

Jerzy Strzetelski

Angielskie i amerykańskie badania nad metaforą

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/1, 295-326

1966

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.

W wywodach szczegółowych de Riquer skupił uwagę jedynie na najbardziej obiegowej funkcji parodii, mianowicie na formach dyskredytowania rodzaju literackiego dawniej cieszącego się uznaniem.

I wreszcie ostatni referat z tej grupy, pióra Monique Parent, dotyczy już prozy współczesnej — *Opowiadań* Henri Pourrata. Jest to przykład szczegółowej analizy językowo-stylistycznej, która pokazuje przejście od stylu mówionej narracji ludowej do języka narracji literackiej.

Omawiana publikacja zawiera jeszcze jeden artykuł — poświęcony tradycjom literackim twórczości Balzaca. Zagadnienie ograniczone jest do sprawy koncepcji bohatera jako postaci uwikłanej między sztuką a życiem. Od Goethego, poprzez E. T. A. Hoffmanna, aż do Balzaca — tak rysuje autor ewolucję twórczości powieściowej, której tematem są losy artysty, poety, jego konflikty z otoczeniem.

Hanna Dziechcińska

ANGIELSKIE I AMERYKAŃSKIE BADANIA NAD METAFORYKĄ

Wyraz „metaforyka” użyty jest w tytule jako przekład angielskiego — *imagery* dosłownie: obrazowanie; zakres znaczeniowy tego wyrazu obejmuje bardzo rozległe obszary i nie ogranicza się bynajmniej do stylistyki.

Krytycy angielscy i amerykańscy przeprowadzają znikomą ilość badań, które dałoby się określić jako ściśle stylistyczne. Większość prac ma charakter mieszany: obok metaforyki właściwej zajmują się rozmaitymi sposobami pobudzania wyobraźni przez poezję i wszelkiego rodzaju symbolikę. „Obrazowanie” jest wspólną nazwą dla materiału tych badań.

Nie ma dotychczas specjalistycznej bibliografii studiów odnoszących się do obrazowania. Cztery istniejące prace angielskie są niekompletne, piąta zaś, francuska, obejmuje tylko niektórych autorów angielskich¹. Dlatego niniejszy przegląd, w którym bardziej istotne pozycje zostały omówione lub przynajmniej wspomniane, tak obficie zaopatrzone w przypisy, że może pretendować do roli wstępnego przewodnika bibliograficznego.

Anglicy nie od dziś zajmują się obrazowaniem. Już renesansowy prawodawca poetyki i retoryki Puttenham pisał o obrazie i definiował go nie jako zwykłe podobieństwo, lecz podobieństwo do portretu². Pierwszy neoklasyczny krytyk angielski Dryden zajmował się metaforyką bardzo intensywnie i widział w obra-

¹ U. Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*. London 1937. The Shakespearean Association. — R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1949. Harcourt, Brace. — M. C. Bradbrock, *Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style*. „Shakespeare Survey” nr 7 (Cambridge 1954). — E. B. Partridge, *The Broken Compass*. London 1958. Chatto and Windus. — H. Hatzfeld et Y. Le Hir, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane. 1955—1960*. Paris 1961. Presses Universitaires de France.

Fewną pomocą może być również opracowany przez M. Beebe'a tom pt. *Literary Symbolism: An Introduction to the Interpretation of Literature* (San Francisco 1960. Wadsworth Publishing Company), który cytuje i notuje 50 prac na temat symboliki.

² G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*. G. D. Willcock and A. Wallser ed. Cambridge 1936. University Press. Wyd. 1; 1589.

zowaniu „najwyższą wzniosłość i życie poezji”³. Neoklasycy mniej dbali o teorię, a bardziej o spopularyzowanie estetyki. Przykładami tego są prace Addisona, Morrisa i Johnsona⁴. Byli oni wrogami wszelkiej metafory, która przekracza Arystotelesowską zasadę odwracalności („jeżeli puchar jest tarczą Dionizosa, to można powiedzieć, że tarcza jest pucharem Aresa”) oraz klasyczną również zasadę: „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja przemawiającym malarstwem”.

Spośród romantycznych krytyków, jak Wordsworth, Coleridge, Lamb, Carlyle⁵, najznakomitszym i do dziś cenionym jest Coleridge. Dla Coleridge’a mówić o poezji znaczyło mówić o poecie. Przypisywał twórcy obdarzonemu geniuszem poetyckim niezwykle i trudne do pogodzenia cechy. Poeta jest — i musi być — filozofem pełnym podziwu dla tajemnic natury, uczonym, specjalistą w wielu dziedzinach wiedzy, bezinteresownym, obiektywnym odtwórcą rzeczywistości, a jednocześnie człowiekiem pełnym namiętności tworzenia.

W psychice poety największą rolę odgrywają wyobrażenia (*imagination*) i fantazja (*fancy*). Fantazja zbiera i kojarzy gotowe obrazy. Jest to wtórna władza umysłu, funkcja pamięci, która układa alegorie i sztywne, zdrewniałe metafory pseudoklasyków. Wyobrażenia natomiast to żywotna władza umysłu, która pozwala na drodze intuicji odkrywać prawdy oraz tworzy nowe formy i nowe znaczenia, tj. symbole, harmonijnie ze sobą zestrojone. Symbole te posiadają wspólną naturę z prawdami, jakie reprezentują. Coleridge wielokrotnie podkreślał rolę czynnika emocjonalnego w poezji i utrzymywał, że geniusz poetycki, uwidocznia się w obrazach przetworzonych pod wpływem przemożnego uczucia.

Po romantyzmie przyszła era wiktoriańska — triumfu szkoły historyczno-kulturalnej w badaniach literackich. Szkoła ta pozostawiła analizę obrazowania odłogiem. Nic więc dziwnego, że, prawem reakcji, metaforyka znalazła się blisko centrum uwagi badaczy z chwilą, gdy sytuacja w krytyce zmieniła się radykalnie po pierwszej wojnie światowej.

Jako umowny początek współczesnej krytyki angielskiej i amerykańskiej przyjmuje się zwykle rok 1920, datę wydania pierwszych esejów Eliota, *The Sacred Wood*⁶. Od tego czasu ukazało się bardzo wiele prac poświęconych obrazowaniu. Dla omówienia tej obfitej i różnorodnej twórczości konieczne jest przyjęcie jakiejś klasyfikacji. Podział krytyków na „szkoły” w niniejszym przeglądzie opiera się na podziale stosowanym przez Wimsatta, Welleka i Watsona⁷.

³ *Essays of John Dryden*. W. P. Ker ed. T. 2. Oxford 1900, s. 186. Clarendon Press. Wyd. 1: 1677.

⁴ J. Addison, *The Spectator*. G. G. Smith ed. New York 1907, nry 62, 160, 595. Dutton. Wyd. 1: 1711—1712. — S. Johnson, *Lives of the English Poets*. Oxford 1905. University Press. Wyd. 1: 1779—1781. — Ch. Morris, *An Essay toward Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule*. T. 1. Los Angeles 1947. Augustan Reprint Society. Wyd. 1: 1744.

