytyki literackiej: było ich w sumie więcej chyba niż w kręgu awangardy. Chodzi raczej o ich charakter. Niemal zasadą jest tu wypowiedzanie się o metaforze mimochodem, przy okazji innych (bądź szerszych) tematów. Antoni Lange wspomina problem w swym szkicu prezentującym Baudelaire'a i w eseju o symbolizmie francuskim, Zenon Przesmycki we wstępie do *Profili poetów francuskich* i w studium o Maeterlincku, Ignacy Matuszewski w związku z obrazowaniem Słowackiego, Edward Porębowicz (z pozycji raczej obserwatora niż uczestnika) przy okazji rozważań o zasadniczych cechach poezji polskiej XX wieku²⁰, etc. Wspomniane już poprzednio teksty Leszczyńskiego i Irzykowskiego zjawily się późno i nie mogły mieć wpływu na twórczość poetów (choć mogły za to zbierać ich doświadczenia). Mówiąc krótko: młodopolskie rozważania o metaforze, formułowane na terenie świadomości literackiej, uczestniczą w nikłym stopniu w budowaniu zwerbalizowanego programu literackiego, a jeśli uczestniczą, to niemal z reguły podporządkowane są rozważaniom o symbolu albo innych składnikach poetyki symbolistycznej²¹. Nie ma więc tutaj jawnych i skryształizowanych propozycji poezji opartej na metaforze, choć z niektórych wypowiedzi wynika wprost, że odgrywa ona ogromną rolę w tworzeniu poetyckim²².

Ten stosunkowo słaby (zwłaszcza w porównaniu z awangardą) udział pojęcia metafory w kształtowaniu młodopolskiej doktryny estetycznej ma co najmniej dwie przyczyny, które wydają się w pierwszym momencie wzajemnie sprzeczne.

²⁰ A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*. Lwów 1897, s. 32—33, 149—150, 165. — Z. Przesmycki: *Profile poetów francuskich. Wstęp*. W: *Wybór pism krytycznych*. T. 1. Kraków 1967, s. 110; *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. W: jw., s. 284. — I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium porównawcze*. Wyd. 4. Opracował i wstępem opatrzył S. Sandler. Warszawa 1965, s. 234—237. — E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*. „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 71.

²¹ Tak jest właściwie we wszystkich przytoczonych przypadkach; szczególnie mocno podkreśla ten problem Miriam, a także (u schyłku epoki) Z. L. Zaleski w swym studium o Albercie Samain (w: *Dzieło i twórca*. Warszawa 1913, s. 15—16). Zob. także: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 38—39.

²² Najdalej idzie E. Porębowicz, który wspominając o tekstach posługujących się transpozycją wrażeń, powiada (*Poezja polska nowego stulecia, loc. cit.*): „Zasadą jest tutaj naprzód metafora działająca zarówno przy urabianiu się mowy, jak przy tworzeniu poetyckim, a dziwna i nieznośna tak długo, póki się nie utrzyma i nie straci pierwotnej wartości obrazowej”. Jak wynika z zakończenia zdania, Porębowicz chciał raczej usprawiedliwić dziwność nowych tekstów, niż powiedzieć coś o metaforze. Nie umniejsza to wartości jego uwagi, zaczerpniętej częściowo z książki A. Biesego *Die Philosophie des Metaphorischen* (Hamburg und Leipzig 1893, s. 26, 81).

Pierwsza z przyczyn ma charakter negatywny i wiąże się z zastąpieniem przez Młodą Polskę obiegowymi definicjami metafory jako zjawiska specyficznego poetyckiego. (Te obiegowe sformułowania, których istnienie w świadomości końca XIX w. musi być przyjęte jako pewnik, choć jednoznaczne wskazanie ich źródeł, zwłaszcza polskich²³, jest niemożliwe, były wyraźnymi echem ujęć retorycznych czy tropologicznych). Były one w dużej mierze niemożliwe do akceptacji przez nowe pokolenie krytyków i poetów, gdyż pozostawały w jaskrawej sprzeczności z kształtującą się filozofią nowej sztuki. Inaczej mówiąc: w początkach epoki metafora — rozumiana retorycznie — mogła się wydawać młodopolskim teoretykom narzędziem mało przydatnym do realizacji ich celów estetycznych i pozaestetycznych.

Istnieje przy tym interesujące (choć tylko dla historyka...) świadectwo ujawniające jednocześnie trwałość retorycznej tradycji myślenia o metaforze i jej konflikt z poezją tworzoną na przełomie wieków. Jest nim wydany w 1903 r. podręcznik wybitnego pozytywistycznego krytyka i historyka literatury, Piotra Chmielowskiego, zatytułowany *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Stwierdzenia Chmielowskiego warte są przytoczenia właśnie dlatego, iż pozwalają uchwycić niektóre negatywne punkty wyjścia modernistów.

Definicja metafory podana przez Chmielowskiego jest jeszcze jednym powtórzeniem nieśmiertelnej formuły Kwintyliana. „Porównanie skrócone, z wyrzuceniem spójników porównawczych, nazwano metaforą” — powiada Chmielowski²⁴. O wiele istotniejsze (choć już sama definicja była nie do przyjęcia przez współczesnych) wydają się jednak ogólne wymagania stawiane nie tylko metaforze, ale wszystkim tropom, nazywanym przez autora „przeñośniami”. Żąda od nich Chmielowski czterech właściwości:

- 1) żeby jej [tj. przeñośni] znaczenia od razu domyślić się można, bo jeżeli będzie wyszukana, z dalekiego podobieństwa wzięta, nie może zadowolić umysłu. [...];
- 2) żeby przeñośnia, zastępująca zwykle wyrażenie, była od niego bardziej malowniczą;

²³ Trzeba pamiętać, że w Polsce nie powstał w XIX w. żaden wybitny podręcznik retoryki (zob. H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*. Warszawa 1981), który mógłby choćby częściowo konkurować z traktatem Fontaniera albo dziełem znanego i u nas logika A. Baina *English Composition and Rhetoric* (2 tomy, kilka wydań w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych). Trudno powiedzieć, czy ktoś jeszcze czytał *Prawidła wymowy i poezji* E. Słowackiego, gdzie można znaleźć stosunkowo najwięcej informacji na ten temat. Inny podręcznik, używany jeszcze w latach siedemdziesiątych — *Nauka poezji* H. Cegielskiego, wspomina o metaforze tylko raz, przy okazji omawiania alegorii. Milczy o metaforze podręcznik A. G. Bema *Teoria poezji polskiej* (1899).

²⁴ P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Warszawa 1903, s. 88.

3) żeby przeniósł nie była zużyta, lecz świeża, bo te przenośnie, które utraciły swoją pierwotną barwność wskutek zbyt częstego używania, już nie mogą wywrzeć wrażenia [...];

4) żeby wszystkie części przenośni układały się w całość harmonijną, żeby jedno wyrażenie nie było sprzeczne z drugim [...] ²⁵.

Ujęcie Chmielowskiego (skądinąd, ze względu na podręcznikowy charakter, nie roszcujące sobie pretensji do oryginalności ani tym bardziej — programowości) sprowadza metaforę do operacji intelektualnej, dokonywanej na znaczeniach wyrazów i polegającej na wykrywaniu w tych znaczeniach jasnych i oczywistych podobieństw. Tak rozumiana metafora jest wyłącznie relacją, nie zwiększa wiedzy o przedmiocie, nie ma też odniesień w świecie realnym. Jest więc — w absolutnej zgodzie z tradycją retoryczną — ozdobą. Nie muszę dodawać, że postulat pierwszy: żądanie jasności podobieństwa, znacznie ogranicza zarówno „barwność”, jak i „świeżość” tropu, czyniąc go zjawiskiem marginalnym w całej wypowiedzi poetyckiej... W dodatku: Chmielowski zdradza wyraźne nastawienie normatywne, zaliczając wszystkie metafory nie spełniające wymogu bliskiego i łatwego kojarzenia intelektualnego — do kategorii katechrez.

Naciągane podobieństwo, niestosowne połączenia pojęć nie dających się ze sobą pogodzić, wymuszonosc wyrażania się są wadami bardzo częstymi, gdy ktoś smaży głowę [!] nad wymyślaniem metafor.

— ostrzega krytyk, gromiąc wszelkie „łkania rąk”, „grzywy słów” i „smętne nenufary rozkoszy” i ubolewając, iż także wśród epitetów metaforycznych „transpozycja wrażeń zaczyna grasować, więc są »białe bezczynności«, »modra melancholia«, itp.” ²⁶ Negatywne przykłady podane przez Chmielowskiego — tak oczywiście związane z modernistyczną poezją (niekoniecznie tą dobrą, przynajmniej) — uświadamiają dobitnie, dlaczego zarówno poeci, jak krytycy młodopolscy pomijali milczeniem retoryczną teorię metafory. Ze stanowiskiem Chmielowskiego, żądającego, by (parafrazując Leśmiana) metafora była tylko metaforą, tzn. retoryczną ozdobą, nikt z nich już nie dyskutował, bo była to koncepcja znajdująca się poza horyzontem ich własnych koncepcji. I o takiej zapewne koncepcji myśleli, gdy zdarzało im się użyć słowa „metafora” z odcieniem lekceważenia. Jeśli bowiem metafora jest tylko skróconym porównaniem — to nie warto o niej mówić.

Źródła tego sądu, a także drugiej przyczyny braku czysto estetycznej teorii metafory w wypowiedziach epoki szukać trzeba — paradoksalnie — w tym, iż o metaforze mówiono wówczas o wiele więcej w innych perspektywach, daleko wykraczających poza estetykę. Młodopolski paradygmat metafory odchodzi więc od koncepcji tego zjawiska jako

²⁵ *Ibidem*, s. 86—87.

²⁶ *Ibidem*, s. 90—91.

ozdoby (czy ściślej: jako tylko ozdoby), ale w innym kierunku, niż zrobi to w przyszłości Peiper — mający już oczyszczone pole refleksji.

Przede wszystkim: młodopolska świadomość metafory (będąca tylko wersją poglądów głoszonych także we Francji, Anglii czy Niemczech) ma — w przeciwstawieniu do „skupionego” charakteru teorii awangardowej — charakter wybitnie rozproszony i niejednorodny. Ten nowy paradygmat metafory różni się w sposób zasadniczy od wąskiego ujęcia w ramach retoryki i poetyki. Ekspansja pojęcia zmienia radykalnie jego znaczenie i sposób pytania o nie. Tu właśnie odnaleźć można wiele wątków, łączonych dziś zazwyczaj z XX-wieczną wiedzą o metaforze. Jest to przy tym kwestia istotna także w perspektywie poezji, bo to, co się mówi o metaforze poza estetyką, rzutuje także na jej funkcje w sztuce.

4

Specyfika młodopolskiego myślenia o metaforze, czy ściślej: tej linii XIX-wiecznego o niej myślenia, którą modernizm kontynuuje, jest w ostatecznych konsekwencjach podporządkowana ogólnemu stylowi oglądu świata, obowiązującemu w epoce. Jest jednym z niezliczonych aspektów XIX-wiecznej *episteme*, odbijającym pewne cechy całości i niemożliwym do zrozumienia bez perspektywy na tę całość. I choć to może zabrzmieć zbyt ogólnikowo, sensowna wydaje się hipoteza, iż niespodziewana kariera metafory została wsparta i umożliwiona m. in. przez znamienne dla poprzedniego wieku sytuację wyłaniania się nowych dziedzin wiedzy (zwłaszcza o człowieku i społeczeństwie) i poszukiwania nowych języków, które byłyby w stanie adekwatnie opisać nie znane poprzednio aspekty rzeczywistości. Ta sytuacja odkrycia kazała na nowo postawić pytanie o granice i sposób ludzkiego poznania.

Problemy te dobrze widać w psychologii, której niezwykle intensywny rozwój stanowi jeden z najbardziej doniosłych przejawów myśli drugiej połowy wieku (ważnych także dla literatury). Wyszędzszy z kręgu refleksji filozoficznej, nauka o psychice stanęła wobec wspomnianego powyżej zadania zbudowania nowego języka i nowego dyskursu, zdolnego udźwignąć naukowo dawną problematykę. Jak przejść od cielesnej konstytucji człowieka do jego umysłu, woli, wyobraźni, namiętności? Jak przejść od języka ciała do języka duszy? Jak opisać strukturę psychiki, świadomości? Przytaczam te wielkie pytania psychologii zeszłowiecznej (a należy pamiętać, jak duże zainteresowanie budziły wówczas niektóre przynajmniej dzieła psychologiczne — wystarczy spojrzeć na liczbę polskich tłumaczeń książek T. Ribota) także dlatego, by uświadomić, że implikowały one z samej swej natury sytuację zestawiania, porównywania, szukania relacji pomiędzy rzeczami zupełnie, zdawałoby się, różnymi. Pytania te zbliżały więc do czegoś — co w języku jest metaforą... Z czego zresztą zdawano sobie doskonale sprawę. Wystarczy sięgnąć po pierwszy

lepszy tekst z epoki, by znaleźć sformułowania dowodzące nieustannej bliskości metafory. Powiada się więc np.:

Myśl, że postrzeżenie jest odbiciem rzeczy — tak jest przyrodzona, że ci nawet, którzy są przekonani o jej nieprawdziwości — używają jej codziennie jako dogodnej przenośni.