⁵ *Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Later Years*. E. de Selincourt ed. T. 1. Oxford 1939, s. 158. University Press. — *Lamb's Criticism*. E. M. W. Tillyard ed. Cambridge 1923. University Press. Wyd. 1: 1808. — S. T. Coleridge, *Biographia litteraria*. T. 2. New York 1907. Oxford University Press. Wyd. 1: 1817. — T. Carlyle, *Sartor Resartus*. London 1902. Grant Richards. Wyd. 1: 1838.

⁶ T. S. Eliot, *The Sacred Wood*. London 1920. Methuen.

⁷ W. K. Wimsatt and C. Brooks, *Literary Criticism: A Short History*. New York 1950. Knopf. — R. Wellek, *The Main Trends of Twentieth-Century*

Byłoby zbędne wyjaśniać, że klasyfikacja ta ma przynajmniej tyle oczywistych wad, ile ma ich każde „szufladkowanie”, pozwala jednak na systematyczne omówienie dużego materiału.

Przegląd prac dzieli się na dwie części: pierwsza referuje dzieła teoretyczne, druga — opracowania będące praktycznym zastosowaniem analizy metaforyki do krytyki literackiej.

I. TEORIA METAFORYKI

1. Krytycy, którzy udowadniali, że wartość dzieła literackiego jest autonomiczna, zależna wyłącznie od jego struktury: T. K. Hulme, T. S. Eliot, W. Y. Tindall

Zasadniczymi tezami ojca „imażistów”, Hulme’a, opartymi z kolei na poglądach Bergsona, były: a) istnieje uczucie estetyczne; b) uczucie to może być pobudzane przez dowolną tematykę, a nie tylko przez specjalną tematykę poetycką; c) wartość poezji jest niezależna od tego, czy autor wyraża w niej swoją osobowość: samo dzieło jest istotne. Zadanie poety widział w doskonaleniu jedynego narzędzia poetyckiego, metafory, która pozwala przełamać tyranie skostniałego języka i ukazać rzeczy takimi, jakimi one są⁸.

Poglądy te przejął Eliot, jeden z najbardziej wpływowych krytyków współczesnych. Oddziaływanie Hulme’a jest wyraźnie widoczne w *The Sacred Wood* — najważniejszej książce Eliota, jeżeli chodzi o jego poglądy na obrazowanie, gdyż wprowadza on tam własny termin: „przedmiotowy korelat” (*objective correlative*), odpowiednik popularnego słowa „obraz”. „Jedynym sposobem wyrażania uczucia w formie sztuki jest znalezienie przedmiotowego korelatu, innymi słowy, takiej kompozycji przedmiotów, sytuacji, ciągu wydarzeń, która będzie formułą dla wyrażenia tego szczególnego uczucia, taką formułą, że gdy zaistnieją zewnętrzne okoliczności [...], uczucie zbudzi się natychmiast”⁹.

Według Eliota poezja posiada zasadniczo wartość poznawczą, ponieważ udostępnia tajniki sfery emocjonalnej. Od pierwszych esejów, w których koncentruje uwagę na uczuciach estetycznych, aż do *The Social Function of Poetry* z r. 1945 — Eliot utrzymuje, że istotne jest tutaj tylko uczucie. W tej ostatniej pracy stwierdza, iż wszelkie idee w poemacie są pożyczane, a zadaniem poezji jest tylko dawanie ich uczuciowego ekwiwalentu¹⁰.

Eliot, podobnie jak Hulme, uważa poemat za przedmiot niezależny, ważniejszy od nadanej mu funkcji narzędzia porozumienia się oraz ważniejszy niż to, co chciał wyrazić artysta, i niż to, co potrafi przyjąć odbiorca dzieła sztuki. Funkcję metafory pojmuje bardzo szeroko: oprócz zasadniczego znaczenia — jako istoty języka poetyckiego — może ona mieć dodatkowe cele. Tak np. metafora barokowa

Criticism. „The Yale Review” (Autumn) 1961, s. 102—118. — G. Watson, *The Literary Criticism*. Harmondsworth 1962. Penguin.

Sugestie co do klasyfikacji współczesnej krytyki znaleźć można również w *The British Imagination: A Critical Survey from The Times Literary Supplement*. London 1961. Cassel.

⁸ T. E. Hulme, *Speculations*. H. Read ed. London 1960, s. 145, 153, 166. Routledge and Kegan Paul.

⁹ Eliot, *op. cit.*, s. 100.

¹⁰ T. S. Eliot, *The Social Function of Poetry*. W zbiorze: *Critiques and Essays in Criticism*. R. W. Stallman ed. New York 1949, s. 107. The Ronald Press Company. Wyd. 1: 1945.

i nowoczesna jednoczy to, co się nie da ze sobą pogodzić. Różnorodne, niewspółmierne przeżycia są stapiane przez poetę w jedną całość metaforyczną. Inne założenia miała metafora konceptu (*wit*) poezji klasycyzującej. Podkreślała ona ironiczną świadomość, że chociaż tylko jedno przeżycie jest w danym poemacie brane w rachubę, to jednak przeżycia innych rodzajów, w odniesieniu do tego samego przedmiotu metafory, są możliwe.

W *The Literary Symbol* Tindall definiuje swoje terminy: „znak” — to odesłanie (*reference*) do czegoś określonego (*something definite*), „symbol” — odesłanie do czegoś nieokreślonego (*indefinite*). Symbol jest zatem jakby metaforą, której jedna połowa pozostaje niedopowiedziana (*unstated*) i nieokreślona. „Symbol literacki, analogia czegoś nieokreślonego, to takie ułożenie elementów, żeby wyrażenie wychodziło poza to, do czego się zasadniczo te elementy odnoszą, i poza granice mowy w ogóle — tak żeby kompozycja ta ucieleśniła i zaprezentowała kompleks myśli i uczucia. Symbol literacki nie musi być obrazem, rytmem, zestawieniem elementów, sądem (*proposition*), strukturą, czy całością poematu — mogą być analogią”¹¹. Tindall podziela zdanie Eliota, że poemat jest czymś autonomicznym i że uczucie zawarte w symbolu jest ważniejsze niż uczucie, jakie budzi on u odbiorcy dzieła. Sam symbol jest ważniejszy niż to, co reprezentuje. To „znak” nie posiada własnego istnienia i służy tylko do wskazywania na rzecz istniejącą. „Symbol literacki, podobnie jak sen, zanim Freud zabrał się do niego, pozostaje tajemniczy, i dobrze by było, żeby takim pozostał; wolę sny od analizy, która przemienia obraz i akcję w sen i dialog”¹². Tindall nie ufa więc analizie, która może wykrywać tylko to, co jest dziełem intelektu. Przy krytyce literackiej należy posługiwać się intuicją — narzędziem wykrywającym obrazowanie¹³.

Na podstawie tych zasadniczych definicji Tindall dokonuje historycznego przeglądu różnych rodzajów symboliki i metod stosowania jej przez literaturę europejską. Średniowiecze korzystało ze światopoglądu datującego się od Pitagorasa, który głosił istnienie „łańcucha bytu”, sięgającego od stwórcy do materii nieożywionej, z człowiekiem pośrodku tego łańcucha. Metodą średniowiecznej literatury była alegoria wyrażająca górną część „łańcucha bytu” za pomocą konkretnych obrazów wziętych z jego dolnej części, przy czym każda analogia stanowiła obraz i miała co najmniej cztery znaczenia, które wymienia Dante w liście do Can Grande: dosłowne, alegoryczne, moralne i anagogiczne (symbol rzeczy ostatecznych).

W wieku XVII światopogląd zmienił się na mechanistyczny, a w XIX — na mechanistyczno-ewolucyjny. Wpływ tych zmian na język poetycki jest widoczny. Metafora Renesansu była już tylko konkretyzowaniem abstrakcji, a nie przedstawianiem ukrytej natury rzeczy. Wiek Oświecenia stosował metaforę w jej zdegenerowanej postaci — jako ozdobnik. Romantyzm podjął próbę odszukania nowych analogii wykrywalnych przez obrazowanie, przy czym duch człowieka zajął miejsce w górnej części łańcucha. Wreszcie w czasach najnowszych, na tle teorii Freuda i Junga, pojawiła się metafora całkowicie indywidualna, mająca unaoczniać tajniki podświadomości indywidualnej lub zbiorowej.

Tindall omawia też różnorodne metody stosowania symboliki przez pisarzy, poczynając od najdrobniejszych form, jak aluzja czy cytat, a kończąc na większych całościach, jak motyw przewodni czy forma strukturalna całego dzieła.

¹¹ W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*. New York 1955, s. 12. Columbia University Press. Zawiera omówienie krytyków zajmujących się metaforyką.

¹² *Ibidem*, s. 169.

¹³ *Ibidem*, s. 253.

2. Pozytywistyczni semantycy: I. A. Richards, W. Empson, H. W. Wells, Ch. W. Morris, B. Russell, M. Foss

Richards napisał swoje najbardziej wpływowe książki: *The Meaning of Meaning*, *The Principles of Literary Criticism*, *Coleridge on Imagination*, *The Philosophy of Rhetoric*, w latach 1923–1936. Stanowią one jednolitą całość, mimo że myśl krytyczna autora przechodziła stale pewną ewolucję.

Richards jest przeświadczony, że jedyną wartość sztuki stanowi jej zdolność organizowania psychiki człowieka, regulowania jego impulsów¹⁴. Pomimo tego wadliwego założenia zdołał dokonać zasadniczego przełomu w krytyce angielskiej, koncentrując uwagę na tekście dzieła literackiego.

W zakresie metaforyki badania Richardsa doprowadziły do uporządkowania szeregu zagadnień terminologicznych. W *The Meaning of Meaning* proponuje on podział języka na „symboliczny”, używany przez naukę, i „emocjonalny”, używany przez poezję, oraz podział metafory na intelektualną i emocjonalną. W metaforze intelektualnej przesunięcie znaczenia jest uzasadnione podobieństwem między rzeczą, do której słowo stosuje się normalnie, a nową rzeczą. W metaforze emocjonalnej podobieństwo leży w uczuciach, budzonych przez sytuację normalną i sytuację nowo utworzoną¹⁵. W książce o Coleridge'u Richards notuje trzy znaczenia, w jakich „obraz” występuje w krytyce: a) oddanie jakiegoś wrażenia (*a copy of sensation*); b) wyobrażenie czegoś; c) figura retoryczna, podwójna całość zawierająca porównanie¹⁶. W *The Principles of Literary Criticism* Richards zwraca uwagę na istnienie wielu „obrazów” wzrokowych, słuchowych i węchowych, odrzucając w ten sposób sztuczne reguły neoklasyków, którzy uznawali tylko wizualną metaforę¹⁷. Klasyfikacje te zmniejszyły możliwość nieporozumień terminologicznych. Wreszcie w *The Philosophy of Rhetoric* Richards zastosował dla analizy samej metafory terminologię, którą przejęło wielu krytyków. Są to nazwy „temat” (*tenor*) i „instrument-nosiciel” (*vehicle*), przy czym „instrument” jest to przedmiot, do którego „temat” byłby porównywany w porównaniu rozwiniętym z użyciem słowa „jak” (np. w porównaniu „oczy jak fiołki” jako instrument występują „fiołki”)¹⁸. Przez takie potraktowanie metafory uwypukla się fakt, że zespala ona zawsze konteksty, które oddziałując na siebie, dają w efekcie nowe, jedyne w swoim rodzaju znaczenie. Richards uwydatnia jednocześnie efekt metafory, polegający nie tylko na uchwyconym częściowo podobieństwie, lecz i na oczywistym niepodobieństwie, które powoduje, że wewnątrz metafory panuje napięcie.

Richards rejestruje cztery możliwości badania metaforyki. Można więc: a) wyodrębnić temat i uważać go za to, co autor chce powiedzieć; b) wyodrębnić instrument¹⁹; c) rozpatrzeć temat i instrument, badając napięcie ich wzajemnego podo-

¹⁴ I. A. Richards, *The Principles of Literary Criticism*. London 1924, s. 234. Routledge and Kegan Paul.

¹⁵ C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*. London 1923. Routledge and Kegan Paul.

¹⁶ I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*. New York 1935, s. 32–33. Harcourt and Brace.

¹⁷ Richards, *The Principles of Literary Criticism*, s. 119–121.

¹⁸ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*. New York 1935, s. 97. Oxford University Press.

¹⁹ Wcześniejszymi próbami takiej klasyfikacji były prace: T. Hilding, *Intensifying Similes in English*. Lund 1913. — F. Carpenter, *Metaphor and Simile in the Minor Elizabethan Drama*. Chicago 1895. University Press.

bieństwa i sprzeczności; d) rozpatrzeć sposób, w jaki metafora jako całość wywiera wpływ na nasz ustrój psychiczny²⁰. Ostatnia możliwość jest oczywiście ilustracją teorii Richardsa o funkcji metaforyki jako organizatora psychiki człowieka.

Seven Types of Ambiguity i *The Structure of Complex Words* Empsona powstały pod wyraźnym, i zadeklarowanym przez autora, wpływem Richardsa i stanowią praktyczne zastosowanie teorii o wnikliwym badaniu tekstu. Metafora, według Empsona, to tylko jeden rodzaj wieloznaczności. W pierwszej książce tylko część rozważań poświęcono obrazowaniu, znajdują się tam jednak trzy cenne uwagi: 1) Metafora jest złożonym sposobem użycia języka i wywiera swój wielostronny efekt tylko jako całość: nie jest więc sumą elementów składowych, lecz ich spotęgowaniem. „Można ująć coś w dwóch wyrażeniach albo w jednym. Ujęcia te będą się jednak różnić od siebie, jakkolwiek na nie spojrzemy”. 2) „Krytykom od dawna już wolno było twierdzić, że poemat może być czymś natchnionym, czymś, co znaczy więcej, niż to wiedział poeta”. 3) Pewna część znaczenia poematu nie dotrze do czytelnika, jeżeli on sam nie dojrzał do tego znaczenia, przy czym dojrzałości takiej nie może przyspieszyć żadna krytyka literacka²¹.