Ten sam autor, N. Michaux, zadaje dalej klasyczne pytanie o podobieństwo ducha i ciała, i powiada:

gdzie ma się mieścić podobieństwo? Zapewne nie w materii. Więc w rozciągłości? Ale ten wyraz stosuje się do ducha tylko w przenośni [...] ²⁷.

Jak widać, cały dyskurs krążący wokół problemu *Mind—Body* (jak się to dzisiaj określa) ciągle kieruje się w stronę metafory — czy po prostu: jest dyskursem metaforycznym, prowadzącym jakby do uzasadnienia wspaniałego zdania kilkadziesiąt lat później zapisanego przez Ludwiga Wittgensteina: „najlepszym obrazem duszy ludzkiej jest ciało ludzkie” ²⁸.

Zbliżanie się do dyskursu metaforycznego ma miejsce nie tylko w ówczesnej psychologii, ale i w wielu innych naukach: choćby w biologii. Czy jedna z największych idei wieku, teoria ewolucji, nie jest przypadkiem oparta na serii metafor (jedna z nich głosi np., że człowiek jest zwierzęciem)? Współcześni dostrzegali co prawda metaforyczność Darwina w innych miejscach ²⁹ — to jednak faktu nie zmienia... Dodajmy przy tym, iż metafory ewolucyjno-biologiczne należą w ogóle do najbardziej rozpowszechnionych w ówczesnym myśleniu (poczynając od pojmowania społeczeństwa jako żywego organizmu, a skończywszy na życiu... gatunków literackich).

Wreszcie — by uświadomić, do jakiego stopnia metafora nie chciana i potępiana (przez pozytywistów) powraca w zeszlowiecznym myśleniu w miejscach najbardziej niespodziewanych, zauważmy, iż przekonanie o niemożliwości ucieczki przed tym zjawiskiem towarzyszy nawet największemu logikowi epoki, twórcy ideografii logicznej. Gottlob Frege, bo o nim mowa, posługuje się w swych głośnych tekstach *Funkcja i pojęcie* oraz *Pojęcie i przedmiot* metaforycznymi określeniami „zamknięcie” (części myśli), „nienasyconie” (sensu wyrażenia). W pięknym studium *Myśl* pojawia się — jako jedna z najważniejszych kategorii — określenie „trzecie królestwo”, które ma uzmysłwić, że myśl nie należy do świata zewnętrznego ani wewnętrznego. Frege dodaje przy tym:

„Zamknięty” i „nienasycony” to wprowadzić tylko przenośnie, ale niczego ponad takie sugestie dać nie mogę i nie próbuję.

²⁷ N. Michaux, *O wyobraźni*. Przełożył A. Lange. Warszawa 1896, s. 11.

²⁸ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył B. Wolniewicz. Warszawa 1972, s. 250.

²⁹ Zob. P. Chmielowski, *Geneza fantazji*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 100.

I jeszcze:

w samej naturze rzeczy i naszego języka leży już to, że nie sposób uniknąć pewnej niestosowności wyrazu. Można ją sobie tylko uświadomić i stale się z nią liczyć³⁰.

Podawane dotychczas przykłady nie dotyczyły wcale ujmowania metafory jako autonomicznego sposobu myślenia. Kiedy jednak spojrzysz się na konteksty, w jakich zjawia się słowo „przenośnia”, staje się jasne, że metafora zaczyna się tu pojawiać nie tylko jako element języka, ale także sposób myślenia, kontrolujący budowanie dyskursu. Powoduje to charakterystyczne uwikłanie w metaforę, sprawiające, że jeden system metafor zaczyna się tłumaczyć innym. To błędne koło metafor — wynikające zazwyczaj z bardziej pozytywnego nastawienia do zjawiska niż w powyższych przykładach — spotyka się dość często w ówczesnej krytyce literackiej. O metaforze mówi się tu z reguły metaforycznie. Np. usiłując uzasadnić celowość metaforyki Słowackiego, buduje Ignacy Matuszewski następującą konstrukcję:

Kto stawia budynek wspaniały, ale regularny i symetryczny, w którym każdy zorientuje się od razu, ten może posługiwać się blokami granitu, a nawet cegłą zwyczajną, kto jednak wznosi jakiś zaczarowany pałac, jakiś labirynt pełen niespodzianek, jakąś świątynię, poświęconą tajemniczym i nie znanym nikomu bóstwom, ten nie obejdzie się bez alabastru, marmurów i drogich kamieni, styl bowiem i charakter gmachu takich materiałów wymagać będą³¹.

Wywód Matuszewskiego jest klasycznym przykładem metafory przedłużonej, w tym wypadku opartej na skojarzeniu dzieła sztuki słowa i dzieła architektonicznego. Tę metaforyczność uzasadnienia metafory powinien czytelnik *Słowackiego i nowej sztuki* rozpoznać. I powinien także zrozumieć coś więcej: że tak jak u Słowackiego metafora jest wykładnikiem całościowej wizji świata i koncepcji utworu, tak samo w tekście Matuszewskiego zacytowany fragment nie ma być przejawem ozdobności stylu, lecz częścią rozumowania. Że ma być dowodem. Dowodem tego, iż dzieło literackie rozumie się tu jako całość, i to tak skonstruowaną, że tylko w jej perspektywie można mówić o części... Ta sama metafora, dodajmy, powtarza się potem u Leszczyńskiego w *Harmonii słowa*. Mowa tam o „eposu gmachu wspaniałym” i „liryki zamku czarodziej-skim”³². W obu wymienionych przypadkach metafora zjawia się w kluczowym momencie dyskursu, sugeruje kwestię najważniejszą. Nie jest

³⁰ G. Frege, *Pisma semantyczne*. Z języka niemieckiego przełożył oraz wstępem i przypisami opatrzył B. Wolniewicz. Warszawa 1977, s. 58—59, 117—118.

³¹ Matuszewski, *op. cit.*, ks. VI: *Stosunek formy do treści u Słowackiego*, s. 238.

³² Leszczyński, *Harmonia słowa*, s. 90. Wskazaną wyżej myśl o prymacie całości powtarza Leszczyński wprost: „Tworzeniu każdego dzieła sztuki przyświecać musi idea jego całości będąca kresem i początkiem twórczości” (s. 108); „Jedność całości jest zawsze czymś więcej niż sumą członków, z których się składa, a ta nadwyżka to nie moment ilościowy, lecz jakościowy” (s. 105).

więc „tylko metaforą” — lecz metaforą epistemologiczną, niosącą poznanie...

Być może właśnie możliwość pojawienia się metafory w różnych typach dyskursu, jej uwikłanie w procesy poznawania jest bezpośrednią przyczyną wspomnianego już rozproszenia i niejednorodności ówczesnego o niej myślenia. Rozszerzenie to — jeśli spojrzeć na nie generalnie i systematycznie — dotyczy wszystkich trzech płaszczyzn, w związku z którymi można w ogóle mówić o istnieniu i oddziaływaniu metafory: struktury języka, struktury umysłu i procesu poznawania oraz struktury rzeczywistości.

5

Myśl, iż metafora nie jest zjawiskiem specyficznym dla języka poezji ani tropem zamkniętym w retorycznych katalogach, lecz że polem jej występowania i działania jest cały język, powraca w różnych sformułowaniach poetów i krytyków przełomu wieków. „Język jest jedną olbrzymią metaforą, czyli symbolem” — pisał Antoni Lange, wywód o jednym wieloznacznym pojęciu komplikując innym, jeszcze bardziej enigmatycznym. Dodawał przy tym:

Metafory prawdziwe, ściśle — znajdują się w budowie języka. Najgłębszy symbolizm mieści się w tych wyrazach: bohater, bogaty, ubogi, zboże, które pochodzą od boga ³³.

Podobnie rzecz ujmował Rémy de Gourmont, pisząc w r. 1899:

W obecnym stanie języków europejskich prawie wszystkie słowa są metaforami. Wiele z nich pozostaje niewidocznymi nawet dla przenikliwych oczu; inne — pozwalają się odkryć, ofiarowując chętnie swój obraz temu, kto zechce go kontemplować ³⁴.

Michel Bréal, wskazując w swej pionierskiej książce metaforyczny charakter większości pojęć, mówił, iż „wszystkie języki mogłyby stworzyć [...] własne muzeum metafor” ³⁵. Charakterystyczne, iż Bréal oceniał szczególnie dodatnio odkrywanie metaforyczności języka.

Istnieje pewien rodzaj przyjemności, który mowa zachowuje dla badacza, przyjemności tym bardziej żywej, im mniej była poszukiwana: jest nią odczucie, w mówieniu, kilku metafor, których wartość nie była rozumiana, aż do tej chwili nagłego objawienia się, rozświetlenia. Odkrywamy wówczas ukryty związek między naszą własną myślą i starym dziedzictwem słowa [*la parole*] ³⁶.

Przekonanie o totalnej metaforyczności języka było, ujmując rzecz w kategoriach uświadamianych kontynuacji, nawiązaniem do koncepcji romantycznych. „Niech żyje słowo konkretne, słowo-obraz! [...] niech ży-

³³ Lange, *op. cit.*, s. 150.

³⁴ R. de Gourmont, *Esthétique de la langue française*. Paris 1904, s. 187.

³⁵ M. Bréal, *Essai de sémantique (science des significations)*. Paris 1897, s. 141.

³⁶ *Ibidem*, s. 142.

je metafora!" — streszczał romantyczny stosunek do słowa Zygmunt L. Zaleski³⁷. Lange, stawiający Shelleya w jednym szeregu z Shakespeare'em, Dantem i Homerem³⁸, znał z pewnością jego słynne sformułowanie: „*Language is vitally metaphorical* [...]”³⁹. Na inny sąd, autorstwa Carlyle'a, powołuje się Lange bezpośrednio⁴⁰. Ta wypowiedź Herr Teufelsdröckha warta jest szczególnej uwagi.

Mowę nazywają Szatą Myśli — powiada stworzony przez Carlyle'a filozof — powinni by ją raczej nazywać Mięsiłą Powłoką, Ciałem Myśli. Powiedziałem, że Wyobraźnia utkała tę Mięsiłą Powłokę. I czyż nie jest tak? Jej przedziwem są Metafory. Zbadaj Język. Czymże jest on cały, z wyjątkiem garstki pierwiastków rodzimych (naśladujących brzmienia naturalne), jeśli nie zbiorem Przenośni, poznawanych lub nie poznawanych, płynnych jeszcze i kwitnących, albo też stężonych już i bezbarwnych. Jeżeli zaś owe rodzime pierwiastki nazwano słusznie kościstym rusztowaniem Mięsiłej Powłoki — Języka, tedy wszystkie Przenośnie są jego muszkułami i żywymi okryciami. Darmo byście szukali stylu niemetaforycznego.

Wydawca dzieła Herr Teufelsdröckha zapytuje: „Czyś spotkał się kiedy, czytelniku, z bardziej metaforycznym ustępem o Przenośniach?”⁴¹

Tekst Carlyle'a — z pewnością dobrze znany u schyłku wieku — jest nie tylko metaforyczny, ale też najbardziej znaczący spośród dotychczas wspomnianych, pozwala bowiem uchwycić intencje wiążące się z tezą o wszechmetaforyczności języka. Wynika z niego przede wszystkim, że teza ta jest pochodną przekonań o początku języka i sposobie jego rozwoju. Przekonania te z kolei, choć mogą być uwikłane w rozmaite założenia natury epistemologicznej bądź metafizycznej, są jednak zgodne w jednym punkcie: iż to wszystko, co w języku ogólne, niekonkretne *etc.* — ma charakter wtórny i mogło powstać tylko poprzez metaforyczne użycie konkretów. Jeśli nawet weźmiemy w nawias wyłaniającą się już w tej chwili problematykę poznawczą, dotyczącą natury związków między myślą a językiem, to i tak metafora pozostanie w tej koncepcji zasadniczym mechanizmem rozwoju języka, mechanizmem zawsze w nim istniejącym. Jak pisał pod koniec wieku Bréal:

Gdybyśmy mogli cofnąć się głębiej w przeszłość ludzkości, odnaleźlibyśmy tam, całkiem jak w językach lepiej nam znanych, obecną wszędzie metaforę⁴².

Zbliżoną myśl powtórzy kilkadziesiąt lat później Susanne K. Langer. Powiada ona: „Metafora jest prawem rozwoju każdej semantyki. To nie produkt rozwoju, ale zasada”⁴³.

³⁷ Z. L. Zaleski, *Albert Samain. Sylwetka marzyciela-twórcy na tle ewolucji stylu poetyckiego we Francji*. W: *Dzieło i twórca*, s. 10.

³⁸ Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 149—150.

³⁹ Cyt. za: P. Ricoeur, *La Métaphore vive*. Paris 1975, s. 104.

⁴⁰ Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 149—150.

⁴¹ T. Carlyle, *Sartor Resartus. Życie i zdania pana Teufelsdröckha*. Przełożył S. Wiśniewski. Warszawa 1882, s. 63—64.

⁴² Bréal, *op. cit.*, s. 145.

⁴³ S. K. Langer, *Nowy sens filozofii*. Przełożyła A. H. Bogucka. Warszawa 1976, s. 232.