W oparciu o te trzy przesłanki Empson buduje swoją metodę analizy obrazowania. Dokonuje rozbioru metafory na elementy. Elementy te mogą odsłonić sekret działania narzęcza, sekret olbrzymiego wzrostu efektywności poszczególnych elementów, z chwilą gdy zostaną one zespolone w metaforę — kunsztowne narzędzie językowo-psychologiczne.

W drugiej swej książce Empson koncentruje uwagę na metaforyce i zagadnieniach z jej pogranicza. Analizując poszczególne utwory, znajduje on i bada „kluczowe słowa” każdego omawianego dzieła, notuje obrazy wokół nich uformowane i bada efekt wywołany przez te zespoły obrazów. W książce tej zaznacza się pewien nawrót do tradycyjnej krytyki historycznoliterackiej, tak np. „kłazen” (*fool*) w *Kręlu Lirze* jest rozpatrywany na tle historycznej ewolucji semantycznej tego słowa. Podobnie jak Richards w późniejszych swych dziełach, Empson nie rozdziela obrazów na przemawiające wyłącznie do intelektu i takie, które niosą ładunek emocjonalny, lecz rozpatruje oba te aspekty obrazów w miarę, jak pojawiają się one w omawianych tekstach literackich. Stwierdza, że umysł ma tendencję do koncentrowania się na jednym punkcie — rzeczywistym przedmiocie poematu. Obrazowanie przeciwdziała tej tendencji rozpraszając koncentrację (*diffuseness*), i to jest jego ważną funkcją²².

Empson był pierwszym, który usystematyzował analizę słowną i spopularyzował jej charakterystyczną terminologię: „wieloznaczność”, „ironia”, „napięcie” (*tension*). Techniki Empsona nie można uważać za przelotną próbę, gdyż wieloznaczność słowa i sugestywność metafory, większa od sugestywności poszczególnych jej składników, są charakterystyczne dla języka poetyckiego. Niemniej — już u tego badacza ujawnia się niebezpieczeństwo subiektywności, jakie grozi metodzie doszukiwania się wszelkich możliwych odcieni znaczeniowych, a zwłaszcza znaczeń najtrudniejszych do odszukania i zrozumienia — i traktowania ich jako „istotnego” znaczenia. Tylko krótkie poematy poddają się z łatwością tej analizie, a i przy nich łatwo o nadmierną, zatem zwodniczą, subtelność, o „przeanalizowanie”.

²⁰ Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, s. 135.

²¹ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*. London 1930, s. 238, XIV, 3. Chatto and Windus.

²² W. Empson, *The Structure of Complex Words*. London 1952. Chatto and Windus.

Wnioski Wellsa w *Poetic Imagery*, wysnute z badań autora nad literaturą elżbietańską, są wypowiedziane w formie ogólnej. Wells poszukuje zasad prawidłowej klasyfikacji. Pierwszym jego podziałem jest odróżnienie analogii (narzędzia intelektu) od metafory poetyckiej, tak jak to czyni Richards. Przykłady zaklasyfikowania obrazów są jednak nieprzekonujące, subiektywne. Znacznie bardziej użyteczny podział proponuje Wells wewnątrz metafory poetyckiej, koncentrując się na wzajemnym stosunku „tematu” i „instrumentu”. U pisarzy elżbietańskich notuje siedem typów metafory, od dekoracyjnego do hiperbolicznego (nadając tym typom własne, dość pompatyczne nazwy). Szczególnie ciekawe jest wyróżnienie „gwałtownego obrazu” (*radical image*), ulubionego przez pisarzy angielskiego baroku (*metaphysical poets*), który występuje wtedy, gdy dwa elementy metafory mają bardzo ograniczone cechy podobieństwa i obraz jest wyraźnie niezharmonizowany (*incongruent*)²³.

Myśli Richardsa i jego zwolenników rozwinęli w kierunku ściślejszych różnic między logicznym językiem nauki a emocjonalnym językiem poezji Morris, Russell i Foss²⁴.

3. „Nowa krytyka”: J. C. Ransom, R. P. Blackmur, M. H. Parker, A. Tate, C. Brooks, U. Ellis-Fermor, W. K. Wimsatt, M. Krieger

W Stanach Zjednoczonych szkoła historycznoliteracka była bardziej konserwatywna niż w Anglii. Zapewne dlatego metodę ahistorycznej analizy tekstu podchwycono tam z entuzjazmem. Pierwszą książką, która spopularyzowała nowe poglądy, zwłaszcza wśród pracowników nauki, była uniwersytecka antologia *Understanding Poetry*, z roku 1938²⁵. W pierwszych słowach tej książki autorzy potępili analizowanie poezji ze stanowiska historycznego czy moralizatorskiego, twierdząc, że jeżeli poezja jest warta nauczania w ogóle, to jest warta nauczania jako poezja. Twierdzenie to stało się zasadniczym dogmatem całej „nowej krytyki”.

Ransom w *Criticism as Pure Speculation* i w czterech rozdziałach książki *The New Criticism* opracowuje szczegółowo teorię dwupłaszczyznowości dzieła literackiego²⁶. Cwe dwie płaszczyzny nazywa „tematem” lub „strukturą” (*tenor, structure*) oraz „tkanką” (*texture*). Nazwy te i pojęcia są jak gdyby przeniesieniem na całość dzieła literackiego terminów „temat” i „instrument”, wprowadzonych przez Richardsa w stosunku do pojedynczej metafory. Temat jest to centralny, logiczny kręgosłup poematu. Jest to treść intelektualna, którą można sparafrazować prozą. Budzi ona pewną emocję, zasadniczą dla danego dzieła. W poemacie jednak istnieje inna jeszcze płaszczyzna, rozpościerająca się pod kątem prostym do linii tematu: płaszczyzna tkanki, płaszczyzna szczegółów, łogactwa dygresji, luźno tylko związanych z tematem i opóźniających jego rozwój. Dygresje te budzą

²³ H. W. Wells, *Poetic Imagery. Illustrated from Elizabethan Literature*. New York 1924, s. 31. Columbia University Press.

²⁴ Ch. W. Morris: *Esthetics and Theory of Signs*. „The Journal of Unified Science” 1939, nr 1/3, s. 131—150; *Science, Art and Technology*. „The Kenyon Review” 1939, nr 4, s. 409—423. — B. Russell, *An Inquiry into the Meaning and Truth*. London 1940. Allen and Unwin. — M. Foss, *Symbol and Metaphor in Human Experience*. Princeton 1949. University Press.

²⁵ C. Brooks and R. P. Warren, *Understanding Poetry*. New York 1938. Holt.