Wniosek drugi, *implicite* obecny u Carlyle'a, dotyczy zachowania metafor w czasie i sprowadza się do stwierdzenia, iż długotrwale używanie przenośni neutralizuje ją, zasłania prawdziwe źródła słowa. Wniosek ten (w najprostszym rozumieniu) ma charakter psychologiczny, tzn. zakłada milcząco, że oddziaływać może tylko to, co jest nowe, i że metaforą jest tylko to, co jest rozpoznawane jako metafora. W tej właśnie postaci wniosek ten nabrał w XIX w. charakteru ogólnie przyjętej prawdy: powtarzają go nie tylko Rémy de Gourmont czy Michel Bréal (ze swą ideą języka jako „muzeum metafor”), ale także Piotr Chmielowski — co prawda tylko w odniesieniu do metafor poetyckich. (Dodajmy, że powtarza ten typ myślenia wielu dzisiejszych językoznawców, nie zwracając uwagi na to, iż sąd ten nie da się udowodnić, i że przeczy mu niezwykła trwałość niektórych przynajmniej metafor — np. metaforyki drogi albo światła.) Oczywiście, miejsce (i sens) jakiegoś przekonania w świadomości epoki nie ma koniecznego związku z jego prawdziwością⁴⁴. Jest ono raczej pochodną jawnej lub ukrytej oceny tego przekonania, umieszczenia go we własnym świecie wartości. Stwierdzenie, iż w świadomości w. XIX, w tym zwłaszcza w świadomości ludzi sztuki od romantyzmu do symbolizmu, od Shelleya i Carlyle'a do Langego i de Gourmonta, i dalej, w Polsce, Leszczyńskiego czy Leśmiana, pojawia się przekonanie o metaforycznym charakterze pierwotnego języka i o odchodzeniu od obrazowości w stronę abstrakcyjności (czy schematyczności), jest ważne tylko od strony wartościowania obu tych sądów przez tych, którzy je wypowiadają. Uchwycenie tego wartościowania wymaga jeszcze przypomnienia dwu historycznych kontekstów omawianych sądów.

Romantyzm, przekazujący dalej sąd o pierwotnej wszechmetaforyczności języka, sam zawdzięcza go myśli XVII i XVIII wieku. Oświecenie pozostawiło zresztą niezwykle rozbudowany system poglądów o języku, zwłaszcza o jego pochodzeniu i rozwoju. Rozważania na ten temat były przy tym z reguły podporządkowane problematyce filozoficznej, tzn. albo kwestii umysłu i myślenia, albo rozwoju kultury. Wystarczy wymienić *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* Johna Locke'a, formułującego na gruncie empiryzmu tezę o pochodzeniu pojęć ogólnych od nazw konkretnych i wprowadzającego na stałe do rozważań o języku i poznaniu dwu bohaterów: dzikusa i dziecko, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* Leibniza, sprzeciwiającego się zdecydowanie empiryzmowi, dalej zaś *Naukę nową* Vica⁴⁵, rozprawy Hamanna, Herdera,

⁴⁴ Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981. Autor opisuje koncepcję „poety jako człowieka pierwotnego”, traktując ją „jako fakt świadomości nawet wtedy, gdy pojawia się w naukowych traktatach etnologów czy psychologów” (s. 15). To samo dotyczy wszelkich poglądów związanych z metaforą.

⁴⁵ J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*. (1690). Przełożył B. J. Gawecki. T. 2, ks. III. Warszawa 1955. — G. W. Leibniz, *Nowe rozważania do-*

Rousseau, uwagi Condillaca czy Condorceta...⁴⁶ Spośród tych, którzy problem istnienia metafory u początku rozwoju języka i kultury rozpatrują wprost, wyróżnić trzeba — ze względu na szczególne znaczenie poglądów (i ich realne oddziaływanie na wymienionych poprzednio artystów) — Vica i Rousseau. Autor *Nauki nowej*, rozważający rozwój języka i pisma w ścisłym powiązaniu ze stanem całej kultury materialnej i duchowej, sądził, iż pierwotny ogląd świata utrwalony został przez „poetów-teologów”, wiedzę zaś filozofów poprzedza „mądrość poetycka”, dysponująca własną „metafizyką poetycką”, a wraz z nią „poetycką logiką”, rządzącą się „prawami wyobraźni”, gdyż — jak powiada Vico — „Wyobraźnia tym jest bogatsza, im słabsze rozumowanie”.

Początki zarówno języków, jak pisma wywodzą się z faktu, że pierwotne ludy pogańskie z konieczności naturalnej były poetami i wypowiadały się za pomocą postaci poetyckich⁴⁷.

Tak zatem podstawowy zasób pierwszego języka mówionego (który następuje, jak się zdaje, po języku niemym, posługującym się „znakami lub rzeczami”⁴⁸) stanowią rozmaite tropy.

najjaśniejszym [tropem], a przez to samo najbardziej potrzebnym i najczęściej używanym, jest metafora; jest również najbardziej podziwiana, ponieważ dzięki metafizyce [poetyckiej] [...] używa rzeczom nieożywionym uczuć i namiętności. Pierwsi bowiem poeci nadali przedmiotom byt substancji ożywionych, zdolnych do tego wszystkiego, do czego sami byli zdolni⁴⁹.

Podobnie brzmią formuły Rousseau, piszącego:

Tak jak pierwszymi pobudkami nakazującymi człowiekowi mówić były namiętności, tak też ich pierwszymi wyrazami były tropy. Mowa figuralna zrodziła się na początku, właściwe znaczenie odnaleziono na końcu. Nazywa się rzeczy ich prawdziwym imieniem tylko wtedy, gdy się je widziało w ich rzeczywistym [veritable] kształcie. Najpierw mówiono tylko poetycko — rozumować ośmielono się dużo później⁵⁰.

Rousseau zaznacza przy tym, iż pierwotna figuralność języka, odpowiadająca jego emotywno-obrazowej genezie, nabiera z czasem charak-

tyczące rozum ludzkiego. (1704, wyd. 1765). Przełożyła I. Dąmbaska. T. 2, ks. III. Warszawa 1955. G. Vico, *Nauka nowa*. Przełożył T. Jakubowicz. Opracował i wstępem poprzedził S. Krzemień-Ojak. Warszawa 1966. Pierwszy przekład Vica (częściowy) został dokonany przez A. Langego (*Nowa nauka*, T. 1. Warszawa 1916). Myśl Vica dotarła do Polski prawdopodobnie pośrednio, poprzez historyków francuskich doby romantyzmu. W modernizmie mogły wpłynąć na zainteresowanie nim prace B. Crocego, znane części polskiej krytyki.

⁴⁶ Krótkie, lecz ważne uwagi o XVIII-wiecznych teoriach języka znaleźć można w przywoływanym wyżej eseju Głowińskiego. Tam także dalsze odsyłacze bibliograficzne.

⁴⁷ Vico, *op. cit.*, s. 100, 31.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 29.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 186.

⁵⁰ J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. [Paris] 1969, s. 505—506 (przedruk wyd. z 1817 r.).

teru metaforycznego w sensie retorycznym⁵¹. Jak zauważył Michał Głowinski, wiek XIX zaczerpnął z Vico i Rousseau głównie ideę „poety jako człowieka pierwotnego” i jej podporządkował mówienie metaforyczne. Z punktu widzenia świadomości metafory istotne jest jednak także coś innego. Vico widzi w logice poetyckiej i metaforycznym języku w zasadzie tylko pewien historyczny etap myślenia, zastąpiony przez myślenie refleksyjne, posługujące się pojęciami⁵². Docenia on z pewnością wagę tego myślenia w rozwoju kultury, ale jednak nie porównuje go z poznawaniem rozumowym. Inaczej u Rousseau. Pierwotność myślenia obrazowego (metaforycznego) wiąże się u niego z obecnym *implicite* przekonaniem, że jest ono bardziej naturalne, tzn. bliższe zarówno świata, jak natury ludzkiej. „Pierwotny” łączy się więc u Rousseau z wartościowaniami w rodzaju „bardziej autentyczny”, „głębszy”, „prawdziwszy”... To aksjologiczne nacechowanie pierwotnej (tzn. nieretorycznej) metaforyczności języka ma duże znaczenie dla romantyczno-symbolicznej linii rozumienia kwestii.

Ten sam problem początku języka i roli metafory w jego przekształceniach stał się (tu przechodzę do drugiego ze wspomnianych kontekstów historycznych) też w XIX w. przedmiotem refleksji filologicznej. Znaleźć ją można m. in. w dziełach jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ówczesnej filologii, antropologii i religioznawstwa — znanego czytelnikom polskim już od lat sześćdziesiątych Maxa Müllera. Prezentuje on dość typowe dla wieku połączenie trzeźwości i tendencji do niepomamowanego mitotwórstwa naukowego... O trzeźwości Müllera świadczy choćby fakt, iż uważał on problem ostatecznego wyjaśnienia pochodzenia języka jako zdarzenia historycznego za nierozstrzygalny⁵³. Nie przeszkodziło mu to w stworzeniu ogólnej teorii wyjaśniającej powstawanie języka, nazwanej „teorią pierwiastków”, usiłującej pogodzić ze sobą stanowisko Locke’a i filozofów szkockich z jednej strony, Leibniza zaś i Cousina z drugiej⁵⁴.

⁵¹ *Ibidem*, s. 506.

⁵² Vico (*op. cit.*, s. 186) czyni przy tym przenikliwą uwagę, iż „wszystkie metafory, oparte na analogii między przedmiotami i wytworami abstrakcyjnej pracy intelektu, muszą pochodzić z czasów, w których poczęła się kształtować filozofia”, wskazując korelację między metaforą w języku a sytuacją odkrycia.

⁵³ F. M. Müller, *Wykłady o umiejętności języka*. Przełożył A. Dygasiński. Kraków 1874, s. 320.

⁵⁴ *Ibidem*, rozdz. 9: *Stopień teoretyczny i początek języka*, zwłaszcza s. 350—359. Zob. np. następujące sądy Müllera: „Pierwszy rzeczywiście poznany przedmiot jest ogólnym. Za pośrednictwem tego przedmiotu poznajemy i następnie nazywamy przedmioty szczegółowe, o których tylko jakieś ogólne pojęcie wypowiedziane być może, a dopiero na trzecim stopniu te poznane i nazwane szczegółowo przedmioty stają się znowu reprezentantami całych klas” (s. 353) oraz „Fakt, iż każdy wyraz jest pierwotnie predykatem, że nazwy będące znakami szczególnych pojęć wszystkie bez wyjątku dają się wyprowadzić od pojęć ogólnych, jest jednym z najważniejszych odkryć w umiejętności języka” (s. 358).

Szczegóły tej teorii można tu pominąć, trzeba natomiast wspomnieć o tym, jaki użytek czyni ona z pojęcia metafory — któremu poświęcony jest w drugiej serii *Wykładów o umiejętności języka* osobny rozdział⁵⁵. Müller, powołujący się na Jean-Paula, widzi w języku „słownik zwiędłych metafor”. Sądzi on przy tym, iż rozszyfrowanie mechanizmów metaforyzacji jest jednym z głównych kluczy do rozumienia rozwoju myśli, gdyż to w „języku spoczywa skamieniała filozofia”⁵⁶. Już to świadczy, jak wielką wagę przykładu uczony do tego zjawiska. Pojmuje on metaforę jako czynność ludzkiego umysłu, „akt przeniesienia nazwy jakiegoś przedmiotu, do którego ta nazwa właściwie należy, na inne przedmioty biorące we właściwościach jego jakiś udział”⁵⁷. Przyjmując założenie o wzajemnej współzależności rozwoju języka i myślenia dochodzi do podwójnej konstatacji. Z jednej strony — ponieważ proces metaforyzacji jest zasadniczym mechanizmem umożliwiającym przechodzenie od konkretnego do abstraktu, więc też:

metafora jest jednym z najpotężniejszych narzędzi, które dały się użyć do zbudowania mowy ludzkiej i nie możemy sobie przedstawić, jakim sposobem bez niej mógłby być język wznieść się ponad pierwsze zarodki.

Z drugiej zaś:

bez metafory nie mogłoby być postępu w życiu ludzkim umysłowym⁵⁸.

Współbieżność procesu rozwijania się umysłu i języka zdaje się naprowadzać Müllera na myśl, że oba rządzone są tym samym prawem... Jeśli więc język opanowany jest wszechwładnie przez metaforę, to i umysł, a zwłaszcza wyobraźnia, niezwykle istotna w procesie metaforyzowania⁵⁹, może ulec jej wpływowi. Müller zakładał przy tym, iż człowiek ma skłonność do ulegania temu, co sam powiedział — skłonność do nadawania substancjalności słowom, do stawiania znaku równości między „nomina” i „numina”⁶⁰. Doprowadziło go to do przekonania, iż właśnie pod wpływem metafor, których źródła zapomniano i które zaczęto rozumieć dosłownie, doszło w pewnym etapie rozwoju języka i myśli (tzw. okresie mitopeicznym) do powstania mitu, jako swoistej „choroby języka”...⁶¹ Próby uzasadnienia tego sądu (kryjącego pojawiającą się już u Vica myśl o fabułowtórzej sile metafory) i wspierające go

⁵⁵ F. M. Müller, *Nowe wykłady o umiejętności języka*. Przełożył A. Dygasiński. Kraków 1875, s. 309—355.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 297; *Wykłady o umiejętności języka*, s. 353.

⁵⁷ Müller, *Wykłady o umiejętności języka*, s. 326.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 325—326, 327.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 293: „Przy urabianiu wyrazów nowych imaginacja odgrywa tak ważną, jeśli nie ważniejszą jeszcze rolę, jak rozum; a chcieć wykluczyć element poetycki, czyli imaginacyjny, nie uznawać wpływu jego na tworzenie się języka, byłoby to pozbawiać się najcenniejszej pomocy mogącej wspierać rozwikłanie tej pierwotnej tkaniny”.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 411—412.

⁶¹ *Ibidem*, s. 329 n.

etymologie — to wspaniałe mity... Za swą koncepcję mitu jako udosłownionej metafory (koncepcję bardzo zresztą ważną z punktu widzenia świadomości metafory) Müller został bardzo mocno zaatakowany. Dwaj wpływowi przedstawiciele nauk mitograficznych epoki, Edward Tylor i Andrew Lang zgłosili odmienną koncepcję mitu, opartą na hipotezie pierwotnego animizmu⁶². Metafory tkwiące w języku miały być wedle niej tylko przeżytkami (*survivals*), świadectwami dawnych wierzeń... W ten sposób, rekonstruując linię romantyczno-symbolistycznego myślenia o metaforze, znaleźliśmy się blisko jej zaprzeczenia: w środku pozytywistycznej antropologii.

Nastąpiło w niej zupełne odwrócenie sytuacji — nie zauważone zresztą przez pokolenie modernistów, którzy Tylora i Langa odczytali wbrew ich intencjom... Tylor, może przez szacunek dla Müllera, nie zaprzeczał wprawdzie, iż w pewnych sytuacjach może dojść do przekształcenia się metafory językowej w „mit pragmatyczny” i podkreślał, iż „mowa miała bez wątpienia wielki wpływ na tworzenie się mitów”, a nawet, że myślenie człowieka pierwotnego zaplątane było w „pęta języka”, ale były to twierdzenia wyraźnie upodrzednione wobec zasadniczej tezy, głoszącej, iż człowiek pierwotny mówił dosłownie, tak jak myślał (tzn. mówił „animistycznie”), i że „niepodobna przypuścić [?], aby dziki mówił w przenośni”⁶³. Lang postawił sprawę jaśniej i napisał:

Stan pierwotny inteligencji dostatecznie wyjaśnia narodziny mitów i całe przypuszczenie o działaniu języka na myśl jest niepotrzebne⁶⁴.

W ten sposób dokonał — we własnym przekonaniu — zupełnej likwidacji metafory jako problemu poznawczego i ogólnojęzykowego. Metafory nie było pierwotnie w języku, było co najwyżej prymitywne myślenie, dopatrujące się podobieństw w różnych przedmiotach — język zaś, odbijający wiernie to myślenie, przyniósł jego skostniałe ślady... Myślenie pierwotne straciło zupełnie swą moc wraz z rozwojem rozumu i tylko poeci przypominają je czasem, tworząc — dla malowniczości wyrazu — niby-animistyczne metafory⁶⁵. Jak widać, Lang znajdował się w tym samym miejscu co Piotr Chmielowski... W związku z tym wskazywanie, iż cały wywód Tylora i Langa ma tyle samo luk co myślenie Müllera, że traktuje jako rzeczywistość to, co jest hipotezą („człowiek

⁶² E. Tylor: *Antropologia. Wstęp do badań człowieka i cywilizacji*. Przełożyła A. Bąkowska. Wyd. 2. Warszawa 1902; *Cywilizacja pierwotna. Badanie rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przełożyła Z. A. Kowerska. T. 1—2. Warszawa 1896—1898. — A. Lang, *Mitologia*. Przełożył A. L. [A. Lange?]. Kraków 1899.

⁶³ Tylor, *Cywilizacja pierwotna*, t. 1, s. 305—306, 251—255, 243.

⁶⁴ Lang, *op. cit.*, s. 37.

⁶⁵ Ten sposób rozumowania odbija wiernie broszura A. Świętochowskiego *Poeta jako człowiek pierwotny*. Zob. interpretację tej kwestii w eseju Głowińskiego o *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*.

pierwotny”, „myślenie pierwotne”), że posługuje się on analogią, pozornie odrzuconą (traktując współczesnych „dzikich” jako ścisły odpowiednik społeczeństw pierwotnych), że mitologizuje pojęcie „dosłowności” i nie rozumie wagi języka w poznaniu — byłoby czynnością zbędną i być może uwikłaną w inne błędne koło. Ważne jest to, iż zasygnalizowane tu poglądy — od XVIII-wiecznej apologii metafory w języku do jej zupełnego zlekceważenia przez pozytywistów (ściślej: Langa) — stanowią znaczące pole odniesienia dla opisywanej tu i nabierającej wyrazistości poprzez pokrewieństwa i przeciwstawienia linii ujmowania metafory, kończącej się w modernizmie. Czas do niej powrócić.

Można już odpowiedzieć wprost na pytanie o sposób wartościowania tezy o pierwotnej metaforyczności języka, głoszonej przez romantyków i symbolistów (i dlatego może negowanej przez pozytywistów). Jest to teza oceniana jako doniosła, a zarazem oceniająca opisywane zjawisko jako źródło wartości. Związek z wartościami widoczny jest pośrednio w sposobie, w jaki opisuje się zanikanie pierwotnej obrazowości. Proces ten jest z reguły przedstawiany jako martwienie, wędnięcie, blednięcie, zamieranie. Nie są to metafory przypadkowe: kategoria „życia” pozostaje w całym XIX w. (i chyba nie tylko) wykładnikiem pozytywnego nastawienia: „martwe prawdy” to prawdy pozorne, oddalające od świata. Carlyle, nazywający zmysłowe metafory „mięśniami myśli”, sugeruje, że bezpośredni związek z obrazem, zawarty w metaforze i narzucający się poprzez skojarzenie mówiącemu i słyszącemu, jest niezwykle istotnym momentem przekazywania wszelkich treści. Na gruncie polskim najszerszej rozwija tę myśl u schyłku Młodej Polski Edward Leszczyński, opisujący dość szczegółowo sprawę zatracania związku z obrazem, następującego w procesie tworzenia pojęć abstrakcyjnych i zużywania słowa w społecznym użytkowaniu.

Punkt zaczepienia słowa jest zawsze w wyobraźni, ekspansja jego naturalna rozprzestrzenia się w kierunku pojęcia.

— powiada Leszczyński. Dotąd niczym to się nie różni od, powiedzmy, Hegla. Ale, dodaje:

w rzeczywistości zewnętrznej [...] istnieją tylko indywidua, uogólnienia dokonują się w naszym wnętrzu psychicznym. Poza nami rozprzestrzenia się nieprzejrzany świat barw i dźwięków indywidualnych, a konkretnie zmysłowych.

Stąd bezpośredni wniosek:

Wtedy tylko styczność nasza z światem zewnętrznym powiększy się i wielokrotnie bezmiernie, kiedy nie same widma bezkrwiste myślowe, nie pojęciowe ekstrakty, ale zmysłowe obrazy i kształty, zmienne a żywe, rozfalują się w naszej wyobraźni tak, jak je życie stwarza, przesuwa i niszczy⁶⁶.

⁶⁶ Leszczyński, *Harmonia słowa*, s. 33—35.

Leszczyński bliski jest tu intuicji tak pięknie wyrażonych przez Hannah Arendt:

Analogie, metafory i symbole są niemi, za pomocą których umysł trzyma się świata nawet wtedy, gdy nieuważnie traci z nim bezpośredni kontakt, i które zapewniają jedność ludzkiemu doświadczeniu ⁶⁷.

Przytoczone powyżej sądy nie tylko potwierdzają pozytywne wartościowanie, ale też kierują w bardzo wyraźny sposób w stronę jego uzasadnienia. Podkreślenie pierwotnej metaforyczności języka nie ma tu — jak w wielu ujęciach XVIII-wiecznych, jak u Müllera — charakteru tezy historycznej. Metaforyczność jest traktowana jako stały (tzn. ciągle obecny) mechanizm twórczego funkcjonowania języka. Od tej strony Lange, Przesmycki czy Leszczyński chętnie by się zgodzili z Victorem Cousinem, piszącym, iż „analogia jest prawem języka, tak tworzącego się, jak i rozwiniętego”, i tym właśnie tłumaczącym powstawanie wciąż nowych metafor... ⁶⁸ Wiązało się to też niewątpliwie z przemianą w rozumieniu istoty języka: pojmowanie go w kategoriach dynamicznych — ruchu, tworzenia, nieustannego odnawiania się, powrotu do sytuacji Adama, nadającego po raz pierwszy nazwy przedmiotom — zapoczątkowane słynnym stwierdzeniem Humboldta, przenikało (bez znajomości źródeł zapewne) do świadomości artystów i krytyków i we wszystkich opisywanych przypadkach trafiało na podatny grunt. Można nawet zaryzykować twierdzenie, iż istnieje bezpośredni związek między traktowaniem języka jako twórczości, energii a zainteresowaniem procesami metaforyzacyjnymi i podkreślaniem ich wagi. Zdaje się na to wskazywać dzieło jednego z najoryginalniejszych w XIX w. teoretyków języka i twórczości literackiej, Ołeksandra Potiebni, którego idee tak wielkie wywarły wrażenie na części symbolistów rosyjskich, a potem na kolejnym pokoleniu artystów i teoretyków sztuki ⁶⁹. (Pisma Potiebni, nawiasem mówiąc, mogły dostarczyć równie bogatego programu poezji symbolistycznej, co odpowiednie dzieła francuskie.) Leszczyński, odwołujący się do Bergsona, zmierza w tym samym kierunku: jeśli język nie ma zastrygnąć w pojęciowości, odcinającej kontakt z ciągłym przepływem życia, musi sięgnąć po takie środki, które mu ów kontakt zapewnią. Zwrot w stronę metafory jest jednym z nich.

6

Jak widać, romantyczno-modernistyczna teza o wszechmetaforyczności języka kryła w sobie nie tylko swoistą (umownie nazwałem ją

⁶⁷ H. Arendt, *Filozofia i metafora*. Przełożyła H. Buczyńska-Garewicz. „Teksty” 1979, nr 5, s. 175.

⁶⁸ Cyt. za: Müller, *Nowe wykłady o umiejętności języka*, s. 325.

⁶⁹ Zob. zwłaszcza pośmiertnie wydaną książkę A. A. Potiebni *Iz zapisok po teorii słowiesnosti* (Charkow 1905; obszerne wyjątki w: *Estietika i poetika*. Moskwa 1976). Zob. także: O. Priesniakow, *Poetika poznaniija i tworczestwa. Teorija słowiesnosti A. A. Potiebni*. Moskwa 1980.

Humboldtowską) wizję tegoż języka, ale również mocne przeświadczenia natury poznawczej. I one także nie dają się uzgodnić z tradycją myślenia abstrakcyjno-pojęciowego, uniemożliwiając rozmowę z przeciwnikami.

Zauważmy, że większość przytaczanych poprzednio sądów (nie pochodzących z końca wieku), nawet tak zdawałoby się apologetycznie nastawionych wobec metafory i jej uczestnictwa w rozwoju myślenia jak koncepcja Maxa Müllera, w sposób mniej lub bardziej jawny zakładała, iż główny kierunek myślenia przebiega od konkretnego do abstraktu (a więc także: od wyobraźni do rozumu), stąd też najważniejszą funkcję językowej metafory i jej myślowego odpowiednika widziała w kierowaniu człowieka w stronę (abstrakcyjnego) myślenia. Spełniwszy tę rolę, metafora w języku i myślenie nie posługujące się rozumem — straciły znaczenie... Tak sprawa wyglądała i od strony empiryzmu, i od strony racjonalizmu. Edward Tylor pisał wręcz:

Jednym z mniemań, które się rodzi z ograniczoności zasobów umysłowych, a upada wobec ich rozszerzenia, jest wiara w nieokiełznaną siłę twórczą wyobraźni ludzkiej⁷⁰.

Jest oczywiste, że ani duża część romantyzmu europejskiego, ani myślenie końca wieku nie były tej prawdy aż tak pewne. Wspomniałem już poprzednio, że metafora — jako sposób myślenia — wdzieriała się mniej lub bardziej wyraźnie do różnych typów dyskursu naukowego drugiej połowy wieku i do kontrolującego te dyskursy metajęzyka. Trzeba też wspomnieć, że pojęcie metafory posłużyło w pewnym momencie do przeprowadzenia frontalnego ataku na cały szereg milcząco przyjmowanych dogmatów teorii poznania i metodologii nauk. Ataku nieobojętnego z punktu widzenia sztuki...

Został on przeprowadzony przez Friedricha Nietzschego w jego fragmentarycznej pracy, pochodzącej z lata 1873, a zatytułowanej *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*⁷¹. Jest to jeden z najdziwniejszych i najbardziej doniosłych tekstów posługujących się rozważanym tu pojęciem. Główną tezą Nietzschego jest w nim stwierdzenie, iż prawda, stanowiąca „rzekomo” cel poszukiwań nauki i filozofii, to w rzeczywistości pozór, pragnienie wiary w prawdę, ukrywające inne motywy i popędy. „Prawda jest niepoznawalna. Wszystko — co poznawalne — pozór” — pisze Nietzsche (N 184). Toteż to, co jest faktycznie fundamentalne w człowieku, to „popęd ku kłamstwu”. Gdy wszakże Nietzsche ma powiedzieć, czym jest owo „kłamstwo w sensie pozamoralnym”, sięga po pojęcie „metafory” i „popęd ku kłamstwu” zmienia

⁷⁰ Tylor, *Cywilizacja pierwotna*, t. 1, s. 230.