²⁶ J. C. Ransom: *Criticism as Pure Speculation*. W zbiorze: *Literary Opinion in America*. M. D. Zabel ed. T. 2. New York 1962, s. 639—654. Harper. Wyd. 1: 1937; *The New Criticism*. Norfolk, Connecticut 1941. New Directions.

mnóstwo emocji dodatkowych. Z punktu widzenia logiki tkanka jest zbędna, w poezji jest ona jednak najistotniejsza i układ wzajemnych stosunków tematu i tkanki oraz związanych z nimi uczuć winien być przedmiotem badań krytyki literackiej.

W *The New Criticism* Ransom wychodzi od omówienia metaforyki angielskiego baroku (*metaphysical poets*); dostrzega tu metaforę funkcjonalną, tj. taką, w której nie tylko pojedyncze fragmenty poematu są ujęte metaforycznie, lecz która zastępuje całość tematu metaforą. Temat poematu w ogóle nie jest dany czytelnikowi, lecz tylko jego tkanka, całkowicie przesłaniająca temat. Temat trzeba więc odgadnąć pod szatą tkanki.

Na podstawie analizy szeregu poematów, będących taką właśnie jedną wielką rozbudowaną tkanką metafory, której temat pozostaje w ogóle nie wypowiedziany — Ransom wyprowadza uwagi ogólne o dziele literackim. Naprzód precyzuje swoje terminy: tkankę należy określać w odniesieniu do danego tematu; każdy szczegół, który jest funkcjonalny, a nie jest logicznie niezbędny w prozaicznej parafrazie — stanowi tkankę²⁷. Ransom postuluje następnie konieczność badań nad poprawnością stosunku temat—tkanka i nad techniką wariacji w budowie poematów z elementów tematu i tkanki. Wyraża przy tym opinię, że tkanka jest ważniejsza. „Technika ukrywania tematu i wyrażania go pośrednio, za pomocą sugestii, jest znacznie ważniejsza niż błyskotliwość i nadzwyczajność tematu”²⁸.

Dla Ransoma specyfika poezji polega na tym, że mówi ona o rzeczywistości realnie istniejącej (*ontological discourse*), ale nie dającej się ująć sposobem naukowym. Stąd poezja musi używać własnych znaków, odmiennych od znaków nauki, a są nimi skostniałe symbole. Wzorując się na terminologii wspomnianych już prac Morrisa, Ransom używa słowa „ikon” (*icon*) na określenie znaku poetyckiego, który nie tylko odnosi się (*refers*) do przedmiotu wskazywanego, lecz jest również do niego podobny, czy też go imituje.

Blackmur w zbiorze esejów *The Lion and the Honeycomb* dwukrotnie zajmuje się obrazowaniem²⁹. W *Humanism and Symbolic Imagination* bada metody twórczości poetyckiej i uzasadnia wniosek, że autor nie tyle tworzy poezję, ile raczej znajduje ją już gotową w aktualnej zbiorowej świadomości. Wyobraźnia poety tworząc symbole porządkuje tę wiedzę, którą posiada zbiorowość ludzka, ale której nie może pojąć rozumowo. Uporządkowana i ujęta w obrazy, wiedza ta staje się dostępna świadomości. Blackmur przypisując poezji wartości poznawcze stwierdza jednocześnie, że dzisiejszy czytelnik, a także niejeden krytyk zatracił zdolność symbolicznego myślenia.

Esej *Notes on Four Categories of Criticism* poświęcony jest wyłącznie obrazowaniu. Blackmur określa obraz (*image*) jako nie dające się zdefiniować jądro (*nucleus*) spostrzeżenia lub uczucia. Obrazy te można utrwalić i uczynić komunikatywnymi za pomocą figur retorycznych, które odpowiednio zestawiają obrazy i dzięki takiemu kontekstowi — ożywiają. Technika stosowania figur retorycznych odzwierciedla w dużej mierze dojrzałość artysty: ze wzrostem dojrzałości staje się bardziej precyzyjne i subtelne dostrzeganie i przekazywanie obrazów pojawiających się w psychice.

²⁷ Ransom, *The New Criticism*, s. 188.

²⁸ *Ibidem*, s. 274.

²⁹ R. P. Blackmur: *Humanism and Symbolic Imagination. Notes on Re-Reading Irving Babbitt*. W: *The Lion and the Honeycomb. Essays in Solicitude and Critique*. London 1956. Methuen. Wyd. 1: 1941; *Notes on Four Categories in Criticism*. W: jw. Wyd. 1: 1946.

Blackmur zajmuje się szczególnie uważnie obrazowaniem, które staje się symboliczne w danej konwencji. Konwencja kulturalna to bezsłowne porozumienie się autora i czytelnika co do treści i formy, jakiej należy się spodziewać od dzieła literackiego. Im bardziej doskonałe będzie to porozumienie, tym łatwiej i skuteczniej będzie mógł autor odchyłać się od tej normy i wyrażać za pomocą nowych kontekstów symbolicznych swoje spostrzeżenia czegoś nowego. Jest to, według Blackmura, czwarta kategoria krytyki — odkrywanie jednorazowego, ulotnego znaczenia symbolicznego obrazów. Blackmur przyznaje, że taka nowość symboliki jest względna: inna dla każdego dzieła i inna dla każdego czytelnika, uważa jednak, że ta subtelna gra napięcia pomiędzy poddawaniem się konwencjom a ich przełamywaniem jest najistotniejszą wartością dzieła literackiego i winna być badana z największą uwagą. Takim właśnie ulotnym znaczeniem obrazowania zajmuje się także estetyk Parker³⁰.

Tate w *The Man of Letters*, tak jak Ransom, referuje swoje wywody nawiązując do teorii Morrisa. Według Tate'a „ikon” pojawia się w obu systemach językowych — naukowym i estetycznym. Dzięki swej specjalnej funkcji nadaje się szczególnie dobrze na znak estetyczny. Ta specjalna funkcja określona jest „regułą semantyczną”: „Ikon [...] posiada szereg własności i obrazuje jakąkolwiek rzecz, posiadającą także niektóre z tych własności. Stąd, gdy ktoś pojmie [apprehend] ikon, pojmie bezpośrednio to, co jest przezeń sugerowane”³¹.

Tate zaakceptował teorię Ransoma o dwuwarstwowości dzieła literackiego, o jego temacie i tkance. U Tate'a pogląd ten przyjął jednak formę mniej jasną, gdyż zastosował on termin *tension* — dosłownie „napięcie”, użyty jednak w znaczeniu „spięcie”, będący połączeniem celowości (*intention*), odpowiadającej logicznemu „tematowi”, którego cechą charakterystyczną jest, że da się parafrazować, i rozciągłości (*extension*), będącej odpowiednikiem „tkanki” u Ransoma³².