⁷¹ Korzystam z przekładu polskiego: F. Nietzsche, *Teoriopoznawcze wprowadzenie o prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*. Tłumaczył K. Wolicki. „Teksty” 1980, nr 3. Interpretuję tylko niektóre tezy tego fascynującego tekstu. Do pracy tej odsyłam dalej skrótem N. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

w „popęd do tworzenia metafor, ów podstawowy popęd ludzki, którego niepodobna ani na chwilę wyrzucić z rachunku” (N 175). Znaczenie słowa „metafora” w tym zdaniu jest chyba najdalej idącym rozszerzeniem potocznie wiązanych z nim intuicji — sprawiającym, iż jego ścisła definicja *ex re* świadomie jest wykluczona i w zamierzeniu autora prowadzić ma do błędnego koła. Dzieje się tak dlatego, iż wedle autora *Zarathustry* „metafora” czy „nastawienie na metaforę” („popęd” ku niej) nie stanowi przedmiotu poznania (doświadczenia), lecz jest jego formą, warunkiem, niemożliwym do wykluczenia współczynnikiem antropomorficznym, przypominającym Kantowskie formy naoczności, kategorie i idee regulatywne razem wzięte...

Wszelka prawidłowość, która nam tak imponuje w ruchu gwiazd i w procesie chemicznym, pokrywa się w istocie z właściwościami nanoszonymi na rzeczy przez nas samych.

— kpi Nietzsche językiem królewieckiego filozofa.

Oczywiście okazuje się przy tym, że owo artystyczne tworzenie metafor, od którego zaczyna się u nas każde doznanie, z góry już zakłada tamte formy, czyli w nich się dokonuje; tylko niezachwiana trwałość tych praform tłumaczy, jak potem możliwe było fundowanie z kolei budowy pojęć na podstawie metafor. Budowa ta jest mianowicie naśladowaniem na gruncie metafor stosunków czasowych, przestrzennych i liczbowych. [N 174]

Inaczej mówiąc: umysł ludzki, o tyle, o ile jest ludzki, skazany jest na metaforę („metaforę”?). Tzn. skazany jest na tworzenie struktur poznawczych budowanych na zasadzie docierania do właściwego przedmiotu doświadczenia poprzez inny przedmiot, „jak gdyby” nim będący. Stąd w każdym poznaniu zawarty jest element negacji, pozorności, przyznania się do klęski i wewnętrznej sprzeczności. Dlatego właśnie „myślenie jest czymś, czego lepiej aby nie było” (N 183). Charakterystyczne przy tym, iż Nietzsche akcentuje — jakby w zgodzie z Müllerem — funkcję konstrukcji metaforycznych w tworzeniu języka i (za jego pośrednictwem) pojęć, a więc tych kategorii, które miałyby warunkować „czystość” i efektywność myślenia. Tymczasem, pyta się Nietzsche, jak powstaje wypowiedź językowa?

Najpierw transpozycja pobudzenia nerwowego w obraz. Metafora pierwsza. Z kolei według obrazu zostaje uformowany głos! Metafora druga. I za każdym razem następuje całkowity przeskok z jednej sfery w inną, zupełnie nową.

A dalej?

Mniemamy, iż wiemy coś o rzeczach samych [...], a przecież dysponujemy zaledwie metaforami rzeczy, które bynajmniej nie odpowiadają oryginałom. [N 169]

Podobnie z pojęciami. Wiążąc ich powstanie z procesami metaforyzacyjnymi, pozostaje Nietzsche w zupełnej zgodzie z sygnalizowaną po-

przednio tradycją. O ile jednak Locke czy Müller (nie wspominając o Heglu, który nie mówi przy tej okazji o metaforze) dochodzenie do abstrakcji uznają za proces naturalny, celowy i pozytywny, o tyle autor *Narodzin tragedii* traktuje pojęcie jako „jedynie resztkę po metaforze” i twierdzi, że „iluzja artystycznej transpozycji pobudzenia nerwowego w obraz jest jeśli nie matką, to przynajmniej babką każdego w ogóle pojęcia” (N 171). Gdy więc przychodzi mu odpowiedzieć na pytanie Piłata z Pontu, mówi:

Czymże jest prawda? Ruchliwą mnogością metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko mówiąc, sumą relacji ludzkich, które zostały poetycko i retorycznie spotęgowane [...]; prawdy są iluzjami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły [...]; być prawdziwym oznacza używać zwyczajowych metafor... [N 170]

Tekst Nietzschego, także przez swą krańcowość, ma niezwykle doniosłe znaczenie dla zrozumienia XIX-wiecznego stylu myślenia o metaforze i kierunków, w których szło przekształcenie semantycznej nośności tego pojęcia. Znajdują się tam także (jak wspominałem) presupozycje istotne dla sztuki. Po pierwsze dlatego, iż (odwrotnie niż u Müllera czy Tylora) sztuka i mit stanowią dla Nietzschego terytoria jedynie uprawnionego, senso- i wartościotwórczego działania metafory — i takie jej pojmowanie stanowi punkt wyjścia całej jego konstrukcji. Wynika z tego, po drugie, iż wywód Nietzschego, będący wspaniałym pamfletem na nienaturalność czystego poznania, jest też pewną teorią sztuki i samej metafory. Mówiąc w skrócie: Nietzsche zdaje się pojmować sztukę jako dwustopniową, spotęgowaną metaforę. Metaforą stopnia wyższego jest dzieło jako całość albo raczej jego właściwość wytwarzania obrazu, który w swej ramie modalnej zawiera wskazanie, iż nie odnosi się do rzeczywistości, tylko tworzy inną, wewnętrzną realność. Paradoksalna prawda dzieła sztuki tkwi wedle Nietzschego w tym, że zawarty w dziele obraz wskazuje na to, że jest obrazem — i dopiero potem kieruje ku rzeczywistości. „Sztuka traktuje więc pozór jako pozór właśnie, nie chce więc ludzić, jest prawdziwa” (N 184)⁷².

Dzisiaj zdania te brzmią bardzo podobnie do programu Gombrowicza i jego filozofii walki z Formą poprzez pokazywanie uzależnienia od niej — i nie jest chyba przypadkiem, iż Gombrowicz wymienił Nietzschego (w swym ostatnim wywiadzie) jako filozofa-artystę, którego styl oddziałał na niego samego...⁷³ Dopiero wewnątrz dzieła jako wielkiej metafory pojawia się metafora w sensie węższym, stanowiąca odbicie struktury ramowej. Ta piętrowa konstrukcja istniejąca *implicite* w koncepcji Nietzschego przypomina też trochę teorię Potebni, mówiące-

⁷² Ten wniosek to echo klasycznej estetyki niemieckiej.

⁷³ W. Gombrowicz, *Ostatni wywiad*. „Kultura” (Paryż) 1969, nr 3. Przekład w: *Varia*. Paryż 1973, s. 521.

go, iż „*poezija jest' wsiegda inoskazanije*” i rozróżniającego „*inoskazitiel-nost' w tiesnym smysle (metaforicznost')*” i „*siniekdochicznost'*” obrazu poetyckiego jako całości⁷⁴.

Nietzscheańska „filozofia metafory” może na terenie filozofii służyć bardzo różnym wnioskom. Hans Vaihinger budując swoją (pozytywistyczną *de facto*) *Philosophie des Als-Ob* powołał się na Nietzschego i jego analizowany przed chwilą tekst jako drugie (obok Kanta) źródło własnych koncepcji⁷⁵. Analizując w duchu pragmatyzmu konstrukcje istniejące w naukach społecznych i przyrodniczych (w rodzaju „atomu”, „człowieka przeciętnego”), wskazywał Vaihinger ich umowność, podporządkowanie rozumowaniu opartemu na słowie „jak gdyby” („*als-ob*”). Autor *Filozofii Nietzschego* daleki był zresztą od radykalizmu swego wielkiego poprzednika i nazywał te konstrukcje „fikcjami” („*Fiktionen*”)⁷⁶, nie nadając temu sensu wartościującego i nie negując ich praktycznej doniosłości w budowaniu wiedzy. Znamienne jednak, że Irzykowski, powołujący się na Vaihingera, tłumaczy jego „*Fiktionen*” jako „metafory” właśnie⁷⁷.

O wiele istotniejsze od interpretacji Vaihingera wydają się jednak inne kwestie. Atmosfera podejrzania, obecna w tekście Nietzschego, a skierowana przeciw uroszczeniom scjentyzmu i wykazująca umowność, metaforyczność (w podanym poprzednio rozumieniu) wielu koncepcji, pretendujących do naukowej ścisłości⁷⁸, była zarazem prefiguracją stylu myślenia zupełnie odmiennego od rozmaitych wersji pozytywizmu, empiriokrytycyzmu *etc.* Mówiąc inaczej: zawarta u Nietzschego teza o metaforyczności poznania i jasna sugestia, iż sztuka z samej swej isto-

⁷⁴ Potiebnia, *op. cit.*, s. 341—342. Rozważania autora idą wprawdzie w inną stronę, niewątpliwie jednak dają one podstawę do rozróżnienia dzieła jako metafory i dzieła posługującego się metaforą.

⁷⁵ H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Berlin 1911. O Nietzschem zwłaszcza s. 772—773. Vaihinger cytuje (s. 631) własną pracę *Kant — ein Metaphysiker?*, zakończoną stwierdzeniem: „*Kant — ein Metaphoriker*”.

⁷⁶ Słowo „metafora” pojawia się na 800 stronach *Philosophie des Als-Ob* (jeśli wierzyć indeksowi tej iście niemieckiej książki) ledwie trzykrotnie, w tym dwa razy właśnie na s. 772—773 (zob. przypis 75).

⁷⁷ Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, s. 23: „metafora jest dla niego [tj. Vaihingera] jedynym możliwym środkiem ujęcia i myślenia świata, w każdej gałęzi wiedzy jest ona punktem wyjścia: matematyka, fizyka, psychologia, etyka itd. pełne są metafor, tj. przybliżeń, takich jak atomy, liczba urojona, punkt, płaszczyzna, materia, siła, fikcje prawne, kategoryczny imperatyw, rzecz samą w sobie, itd.” Jak widać, Irzykowski czytał Vaihingera w duchu Nietzschego.

⁷⁸ Klasycznym przykładem jest wspomniana już koncepcja „poety jako człowieka pierwotnego”, która w ujęciu pozytywistycznym prowadziła do nieporozumień, dziś już tylko zabawnych.

ty jest odsłonięciem sposobu, w jaki człowiek poznaje świat, przygotowywała czy projektowała rodzaj „metaforycznej filozofii”, jawnie zbliżającej się do sztuki i wykorzystującej do własnych celów wykształcone w sztuce style myślenia świata i o świecie... Taka była — świadomie — filozofia samego Nietzschego, zacierającego programowo granicę między tworzeniem (sztuki) a myśleniem — i niepotrzebnie Irzykowski ironizuje na temat zadowolenia autora *Woli mocy* z „wyników filozofii metaforycznej, którą sam sobie skonstruował”⁷⁹. Nieprzypadkowe też wydają się uwagi Guyau, mówiącego iż „fałsz — to nasza abstrakcyjna koncepcja świata” i sugerującego, że „poeta, ożywiając [wszystko], włącznie z bytami, które wydają się najbardziej wyzbyte życia, każe tylko na nowo powrócić do najbardziej filozoficznych ujęć wszechświata”, czy programowe zawołanie Paula Souriau: „Świadomość jest czymś przypadkowym we wszechświecie”⁸⁰. Momentem kulminacyjnym takiego zbliżenia filozofii i sztuki (poezji) wydaje się twórczość Henri Bergsona, skupiającą w sobie wiele przeświadczeń występujących na terenie świadomości filozoficznej i estetycznej już od końca lat osiemdziesiątych, w Polsce zaś po r. 1900 czytana niewątpliwie z dużą uwagą.

Bergson skądinąd niezbyt lubił słowo „metafora”⁸¹. W swym pięknym eseju *Wstęp do metafizyki* mówił nawet, iż w poznaniu przedmiotu „żadne porównanie [...] nie wystarczy [...] żadna przenośnia nie może oddać jednej strony, nie poświęcając drugiej”⁸². Niechęć ta wynika oczywiście z ogólnego nastawienia wobec języka jako systemu konwencjonalnych symboli, spacjalizujących czasową dynamikę świata. Nie zmienia to faktu, iż Bergsonowski „obraz” („*l'image*”) da się *de facto* wywieść z tzw. przedłużonej metafory. Wystarczy zresztą zobaczyć, jak posługiwał się nim praktycznie Bergson w tym samym studium. Oto słynny opis uchwytywania własnej osobowości „w swym przepływanym przez czas”:

Kiedy obrzucam wewnętrznym wejrzeniem świadomości swoją osobowość, [...] zauważam zrazu, niczym stwardniałą korę na powierzchni, wszystkie postrzeżenia, które otrzymuje ona ze świata materialnego. [...] Zauważam następnie wspomnienia, pozostające w bliższym lub dalszym związku z tymi postrzeżeniami [...]. Wspomnienia te jak gdyby odrywają się od dna mej osobowości, przyciągane ku powierzchni przez postrzeżenia im podobne; układają się na mnie, nie będąc jednak mną w sensie absolutnym. Wreszcie czuję [...]