Poglądy Tate'a na stosowanie metafory w poezji są tradycyjne. Rozpatrując sprawę formy przyznaje on naczelne miejsce metaforyce wizualnej. Jeżeli chodzi o treść, uważa za słuszny dawny pogląd o nieudolności ludzkiego umysłu w sferze bezpośredniego pojmowania istoty bytu. Umysł musi posługiwać się obrazowaniem dla zrozumienia abstrakcji. Istotną właściwością metafory jest zmuszanie wyobraźni do wysiłku, niezbędnego, aby zrozumieć porównanie zawarte w tej metaforze. W ten sposób metafora uaktywnia intelekt. Wreszcie żąda Tate, aby poezja opierała się na konkretności: „Pomimo ponadczasowej natury zarówno języka intelektualnego, jak i intuicyjnej kontemplacji, jest zadaniem poety-symbolisty powrót do czasowej natury rzeczywistości — do akcji”³³.

Dla Brooksa, reprezentanta południowej gałęzi „nowych krytyków” (*The Southern Critics*) i głównego autora (przy współpracy Warrena i Heilmana) uniwersyteckich antologii poezji, prozy i dramatu — metafora jest centralnym przedmiotem krytyki, zarówno w komentarzach tych antologii, jak i w *The Well Wrought Urn*³⁴.

³⁰ M. H. Parker, *Language and Reality: A Course in Contemporary Criticism*. London 1949. Frederick Müller.

³¹ A. Tate, *The Man of Letters in the Modern World*. New York 1955, s. 46. Thames and Hudson, Meridian Books.

³² *Ibidem*, s. 71.

³³ *Ibidem*, s. 96.

³⁴ C. Brooks and R. P. Warren, *Understanding Fiction*. New York 1943. F. S. Crofts. — C. Brooks and R. B. Heilman, *Understanding Drama*. New York 1945. Holt, Rinehart and Winston. — C. Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London 1949. Dennis Dobson. Wyd. 1: 1939.

Odmienne niż Ransom i Tate, Brooks jest zdania, że nie ma możliwości rozkładania poematu na elementy: temat i tkanka, gdyż są one zbyt ściśle związane. Ani parafraza, ani badanie historyczne nie są właściwymi metodami krytyki literackiej. Istotne jest tylko, „jaka reszta pozostanie z poematu (jeżeli w ogóle coś pozostanie) po wyłączeniu wszystkiego, co można odnieść do jego tła kulturalnego”. „Obrazowanie i rytm nie są jedynie instrumentami dla przekazywania [treści nadającej się do parafrazowania]”³⁵. Poemat, według Brooksa, jest układem napięć, a napięcia nie można badać po oddzieleniu od siebie elementów, które to napięcia powodują.

Założeniem Brooksa jest paradoksalność świata. Zadaniem poezji — a więc i metafory — jest uchwycenie tej paradoksalności. Im lepiej to zadanie zostanie wykonane, tym poezja większa. Dlatego głównym celem analizy Brooksa było odnajdywanie „ironii”, pojętej bardzo szeroko, jako pośrednie ukazywanie natury rzeczy. Zła poezja jest płaska, pozbawiona stereoskopowego widzenia świata, jednostronna, nieironiczna. Metafora to jedyne właściwe narzędzie ironii, gdyż wiąże ona w sobie, jednocześnie, elementy sprzeczne.

Metoda ta została skrytykowana przez Blackmura, który uważa, że Brooks, mimo zapowiedzi, nie interesuje się obrazem świata ukazywanym przez „ironię”, lecz tylko nią samą, dokonując subtelnych, retorycznych parafraz badanych poematów. Brooks ogranicza się do samego tekstu, nie bierze zaś pod uwagę tego, co w tekście znajdowało się nie wypowiedziane, bo tkwiło w konwencjach epoki, a zatem w umysłach i autora, i czytelników³⁶.

Crane, przedstawiciel neoarystotelików z Chicago, zakwestionował tezę Brooksa w podobny sposób, wytykając brak naukowych podstaw jego krytyki, co powoduje, że interpretacja zniekształca sens utworów. Crane uważa, że do zniekształceń prowadzi również opieranie analizy literackiej wyłącznie na badaniu kontekstów językowych: „nowi krytycy” biorą pod uwagę tylko jeden aspekt dzieła poetyckiego, i to nie aspekt podstawowy, czy choćby taki, który pozwalałby odróżniać od siebie gatunki literackie. Wreszcie — jako naiwny ocenia Crane pogląd Brooksa na język naukowy, który jest jakoby idealnie ścisły, zawiera jeden niezmienny termin na każde znaczenie³⁷.

Righter udowadnia, że termin „ironia” jest bardzo ogólnikowy — nadaje się do określania każdego współgrania kontekstów słownych. Termin ten jest jednak pożyteczny, ma bowiem sugestywną siłę i wskazuje na to, że istnieje wiele planów znaczeniowych. Righter zaznacza jednocześnie, że w teoretycznych wywodach Brooksa, a także w jego praktyce, ujawnia się niebezpieczna tendencja doszukiwania się w utworach prostych — nie istniejących w nich głębi. Podobnie jak Crane, Righter podkreśla, że Brooks nie utworzył kryteriów dla znajdowania różnic między rodzajami poezji³⁸.

Prace Ellis-Fermor cechuje nadzwyczaj subtelne i wnikliwe zrozumienie problemów formy, i dlatego *The Frontiers of Drama* omówione są razem z poglądami „nowych krytyków”, mimo że autorka jest Angielką. Ellis-Fermor widzi w metaforze najlepszy środek wyłamywania się dramaturga z ograniczeń czasowo-przestrzennych teatru. Podkreśla zwłaszcza cztery zasadnicze funkcje obrazowania:

³⁵ Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 4 (przedmowa), 180.

³⁶ Blackmur, *The Lion and the Honeycomb*, s. 192.

³⁷ R. S. Crane, *The Critical Monism of Cleanth Brooks*. „Modern Philology” 1948, nr 4, s. 226—245.

³⁸ W. Righter, *Logic and Criticism*. London 1963, s. 107—110. Routledge and Kegan Paul.

a) wskazuje ono na związki między dramatem a życiem; b) stwarza atmosferę sztuki; c) określa sens — temat sztuki; d) dopełnia akcję i charakterystykę osób dramatu oraz wzbogaca dialogi — które bez obrazowania uległyby zubożeniu lub stałyby się niedostrzegalne przy szybkiej akcji i wielkim skoncentrowaniu wydarzeń scenicznych. W ekspozycji sztuki obrazowanie może być w najsilniejszym stopniu funkcjonalne, dając w jednym zwięzłym obrazie zarys przyszłej akcji sztuki. Ellis-Fermor podkreśla też rolę interpretacyjną obrazowania, aktualną dla każdego dzieła literackiego, nie tylko dla dramatu: funkcję ucieleśniania abstrakcji niedostępnych dla umysłu pod żadną inną postacią³⁹.

W *The Verbal Icon* Wimsatta rozdział *Symbol and Metaphor* omawia wzmiankowane już prace Fossa. Krytykuje szereg jego tez, akceptując jednak zasadniczą: filozofię metafory należy traktować jako swoistą filozofię literacką, odmienną od filozofii nauki, religii czy etyki⁴⁰. Swobodna metafora, przeciwieństwo skostniałego, utrwalonego (*fixed*) symbolu, jest narzędziem literackiego odtwarzania bytu — bytu, którego istotą jest stawanie się. Istnienie tych zastygłych symboli jest jednak niezbędne dla metafory, której służą za materiał, bo chociaż symbole same dają fałszywy, schematyczny obraz rzeczywistości, to metafora układa je w obraz prawdziwy⁴¹.