⁷⁹ Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, s. 25.

⁸⁰ J. M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*. Wyd. 4. Paris 1897, s. 112. — P. Souriau, *La Suggestion dans l'art*. Paris 1893, s. 65.

⁸¹ Zob. L. Adolphe, *La Dialectique des images chez Bergson*. Paris 1951, s. IX.

⁸² H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*. W: *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany. Dusza i ciało*. Wstępem poprzedził P. Belyin. Warszawa 1963, s. 23 (tłum. K. Błeszyński). Pierwodruk przekładu pochodzi z 1910 roku.

całe mnóstwo czynności potencjalnych [...]. Wszystkie te elementy o wyraźnie zarysowanych kształtach wydają się tym bardziej odrębne ode mnie, im odrębniejsze są od siebie nawzajem. Skierowane od wewnątrz na zewnątrz, stanowią razem powierzchnię kuli dążącej do rozszerzania się i rozplynięcia w świecie zewnętrznym⁸³.

Łatwo zauważyć, iż to, co najważniejsze skupia się w łańcuchu metafor: „wewnętrzne wejrzenie”, „stwardniała kora” (osobowości) „дно osobowości”, „kula dążąca do rozszerzania”. Sekwencja ta stwarza po stronie metaforyzującej obraz, kierujący do strony metaforyzowanej — osobowości. Oczywistość tego obrazu jest jedynym właściwie dowodem prawdziwości tezy Bergsona, podobnie jak metafory „głębinowych treści psychiki” w psychoanalizie. I właśnie ten obraz wyzwala, wypromieniowuje z siebie koncepcję osobowości, podobnie jak „wielkie metafory”, przedstawiające świadomość, wywoływały zarazem koncepcję sposobu poznawania⁸⁴. Wynika z tego pewna teoria działania metafory czy obrazu metaforycznego, obejmującego sekwencję przenośni. Streszcza się ona w dwu zdaniach ze *Wstępu do metafizyki*:

Nigdy jeden obraz nie zastąpi intuicji trwania, lecz wiele rozmaitych obrazów, zaczerpniętych z różnych odległych dziedzin swoim skupionym działaniem może skierować świadomość na ściśle oznaczony punkt, gdzie można osiągnąć pewną intuicję. Wybierając obrazy możliwie odległe, nie pozwolimy żadnemu z nich uzurpować sobie roli intuicji, którą ma wywołać, ponieważ każdy będzie wówczas natychmiast wyparty przez inne obrazy⁸⁵.

Epistemologiczny sens metafory polega zatem na przygotowaniu, doprowadzeniu do intuicji. Bergsonowska metafora staje się w ten sposób kluczem do ośnienia. (Nie inaczej jest w koncepcji Leszczyńskiego⁸⁶.)

7

Ujmowanie metafory jako warunku bądź sposobu poznania nie jest w omawianym okresie ostatnim kierunkiem wzbogacania pierwotnych sensów i funkcji zjawiska. Pozostaje trzeci krąg problemowy: przekonanie, iż struktura metafory jest odpowiednikiem struktury rzeczywistości, kosmosu, że — inaczej mówiąc — to właśnie „cały wszechświat jest [...] wielką metaforą”⁸⁷, a jej występowanie w języku i poznaniu ma charakter wtórny. Teza ta może przybierać różne postaci, odsyłając do filozoficznej koncepcji analogii bytów, alchemicznej czy mistycznej teorii powinowactw (odpowiedników), etc. — ale jej sens oglądany od strony metafory w tekście sprowadza się zawsze do dwu sądów: iż me-

⁸³ *Ibidem*, s. 21.

⁸⁴ Zob. J. Ortega y Gasset, *Dwie wielkie metafory*. W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, s. 217—236.

⁸⁵ Bergson, *op. cit.*, s. 24.

⁸⁶ Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*.

⁸⁷ S. Weil, *Wybór pism*. Przełożył Cz. Miłośz. Paryż 1958, s. 162.

taforze odpowiada pewien realny związek w świecie (jako całości istnienia) oraz że istnieje zwrotna relacja implikowania pomiędzy metaforą a pewnym rodzajem metafizyki. Sąd drugi ma, rzecz jasna, charakter nadrzędny wobec pierwszego, przy czym owa metafizyka wywołująca w sposób naturalny metaforę musi zawierać przekonanie o „dwuwarstwowości” świata, przeciwstawiającej to, co widzialne, i to, co niewidzialne. Byłaby to więc przeważnie jakaś typologicznie pojmowana metafizyka platonizująca czy neoplatońska. Te relacje „metaforycznego” i „metafizycznego” nastroczą nadal wiele trudności natury filozoficznej i budzą liczne kontrowersje⁸⁸. Dodajmy także, iż przyjęcie tezy o metaforokształtności kosmosu pociąga za sobą traktowanie go w kategoriach „języka”, „pisma”, „Księgi” *etc.* — oraz dzieli czytelników tej Księgi na tych, którzy potrafią ją odczytać, i na tych, którzy „nie widzą”, a więc także nie przypisują metaforze głębszego sensu.

W świadomości drugiej połowy XIX w. umetafizycznienie metafory jest niewątpliwie widoczne, choć pozostaje bardziej domeną poetów niż filozofów. Abstrahując od wielości źródeł, z których można by pogląd taki wyprowadzić, trzeba powiedzieć, iż powtarzając go, nawiązywano albo do tradycji romantycznej (w duchu Goetheańskiej formuły „wszystko, co miją, jest li przyrównaniem”⁸⁹), albo do sławnego i wielokrotnie powtarzanego fragmentu Baudelaire’a, dotyczącego poezji Victora Hugo. Zainspirowany myślą Swedenborga o przenikających świat *correspondances*⁹⁰, pisze autor *Kwiatów zła*:

U znakomitych poetów nie ma metafory, porównania czy epitetu, który by się nie stosował do danej okoliczności z matematyczną dokładnością, ponieważ te porównania, te metafory i te epitety są zaczerpnięte z niewyczerpanych źródeł powszechnej analogii i nie mogą być czerpane skądinąd⁹¹.

Uwaga Baudelaire’a jest tym bardziej istotna, iż wiąże bezpośrednio doktrynę metafizyczną z postulatem praktyki metaforyzacyjnej. Baudelaire pragnie więc wyłącznie pewnego typu metaforyki, tzn. takiej, która odsłania (z perspektywy „widzącego”) istniejące, choć zakryte związki w świecie — z drugiej strony zaś uważa, że związki te mogą być uchwycone tylko poprzez metaforę. Metafizyka przechodzi tu bezpośrednio w poetykę czy inaczej: poetyka jest tu integralną częścią metafizyki.

⁸⁸ Zob. Ricoeur, *op. cit.*, rozdz. „*Métaphorique*” et „*métaphysique*”.

⁸⁹ J. W. Goethe, *Faust*. [Cz. 2]. Przełożył F. Konopka. Warszawa 1977, s. 474.

⁹⁰ O teorii *correspondances* u Baudelaire’a pisze m.in. L. J. Austin w klasycznej już monografii *L’Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique* (Paris 1956).

⁹¹ Ch. Baudelaire, *Victor Hugo*. (1861). W: G. Michaud, *La Doctrine symboliste (documents)*. Paris 1947, s. 22. Przekład A. Kijowskiego według wyd.: Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Warszawa 1971, s. 175.

Echa tej wypowiedzi Baudelaire'a brzmią wyraźnie u Miriama i Langego⁹². Obaj krytycy powtarzają sformułowanie o „ściśłości” metafory, przy czym chyba tylko drugi rozumie przez to jej metafizyczność. Mimo więc faktu, iż w poezji Młodej Polski można znaleźć wyraźne ślady takiego myślenia o metaforze, pełną i głęboką świadomość łączności metaforycznego i metafizycznego znaleźć będzie można dopiero u Leśmiana, żądającego, by metafora była spokrewniona z „pozasłownym trwaniem”⁹³. Jednak nawet Leśmian nigdzie nie wyeksplikował szerzej myśli o metaforokształtności całego świata — tak choćby, jak to zrobił Paul Claudel w swej *L'Art poétique* z 1903 roku⁹⁴. Teza o ontologicznej ważności metafory miała natomiast w całej epoce inną wersję, nieco uproszczoną i zawężoną. Była nią teoria transpozycji wrażeń o tyle, o ile traktowała ona to zjawisko jako fakt empirycznie sprawdzalny, a nie warunkowany jednostkową psychofizjologią. (Wówczas metaforyczny charakter miał nie tyle świat, co podmiotowe kojarzenie wrażeń, wszystko przenosiło się więc na teren psychologizującej teorii poznania.) Bez względu na interpretację — łatwo znaleźć zarówno ślady fascynacji zjawiskiem⁹⁵, jak i świadomość, iż generuje ono wypowiedzi silnie zmetaforyzowane⁹⁶.

Zasygnalizowane powyżej trzy kierunki reinterpretowania metafory w myśli końca wieku nie są, oczywiście, próbą syntezy całej ówczesnej wiedzy o tym zjawisku, a jedynie próbą uchwycenia stylu myślenia o nim i sposobu włączania go w różne całości, współbudujące świadomość epoki. Jest to więc zaledwie zarys dolnej części góry lodowej, której wierzchołek stanowią wypowiedzi o metaforze poetyckiej. I z tego zarysu wynikają jednak pewne wnioski. Ówczesna świadomość metafory jest nie tylko rozproszona i wielokierunkowa. Cechuje ją także skłonność do zacierania wszelkich granic pojęcia. Podlega ono nieustannym metamorfozom, zmieniając ciągle swe znaczenie i odsyłając wciąż do innych swych wymiarów. Izolowanie, wyłączenie jakiegokolwiek strony tego myślenia, tzn. próba mówienia tylko o metaforze epistemologicznej bez poetyckiej czy o poetyckiej bez metafizycznej, *etc.* — jest tu niemożliwe, gdyż fałszuje wyraźnie sens całości. Jest to dokładne niemal odwrócenie przypadku doktryny Peipera, która dzięki swej strukturze może być zrozumiana (stosowana) przy zawieszeniu wszelkich py-

⁹² Przesmycki, *Profile poetów francuskich*, s. 110. — Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 150.

⁹³ Zob. przypis 14.

⁹⁴ Zob. Michaud, *op. cit.*, s. 38.

⁹⁵ Zob. liczne wzmianki o zjawisku w książce Przybyszewskiego *Na drogach duszy* (Kraków 1902), wywód Matuszewskiego w *Słowackim i nowej sztuce* itp.

⁹⁶ Zob. Bréal, *op. cit.*, s. 143. — Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, s. 71.

tań natury metafizycznej. Ponieważ zaś każdy typ czy aspekt myślenia o metaforze w Młodej Polsce odsyła do innych rodzajów dyskursu o niej, więc też granica między nimi jest czysto umowna. Choć zatem nie było dotychczas mowy o metaforze jako zjawisku artystycznym (estetycznym), granica tego sposobu mówienia o niej została już dawno przekroczona.

8

La métaphore seule peut donner une sorte t'éternité au style. [Marcel Proust]⁹⁷

Metafora jako fenomen estetyczny jest zatem przedłużeniem ogólnego stylu myślenia o niej w tamtej epoce. Konsekwencją tego jest wybór tych jej aspektów, które darzone są szczególnym zainteresowaniem, a także tych, o których się milczy. Skłonność do rozszerzania granic pojęcia jest np. jedną z przyczyn nikłego zainteresowania „techniczną” stroną metafory, jej czysto językowym czy gramatycznym mechanizmem⁹⁸. Powiązanie metafory ze sposobem ujmowania (czy kształtowania) świata wpływa z kolei na sposób widzenia jej miejsca w strukturze dzieła. Nie ulega przy tym wątpliwości, iż w myśli całej epoki obserwuje się odchodzenie od koncepcji „*l'image localisée*”⁹⁹, od retorycznej figury słownej. (Stąd także wyraźny brak zainteresowania dla retorycznych typologii i klasyfikacji figur.) Punkt dojścia tych przemian nie jest jednak zupełnie jasno skonkretyzowany — można mówić tylko o jego kierunku.

Tym kierunkiem jest niewątpliwie dążenie do włączenia metafory w całość dzieła, do jej organiczności¹⁰⁰. Souriau powiada:

nie ma w języku słów specjalnie metaforycznych — wszystkie mogą nabrać takiej wartości w kontekście [*par position*], gdy każe im się wejść w związek

⁹⁷ M. Proust, *À propos du „style” de Flaubert*. „Nouvelles Revue Française” 1920, nr 1.

⁹⁸ Uwaga ta nie dotyczy licznych prac ściśle filologicznych, które jednak — w odróżnieniu od cytowanych prac polskich i obcych — nie oddziaływały na świadomość estetyczną epoki. Typologię metafor związaną z formą gramatyczną znaleźć można było wówczas w książce F. Brinkmanna *Die Metaphern. Studien über den Geist der modernen Sprachen* (Bonn 1878). Typologię tę przytacza Ch. Brooke-Rose w pracy *A Grammar of Metaphor* (London 1958, s. 18—19).

⁹⁹ Termin H. Hatzfelda; przeciwstawia mu on „*l'image-poème*”. Zob. H. Hatzfeld, wypowiedź w dyskusji. W zbiorze: *Langue et littérature. Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*. Paris 1961, s. 162.

¹⁰⁰ Guyau, *op. cit.*, p. 305: „Obraz nie powinien więc nigdy być dorzuconym ornamentem; powinien być dla umysłu [...] środkiem oświetlania i ożywiania przedmiotu, o którym się mówi”.

ze słowami, przywołującymi idee jakiegoś innego rzędu [niż one same]; metafora tkwi nie w tym czy tamtym słowie — lecz w całym zdaniu ¹⁰¹.

To ujęcie metafory jako właściwości zdania (a więc, w znaczeniu filozoficznym: myśli, orzeczenia o stanie rzeczy — jak o wiele później u Richardsa) istnieje *implicite* w wielu ówczesnych wypowiedziach, czy ściślej: jest przez nie zakładane. Nie da się wszakże ukryć, iż w bezpośrednich ujęciach łatwiej znaleźć sformułowania bardziej ogólnikowe (czy nawet: enigmatyczne) w rodzaju: „poezja jest wiecznym porównywaniem, wieczną metaforyzacją” („*la poésie est une comparaison perpétuelle, une métaphore perpétuelle*”) czy „Poezja jest metaforą podniesioną do najwyższej potęgi” ¹⁰². Te formuły, będące typowymi przykładami metaforycznego mówienia o metaforze, mają z pewnością jeden brak: niemal nie sposób przetłumaczyć ich na język dyrektyw konstrukcyjnych dzieła. Jest też jasne, że nie opisują one sytuacji wyrażenia metaforycznych w potocznym rozumieniu (nawet z uwzględnieniem szerokiego kontekstu). Zawarte w nich utożsamienie poezji i metafory wpływa już nie z ustawienia obu fenomenów na jednej płaszczyźnie, lecz z uznania metafory za zjawisko nadrzędne, ogólniejsze niż dzieło. Porządek konstrukcji biegłby więc od metafory do dzieła, a wyrażenia metaforyczne tkwiące w dziele byłyby tylko wtórnymi odblaskami owej uogólnionej metafory (procesu, systemu metaforyzacyjnego?).

Ujęcie takie staje się oczywiste i zrozumiałe, ale pod warunkiem szczególnego rozumienia zarówno poezji, jak metafory. Jego istota wiąże się z przesunięciem uwagi z dzieła jako wytworu na akt twórczy jako czynność podmiotu, powołującego dzieło do życia. Istnienie takiego „czynnościowego” rozumienia poezji w świadomości wielu młodopolskich twórców wyjawia się oczywistością.

Poezja jest sztuką, a sztuka jest jedna i polega cała na stwarzaniu w dziedzinie ducha, a nie na martwym, choćby i najręczniejszym kombinowaniu wyrazów, dźwięków, barw lub kształtów [...].

Twórczość jest jedynym objawem duszy, a sztuka jej najczystszy objawem.

— powiada Żuławski ¹⁰³. Przy takim założeniu (zwracającym uwagę nie tylko na akt twórczy, ale także na jego niezależność od rzeczywistości, na jego kreacyjny charakter) jedność czy tożsamość poezji i metafory zmienia się w jedność procesu twórczego. Proces metaforyzacyjny staje się w ten sposób aspektem czy zasadą tego procesu. Zauważył to Irzykowski w tym momencie wyciągający ostateczne konsekwencje z myślenia epoki. Powiada on:

¹⁰¹ Souriau, *op. cit.*, s. 236.

¹⁰² Guyau, *op. cit.*, s. 118. — Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 150.

¹⁰³ J. Żuławski, *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 114, 86.

Doszliśmy [...] do pojęcia procesu metaforycznego, wspólnego źródła wszelkich metafor tak małych, jak wielkich, i wiemy, że pokrywa się on z procesem twórczym, bo cechą prawdziwej metafory jest: nowe na tle starego, niespodziane powiększenie horyzontu. I teraz by już raczej nasza „wielka metafora” była wzorem dla małej i raczej by należało wykazać nie jak różne kategorie małej metafory rozszerzają się w metafory wielkie, lecz jak formy tych wielkich zacieśniają się i stwarzają swoje miniatury¹⁰⁴.

Wydaje się przy tym, iż pojęciem zapośredniczającym kategorie „procesu twórczego” i „procesu metaforyzacyjnego” jest — wyobraźnia twórcza. Zgodnie z tradycją romantyczną, a w opozycji do cytowanego poprzednio sądu Tylora, była ona uważana wówczas za jedno z głównych źródeł nie tylko sztuki, ale i rozwoju duchowego¹⁰⁵. Jak konstatuje Lange:

Wyobraźnia jest to najsilniejszy wyraz ludzkiej jaźni, jest to, rzecz można, sama jaźń ludzka, co wzięte gatunkowo daje całemu poznaniu ludzkiemu charakter antropomorficzny [...]. Człowiek wszystko uczłowiecza, naturę martwą i żywą — i z wolna dopiero wyklucza ze swej wiedzy, niejako za nawias wyprowadza, pierwiastki jaźniowe, wyobraźniowe¹⁰⁶.

Zbieżność tej charakterystyki wyobraźni z wywodem Nietzschego o „popędzie do metafory” nie jest przypadkiem — główną funkcją wyobraźni jest przecież tworzenie obrazów, myślenie świata poprzez obraz, to samo zatem, co tak uderzało autora *Zarathustry* w metaforze. Można więc powiedzieć, że większość tak bardzo rozpowszechnionych w epoce teorii wyobraźni twórczej, od romantycznych (Wordswortha, Libelta) czy postromantycznych (Ruskina) po współczesne (Diltheya, Ribota) — to także ukryte teorie tworzenia metafor lub może: procesu metaforyzacyjnego. Szczególnie instruktywne wydają się przeczytane pod tym kątem poglądy Ruskina, jednego z wielkich patronów epoki¹⁰⁷. Opisany przez niego (i konstytutywny dla wyobraźni w tamtym rozumieniu) mechanizm kojarzenia obrazów-idei jest w gruncie rzeczy mechanizmem metaforycznego oświetlenia przedmiotów. Formuła:

jasnowidząca operacja umysłu, zdolna w jednym momentalnym olśnieniu wychwycić z nieprzebranej masy przedmiotów, które nie mogą być wprawdzie na próbę zestawione, dwa nawzajem dla siebie odpowiednie, trafne we wspólnocie

¹⁰⁴ Irzykowski, *Zdobnictwo w poezji*, s. 68—69.

¹⁰⁵ Zainteresowanie problematyką wyobraźni trwało przez cały wiek XIX — i równie łatwo znaleźć ślady fascynacji nią u romantyków, pozytywistów i modernistów. Zasadnicza różnica tkwi w usytuowaniu wyobraźni w całości życia duchowego i w przyznawanych jej prawach. Łatwo ją odczytać, porównując *Genezę fantazji* P. Chmielowskiego czy *O twórczości poetyckiej* J. Ochowicza z poglądami Libelta, Langego i innych.

¹⁰⁶ A. Lange, *O wyobraźni*, „Niwa” 1894, nr 18, s. 419.

¹⁰⁷ Ruskinowska teoria wyobraźni zawarta jest w t. 2 *Modern Painters*. Najistotniejsze fragmenty w przekładzie polskim Z. Doroszewej: J. Ruskin, *Sztuka — społeczeństwo — wychowanie. Wybór pism*. Wstępem i komentarzem opatrzyła I. Wojnar. Warszawa 1977, s. 3—81.

— odpowiada w sposób doskonały wypowiedziom Bergsona o obrazie i Leszczyńskiego o metaforze. Co więcej, podkreślenie, iż opisana tak operacja „nie da się [...] wyjaśnić, choć podobne zjawisko występuje w chemii”¹⁰⁸ jest zgodne z podstawową dla całej epoki intuicją o niesprowadzalności metafory do jej składników i jej nieprzekładalności... Gdyby kontynuować to zestawienie, okazałoby się, być może, iż wyróżnione przez Ruskina typy wyobraźni odpowiadają bezpośrednio typom metafory. Dotyczy to zwłaszcza „wyobraźni esemplastycznej” (jak to nazywa Lange), która „wiąże świat zewnętrzny i wewnętrzny; łączy dwa teksty księgi bytu i układa nowe zjawisko: wynajduje i tworzy”¹⁰⁹. Wreszcie — podobny związek jak z „logiką wyobraźni” łączy też metaforę (we wskazanym rozumieniu) z „logiką uczuć”, odgrywających, wedle przekonań epoki, w procesie tworzenia rolę równie doniosłą co wyobraźnia. Théodule Ribot, autor głośnych książek o obu problemach, powiada nawet wprost: „Kojarzenie na podstawie uczuciowej odpowiada kojarzeniu przez podobieństwo lub przyległość w dziedzinie umysłowej”¹¹⁰. Mówiąc krótko: oba zasadnicze dla ówczesnej estetyki cele sztuki: „*faire voir*” i „*faire sentir*” prowadziły wtedy w stronę swojej metaforyczności wypowiedzi...

Tendencja do łączenia problematyki metafory z aktem twórczym ma zwierciadlany odpowiednik w koncepcji oddziaływania estetycznego metafory. I tutaj także widać odchodzenie od klasycznych ujęć retorycznych. Guyau powiada:

Arystoteles widział w metaforze tylko umysłową grę — jest to dla niego ćwiczenie inteligencji [...]. Rzeczywiście, metafora mocno ćwicząca inteligencję mogłaby oczarować jakiegoś antycznego sofistę [...].

A przecież, mówi dalej francuski filozof życia, używając wyjątkowo pięknej i głębokiej formuły:

Metafora jest takim sposobem wyrażania sympatii, który pozwala nam wejść w związek i komunikację uczuć z rzeczami, które wydawały się poprzednio nieczułe i martwe¹¹¹.

Ujmowana w ten sposób metafora staje się mechanizmem działania pamięci, umożliwiającym łączność ze światem własnych (i cudzych) przeżyć, doświadczeń, wartości. Staje się też sposobem ich uobecniania, aktualizowania. Tak właśnie działa metafora w koncepcji Prousta i obrazu Bergsona... Można w związku z tym przytoczyć inny sąd Guyau; dotyczy on wprawdzie opisu, ale zdaje się w całości przystawać do metafory. Wystarczy więc za każdym razem zastąpić czasownik „opisywać” („*décrire*”) przez „metaforyzować” — i oto:

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 45.

¹⁰⁹ Lange, *O wyobraźni*, s. 420.

¹¹⁰ Th. Ribot, *Logika uczuć*. Przełożył K. Błeszyński. Kraków 1921, s. 16.

¹¹¹ Guyau, *op. cit.*, s. 304—305.

Opisywać to nie znaczy wymieniać, porządkować, obdarzać etykietami, analizować z wysiłkiem; to — przedstawiać [*représenter*], czy, jeszcze lepiej, uobecniać [*présenter*], czynić obecnym [*rendre présent*]. Opisywać — to znaczy sprawić, iż dla każdego z nas ożyje na nowo coś z jego życia. [...] Można by zdefiniować sztukę opisu tak, jak Michelet definiował historię: zmartwychwstanie ¹¹².

Interpretacja Guyau, najgłębsza chyba w epoce, nie jest jednak najbardziej rozpowszechniona. Częstszy wydaje się inny sposób rozumienia kwestii, powtarzający się u wielu estetyków i krytyków. Zakłada on, iż obraz poetycki, będący szczególną transpozycją myśli „sam już sugestywnie winien wywołać myśl w mózgu czytelnika” ¹¹³. Metaforze (a ściślej: procesowi jej tworzenia) odpowiadałaby więc od strony oddziaływania — sugestia, będąca raczej bezkierunkowym wskazaniem treści ukrytych za elementem metaforyzującym niż ich ścisłym desygnowaniem. Tak właśnie traktuje metaforę Paul Souriau w swej znanej książce (późniejszej zresztą niż cytowany fragment Przesmyckiego): metafora jest dla niego jedną z odmian „*la suggestion d'image*” — sugestii poprzez obraz ¹¹⁴. Nie inaczej jest na dużych obszarach poezji Młodej Polski: metafora ma tu odsyłać — w sposób świadomie nieokreślony — w stronę czegoś tajemniczego i niemożliwego do jednoznacznego nazwania. Od tak rozumianej sugestii niedaleko jest do bergsonowskiej intuicji — i rzeczywiście zjawia się ona w końcu epoki nie tylko w filozofii, lecz także w sztuce — nadając tej ostatniej szczególne, poznawcze piętno... ¹¹⁵

Drugim, obok uwikłania w proces twórczy, problemem charakterystycznym dla ujmowania metafory poetyckiej w omawianej epoce jest jej usytuowanie w jednym szeregu z symbolem i obrazem poetyckim. „Każda metafora ścisła — pisał Lange — jest symbolem”. Więcej nawet: „Każda niesymboliczna metafora jest błędem” ¹¹⁶. Podobnie sądził Przesmycki, który w swym studium o Maeterlincku mówił najpierw o „obrazie”, „przenośnie tłumaczącym” myśl, by zaraz potem postawić znak równości: „obraz taki zowiemy symbolem” ¹¹⁷. Otrzymujemy w ten sposób triadę obraz—metafora—symbol, w której człon środkowy (stosunkowo najsłabiej nacechowany) określany jest i wartościowany poprzez człony okalające. Przekonanie o pokrewnym charakterze trzech wymienionych zjawisk należy dziś do oczywistości typu podręcznikowego — nie zmienia to wszakże faktu, iż u schyłku wieku krył się w tym zestawieniu zasadniczy paradoks: jedno wieloznaczne pojęcie usiłowano de-

¹¹² *Ibidem*, s. 117.