Na fundamentach teorii Fossa szkicuje Wimsatt swój pogląd, według którego „sztuka nie jest ani tylko subiektywna, ani tylko obiektywna”, a dzieło sztuki jest zjawiskiem jedynym i niepowtarzalnym. W poezji o tej niepowtarzalności decyduje metaforyka. Dzisiejszy teoretyk poezji coraz bardziej skłania się do uznania metafory za elementarną, nie dającą się zredukować częstkę swej definicji poezji, „lecz przy próbach zdefiniowania metafory ucieka się do coraz to nowych metafor”⁴². Metaforyka jest zatem sztuką przedstawiania pojęć przez stapianie gotowych, istniejących symboli-elementów językowych, wyrazów, zwrotów, przysłów, cytatów (wraz z narosłymi wokół nich kontekstami) — w nowe wartości.

The New Apologists for Poetry Kriegera daje ważne, bo subtelne, omówienie poglądów Hulme'a, Richardsa, Eliota, „nowych krytyków” (Krieger wprowadza dla ich metody nazwę „krytyka kontekstualna”), neoarystotelików oraz — najbliższego autorowi — Vivas⁴³. Krieger wyznaje, że zamierzał stworzyć taką teorię dzieła literackiego, która nie miałaby słabych punktów, lecz że udało mu się jedynie sprecyzować pytania, na które nie znalazł odpowiedzi. Proces twórczy, jego zdaniem, to kształtowanie w języku czegoś wyczuwalnego niejasno, czego nawet autor nie rozumie, dopóki nie wyrazi słowami. Rola języka jest więc twórcza (inaczej niż u Eliota, Ransoma, Tate'a i Wintersa)⁴⁴. Dzieło literackie odróżnia od dzieła naukowego jego samodzielna budowa. Istnieje ono kompletne, odcięte od świata zewnętrznego. Ta autonomiczność jest skutkiem odpowiedniego kontekstu językowego. Odbiorca dzieła musi pozostać w jego

³⁹ U. Ellis-Fermor, *The Function of Imagery in Drama*. W: *The Frontiers of Drama*. London 1945. Methuen.

⁴⁰ W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon*. Lexington 1954, s. 124. University of Kentucky Press.

⁴¹ *Ibidem*, s. 121—122.

⁴² *Ibidem*, s. 128.

⁴³ E. Vivas, *Creation and Discovery*. New York 1955. The Noonday Press.

⁴⁴ M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis 1956, s. 69—76. University of Minnesota Press.

kręgu i nie może odwoływać się do świata zewnętrznego. Jeżeli to robi — widocznie kontekst był za słaby. „Słowa walczą o to, aby oznaczać rzeczy”⁴⁵. Siłą, która utrzymuje je w ramach kontekstu dzieła, jest struktura języka (inaczej, niż to sądzą neoarystotelicy; według nich elementem jednoczącym dzieło, wyodrębniającym je od świata zewnętrznego jest akcja (*plot*)).

Jak i inni „nowi krytycy”, Krieger kładzie nacisk na tworzywo językowe, zwraca jednakże szczególną uwagę na cechy strukturalne, a nie na cechy semantyczne, które głównie obchodziły tych krytyków (a szczególnie Brooksa) przy ustalaniu, jakie obrazy przynosi dane słowo czy zestaw słów. Struktura nadaje utworowi ład i ważkość⁴⁶. Krieger nie przykładá zatem zasadniczej wagi do obrazowania i na skutek tego nie może rozwiązać jednego ze swoich problemów: jak utwór literacki, będący zamkniętym światem (*self-contained*), może dawać zrozumienie świata zewnętrznego (a co następuje na drodze symbolicznego obrazu)⁴⁷.

Krytyka „nowej krytyki” wyszła także spod pióra jednego z jej reprezentantów. Omawiając osiągnięcia tego kierunku w *The Lion and the Honeycomb*, Blackmur przede wszystkim przyznaje należne miejsce historii literatury, przez „nową krytykę” w zasadzie pomijanej. Blackmur uważa, że historia literatury jest niezbędna do odtworzenia konwencji literackich minionych okresów, lecz zarzuca jej nieśmiałość w wyciąganiu wniosków. Oddaje pierwszeństwo krytyce, gdyż historia jest zawsze tylko patrzeniem na literaturę z zewnątrz. „Nowa krytyka” musi jednak zatracić swą jednostronność. Jest ona świetnie dostosowana tylko do badanego materiału: kunsztownej i świadomej swych celów poezji XVII i XX wieku. Badanie retoryki tej poezji (głównie z punktu widzenia psychologicznego) to wspólna metoda wszystkich „nowych krytyków”. Retoryka stanowi jednak tylko jeden aspekt dzieła, dlatego „do Coleridge’a należy dodać Arystotelesa”, czyli metodę analizy krytycznej trzeba poszerzyć o „poetykę” — badanie treści emocjonalnej poezji, i o „dialektykę” — badanie jej treści intelektualnej⁴⁸.

4. Psychoanalitycy: H. Read, J. Press

Read w swej *The Nature of Literature* zajmuje stanowisko psychologiczne, opierając się przy tym na teorii Freuda. Akt twórczy w poezji należy, według Reada, do sfery psychiki określanej przez Freuda jako „id”. Od swobody pozostawionej tej sferze psychicznej zależy, czy poeta utrzyma swą wrażliwość i nie skostnieje w „charakter”. W najogólniejszym uproszczeniu byłaby to różnica między poetą klasycyzującym a poetą romantycznym. Read jednak nie przyjmuje tego podziału, twierdząc wręcz, że koncept klasyków (*wit-writing*) nie jest w ogóle poezją, lecz elokwencją martwą, imitacją żywej poezji. Opierając swe wywody na teoriach takich myślicieli, jak Vico, Croce i Freud, znajduje Read źródło trudności-nieprzejrzystości (*obscurity*) poezji nie w niej samej, ale w samym procesie myślenia: trudność ta powstaje przed logicznym, a zatem i przed gramatycznym stadium wypowiedzi⁴⁹.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 131.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 147.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 194.

⁴⁸ Blackmur, *The Lion and the Honeycomb*, s. 176—190.

⁴⁹ H. Read, *The Nature of Literature*. New York 1936, s. 93. Grove Press.

Metafora z natury swej jest irracjonalna i trudna. Dzięki tej trudności jednak uzyskuje się właściwą prawdę, prawdziwszą od pozornych prawd logicznych, które są niedokładne i powierzchowne. „Poeta, bardziej wymagający [niż uczone], szuka absolutnej precyzji, a precyzja ta wymaga, aby przekroczył on granice codziennych wyrażań i wynalazł — wynalazł czasami słowa, częściej nowe zastosowanie słów, najczęściej zwroty i figury mowy, które na nowo ożywiają słowa, a pośród tych figur nade wszystko metaforę”⁵⁰.