¹¹³ Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 284.

¹¹⁴ Souriau, *op. cit.*, s. 232—238.

¹¹⁵ Zob. wspomniany już szkic Leszczyńskiego *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*.

¹¹⁶ Lange, *Studia z literatury francuskiej*, s. 150.

¹¹⁷ Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 284.

finiować poprzez dwa inne, o jeszcze bardziej pogmatwanej semantyce. Stąd też cytowane powyżej wypowiedzi (a także inne, np. G. Vanora, Saint-Antoine'a, C. Mauclaira¹¹⁸) zdają się mieć znaczenie sytuacyjne i polemiczne, nie zaś merytoryczne: ważniejsze jest tu, że się coś mówi, niż to, co się mówi. Zwłaszcza zestawienie metafory i symbolu trzeba tu rozumieć jako swoistą replikę na akcentowany przez tradycję retoryczną związek tzw. metafory przedłużonej z alegorią. Symboliczność metafory ma też prawdopodobnie związek (w tym ujęciu, które prezentuje Lange) z metafizyczną zasadą „powszechnej analogii”, fundującej system symbolizowania, w ramach którego mówi się o „ściśłości” metafory. Zresztą kwestie te są istotniejsze w praktyce metaforyzacyjnej Młodej Polski niż w jej poglądach teoretycznych.

Donioślejsze wydaje się natomiast pokrewieństwo metafory (konkretnie: jej członu metaforyzującego) z obrazem, łączące się ściśle z sygnalizowaną już zależnością od wyobraźni twórczej. Chodzi zwłaszcza o jeden aspekt problemu: o to, jak brzmią dyrektywy konkretyzacyjne wobec takich wypowiedzi metaforycznych, w których zderzają się pojęcie i zmysłowy (szczególnie wizualny) konkret, będący elementem obrazotwórczym. Waga tego problemu wynika z przesłanek zarówno estetycznych (tzn. skłonności do wiązania kategorii piękna raczej z tym, co dostępne zmysłom, niż z tym, co pojęciowe), jak i poznawczych. Jak już mówiłem, epistemologizacja metafory wiązała się wówczas ściśle z dowartościowaniem (czy nawet: uznaniem wyższości) myślenia poprzez obraz.

Powiada się często: obraz to jeszcze nie dowód [*image n'est pas raison*]. To wielki błąd. Nie ma nic bardziej przenikającego, bardziej objaśniającego niż niektóre obrazy. [...] Przełożyć na obraz abstrakcyjną ideę, to wykazać, iż może się ona przekształcić w pozytywną koncepcję. To uczynić ją — widzialną, słyszalną, dotykalną¹¹⁹.

¹¹⁸ Zob. Michaud, *op. cit.*, s. 37, 48—50. O relacjach metafora—symbol w świadomości epoki pisze w kilku miejscach swej książki *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* Podraza-Kwiatkowska (zob. zwłaszcza s. 38—39). Funkcjonujące w epoce przekonanie o pokrewieństwie metafory i symbolu sprawia oczywiście, iż wypowiedzi posługujące się obu terminami nawzajem się oświetlają. Być może należałoby więc włączyć do niniejszych rozważań ówczesne wypowiedzi o symbolu traktując je jako wypowiedzi także o metaforze. Z takiego rozszerzenia pola obserwacji rezygnuję — głównie dlatego, iż odpowiednie analizy wypełniają całą niemal pierwszą część wspomnianej książki Podraza-Kwiatkowskiej. Moje zadanie polegałoby w dużej mierze na ich powtarzaniu z zaznaczeniem, iż nie chodzi tylko o symbol, lecz także — o szczególnie rozumianą metaforę. Wydaje się zresztą, że pokrewieństwo symbolu i metafory wpisane jest w całość niniejszych rozważań i nie wymaga tak analitycznego (a ryzykownego z powodu zacierania granicy zjawisk) oglądu.

¹¹⁹ Souriau, *op. cit.*, s. 233.

Jeśli tak rzeczywiście jest, proces konkretyzacji elementu obrazowego w metaforze przestaje być obojętny, projektowanie zaś jego przebiegu nabiera dużego znaczenia. Oczywiście też jest, że nastawienie na konkretny musi być związane z dążeniem do jego realizacji (w szczególności: wizualizacji). To jednak, co rozumiano wówczas przez aktualizację obrazu nie jest do końca jasne, a w dodatku zdaje się ulegać znacznym przemianom w czasowym wymiarze epoki.

Nie ulega wątpliwości, że punktem wyjścia były tu bardzo tradycyjne przekonania o możliwościach ewokowania przez słowo konkretnych, bezpośrednio danych odbiorcy wyobrażeń. Wydaje się jednak, że dałyby się one przyporządkować tylko niektórym ówczesnym sposobom metaforyzacji (np. parnasistowskim). Poza nimi taka „plastyczna” koncepcja metafory, tkwiąca korzeniami w estetyce XVII w.¹²⁰ była już zupełnie nieaktualna: teoretycy *fin-de-siècle*'u nie wierzyli w to, by metaforę można było namalować... Wydaje się także, iż owa pożądana „obrazowość” metafory miała być czymś różnym od „opisowości” (rozumianej mimetycznie), gdyż z jednej strony przeczesano temu, by statyczny opis mógł być podstawą wytworzenia wyraźnego wyobrażenia¹²¹, z drugiej zaś podkreślano kreacyjność metafory, co przeciwstawiało ją opisowości *ex definitione*.

Te. negatywne punkty odniesienia zdają się sugerować, że aktualizacja metafory, o którą chodzi ówczesnym artystom, powinna być rozważana nie tyle w kategoriach statycznego obrazu, ile raczej zdynamizowanego „widzenia”, „oglądu” (z wszystkimi konsekwencjami metaforycznej wieloznaczności tych terminów). Formuła Langego: „sztuka widzenia”, wyraźnie nawiązująca do hasła: „*faire voir*”, wydaje się (mimo iż dotyczy innych spraw), wyjątkowo trafnym określeniem zarówno czynności tego, kto tworzy metaforę, jak i tego, kto ją konkretyzuje¹²². Nie jest przy tym wykluczone, iż w tym przejściu od „obrazu” do „widzenia” kryje się (czy ostrożniej: może się kryć) coś więcej niż kolejne potwierdzenie „energetycznego” traktowania języka i kreacyjnej koncepcji twórczości. Być może nawet jest to skorelowane z tym rozumieniem świata, które określił Rémy de Gourmont w kilku dramatycznych zdaniach:

Znamy wyłącznie zjawiska, myślimy tylko o wyglądach [*apparences*]; cała prawda-w-sobie wymyka się nam; istota rzeczy jest niedosiężna [*inattaquable*]. To jest to właśnie, co Schopenhauer upowszechnił w postaci tak jasnej i tak prostej formuły: Świat jest moim przedstawieniem [*représentation*]. Nie widzę tego, co jest; to co jest — jest tym, co widzę¹²³.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 237.

¹²¹ *Ibidem*, s. 196 n.

¹²² A. Lange, *Sztuka widzenia*. „Wędrowiec” 1904, nr 52.

¹²³ R. de Gourmont, *Préface du Livre des Masques*. Paris 1896. Cyt. za: Michaud, *op. cit.*, s. 23.

Jak zatem dokonuje się wizualizacja obrazu poetyckiego? Co jest treścią takiego doświadczenia? Próbuje to uchwycić cytowany już wielokrotnie Souriau:

Obrazy następują po sobie w umyśle, znikając dla uczynienia miejsca innym, czasami zapalając się kapryśnie, gdy wydawało się już, że zgasły — jak owe świetlne zygaki, widoczne niewyraźnie w mroku, na murze potartym fosforem¹²⁴.

Ten opis zdaje się wyjątkowo dobrze przylegać zarówno do intencji, jak i doświadczeń czytelniczych wynoszonych z lektury dużej części poezji młodopolskiej, tej zwłaszcza, która wywodzi się z fascynacji Słowackim. Charakterystyczne jest dla tego doświadczenia poczucie momentalności obrazu, jego „wybłyskiwanie” i „gaśnięcie”. Intensywność widzenia przedmiotu sąsiaduje z poczuciem jego ucieczki, nieuchwytności. W przypadku czystych metafor ten drugi proces („wygaszanie” obrazu) jest — jak sądzi Souriau — nawet mocniejszy, bo związany z naciskiem elementu znaczeniowego. Asymetria obrazu i znaczenia, charakterystyczna dla konstrukcji metaforycznych i symbolicznych, niewątpliwie komplikuje wizualizację.

Punkt dojścia wskazanego w ten sposób doświadczenia estetycznego i poznawczego — a zarazem próbę wskazania jego sensu znaleźć można w przywoływanym już szkicu Leszczyńskiego.

W metaforze [...] podobieństwo przedmiotów [...] odczute jest tak silnie, tak absolutnie, że na błysk jeden stapia dwa obrazy w symboliczną całość słownego zespołu. Obrazy te nie przynależą do siebie trwale, jako połączenie realnie obowiązujące, one się łączą tylko na jeden błysk widzenia ich wspólności, w intensywności uczuciowego żaru stapiają się z sobą, by się za chwilę rozpaść [...]¹²⁵.

Sens pierwszy, bardziej oczywisty, tych twierdzeń jest następujący: metafora jest zapisem poznawczego olśnienia, intuicji, jest bliska epifanii¹²⁶. Decyduje o tym nagłość, bezpośredniość, zmysłowość doświadczenia. Nie jest więc metafora w tym punkcie dojścia obrazem, lecz błyskiem rozpoznania, zrozumienia... Ale jest też sens drugi, wynikający nie tyle z Bergsona, co z estetyki niemieckiej. Jest on związany z „nierealnością” obrazu ewokowanego przez metaforę. Można to rozumieć negatywnie: jako wyznanie, iż wyobraźnia w akcie metaforyzacji unicestwia przedmiot, że ma ona do czynienia z nicością. (Ta skomplikowana kwestia nie może tu być osobno rozważana. Zauważmy tylko nawiasem, iż o tym, że wyobraźnia romansuje z niebytem wiedział nie tylko Leśmian, ale — choćby i cytowany przez Ochorowicza Saint-Marc Girardin,

¹²⁴ Souriau, *op. cit.*, s. 210.

¹²⁵ Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, s. 76.

¹²⁶ Zob. M. Głowiński, *Od poznania do epifanii. (O poezji opisowej Leśmiana)*. W: *Zaświat przedstawiony*.

powiadający, iż „Imaginacja kocha to, i szuka przede wszystkim tego, czego nie ma”¹²⁷.) Ale można też znaleźć w tym sens pozytywny: metafora poprzez zbliżenie rzeczy odległych przenosi odbiorcę w wymiar idealności, oderwanej od jakkolwiek pojmowanej empirycznie dostępnej rzeczywistości. Nie tyle więc daje rozpoznanie, co kreuje „nikły świat — jak ze snu — sen”. Buduje przedmiot estetyczny, który

istnieje sam dla siebie jako całość zmysłowa, bezpośrednio wyobraźni narzucona, jako rzeczywistość idealna, nie mniej od rzeczywistości praktycznej czytawista¹²⁸.

Jeśli jest to (przynajmniej w pewnej mierze) klęska poznania poprzez obraz — to jakież zarazem czyni się z niej tryumf sztuki...

Trudno powiedzieć, czy Leszczyński i jego współcześni dostrzegli sprzeczność między przedstawionymi dwoma sensami rozważań, które mówią jednocześnie o sztuce po bergsonowsku odkrywczą, a zarazem zupełnie odwróconej od realności. Jeszcze trudniej rozstrzygnąć, czy dostrzegł on, że jego koncepcja metafory, doprowadzając do kulminacji myślenia o niej w kategoriach obrazu i widzenia (związane głęboko ze stylem myślenie epoki), przygotowuje i umożliwia odejście od nich... Formuły Leszczyńskiego, czytane z dzisiejszej perspektywy, kryją w sobie bowiem także sensy dalekie od bergsonizmu (czy metafizyki w ogóle): każą one myśleć o tym, że proces metaforyzacyjny może być ujmowany jako nagłe połączenie nie obrazów bądź widzeń — ale słów, które poprzez niezwykłość związku czynią tekst nieprzezroczystym, autotelicznym... I tak przeczytane, nie są te formuły odległe nie tylko od rozważań Brodera Christiansena o „bezobrazowej impresji” — ale nawet od Peiperowskiej idei „związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada” czy „algebry metafor” Ortegi y Gasset...¹²⁹

Taki właśnie paradoks zamyka kapryśną i pogmatwaną myśl o metaforze, obecną w tamtej epoce. Dopełnieniem tej myśli są konkretne metaforyzacyjne praktyki młodopolskich poetów...

¹²⁷ J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej*. Lwów 1877, s. 79.

¹²⁸ Leszczyński, *Harmonia słowa*, s. 42—46.

¹²⁹ B. Christiansen, *Filozofia sztuki*. Przełożył Z. Milewski. Warszawa 1914. — Peiper, *Metafora terażniejszości*, s. 54. — Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, wyd. cyt., s. 304.