Read idzie jeszcze dalej w swej analizie instrumentu poetyckiego: utrzymuje, że metafora w ujęciu Arystotelesowym jest już nieprzydatna dla współczesnej poezji, która posługuje się obrazem do wyrażania prywatnych, indywidualnych mitów i baśni, zrodzonych przez „id”. Read określa obraz jako czysty twór umysłu, twór, który wyłania się z porównywania ze sobą rzeczy tak odległych, że zmysły nie mogą dojrzeć żadnego ich podobieństwa: jedynie intelektualne ujęcia jednej i drugiej rzeczy są w pewien sposób porównywalne. Obraz taki stanowi przeciwieństwo metafory: metafora objaśnia rzecz znaną za pomocą innej rzeczy znanej; obraz natomiast odkrywa to, co nieznanne⁵¹.

W swej drugiej ważnej książce, *English Prose Style*, Read przypisuje metaforze najwyższą wartość narzędzia literackiego i narzędzia poznania: „Metafora jest syntezą wielu jednostkowych obserwacji w jednym władczym obrazie; jest wyrażeniem złożonej idei nie przez analizę, nie przez bezpośrednie twierdzenie, lecz przez nagle spostrzeżenie rzeczywistych współzależności (*objective relations*)”⁵².

Press również buduje swoje poglądy na psychoanalizie, zajmuje jednak stanowisko krytyczne wobec propozycji oparcia analizy literackiej wyłącznie na teorii zakładającej, że podświadomość dostrzega prawdę. W *The Fire and the Fountain* przedstawia on psychologiczną metodę krytyki w odniesieniu do obrazowania i do natchnienia poetyckiego, będącego źródłem tego obrazowania. Press odróżnia dwa zasadnicze typy obrazu: metaforę wizualną, która budzi wyraźne wyobrażenie przedmiotu, oraz obraz symboliczny — metaforę emocjonalną, która budzi całą sieć asocjacji. Rozróżnienie to prowadzi u Pressa do interesujących konkluzji: a) broni prawa do mieszanych metafor i zaleca ostrożność w analizie obrazowania, gdyż nie każdy obraz jest przeznaczony do rozwinięcia na wizualną metaforę; b) widzi najwyższą wartość poetycką w metaforze, która jest jednocześnie opisowa i emocjonalna⁵³.

Press przyznaje, że twórczość poetycka jest rodzajem natchnienia, przeciwstawia się on jednak „panującemu od dwudziestu pięciu lat” kultowi obrazowania jako wyłącznej domenie podświadomości, czy to jednostkowej, czy zbiorowej. Poezja jest w równym stopniu zainteresowana aktualnym światem w historycznym czasie. Natomiast doszukiwanie się mitologicznych archetypów w metaforze, zdaniem Pressa, może prowadzić do zwykłych pomyłek interpretacyjnych. Wiele obrazów rzekomo archetypowych może być produktem określonej fazy cywilizacyjnej. Press zaznacza jednak, że zmiany społeczne epoki, w której żyje poeta, nie muszą mieć natychmiastowego wpływu na jego język poetycki⁵⁴.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 98.

⁵¹ *Ibidem*, s. 99.

⁵² H. Read, *English Prose Style*. London 1949, s. 2. G. Bell.

⁵³ J. Press, *The Fire and the Fountain: An Essay on Poetry*. London 1955, s. 165. Oxford University Press.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 187.

5. Koncepcja mitu: M. Müller, E. Cassirer, M. Bodkin, Ph. Wheelwright, P. Henle, N. Frye

Teoria Junga o zbiorowej podświadomości znalazła szeroki oddźwięk w Anglii i Ameryce, gdzie zagadnienie mitu interesowało badaczy już od w. XIX, kiedy Müller łączył problemy mitologiczne z językowymi. Według niego mit jest uwarunkowany i kształtowany przez język. Wszelkie określenia językowe pozostają zawsze w swej istocie wieloznaczne, i w tej wieloznaczności tkwi źródło każdego mitu. Mit jest zatem formowany przez nacisk, jaki wywiera język na myśl we wszelkich dziedzinach aktywności umysłowej. Müller odróżniał metaforę rdzenną (*radical*), polegającą na przeniesieniu tego samego rdzenia (*root*) na inny przedmiot, pozostający dotychczas bez nazwy — od metafory poetyckiej, którą wynajdują dla swych doraźnych celów poeci. Metafora rdzenna była źródłem nowych słów w prymitywnych stadiach języka, metafora poetycka jest ulotna⁵⁵.

Poglądy Müllera podjął i zmodyfikował — zachowując jednak termin „metafora rdzenna” — Cassirer, którego książka *Language and Myth* (w tłumaczeniu S. Langer) miała duży wpływ na angielskich badaczy. Cassirer kładł zasadniczy nacisk na identyczną metodę operacji umysłowych zarówno w języku jak w micie. Operacją tą jest „myślenie metaforyczne”⁵⁶.

Bodkin, chociaż silnie związana z omówionymi wyżej teoriami lingwistyczno-mitologicznymi, swoją głośną książkę *Archetypal Patterns in Poetry* opiera jednak głównie na teorii Junga o podświadomości zbiorowej. Pewne utwory literackie posiadają wyjątkowo potężną siłę wzruszania czytelnika. Celem odkrycia przyczyny autorka dokonuje przeglądu wielkiej literatury światowej i wykrywa w niej uporczywe trwanie kilku tematów: mitu o konieczności śmierci dla odrodzenia się w nowym życiu, archetypu ogrodu rajskiego i podziemi piekielnych, archetypu kobiety-matki i kobiety-kochanki, obrazu szatana, bóstwa, wreszcie obrazów bohatera i króla-ojca. Archetypy te występują w literaturze albo w swojej pierwotnej postaci, albo w rozdzieleniu, jak np. archetyp króla-ojca (zarazem kompleks Edypa) w *Hamlecie*: uwielbiany ojciec, znenawidzony stryj. Podświadomość każdego człowieka przechowuje owe pradawne obrazy-wizje, wspomnienia tego, czego doświadczały niezliczone pokolenia, i gdy jakieś dzieło literackie przypomina te archetypy, działa ono na odbiorcę z siłą przewyższającą doznania, jakie mogłoby wywołać dane dzieło samo przez się⁵⁷.

Bodkin rozwija obserwacje mitu i buduje teorię archetypu w swej drugiej książce, *Studies of Type-Images*, przypisując mu własności aktywne. Dalszy rozwój ludzkości może odbywać się tylko za pomocą archetypów-symboli, przedstawiających jakiś bardzo odległy ideał, którego znaczenia intelektualnego ludzkość nie może jeszcze pojąć na danym szczeblu rozwoju. Ta hipoteza przypisuje archetypowi dwojaki aspekt. Z jednej strony jest on wyrazem swego czasu, gdyż postać, w jakiej ukazuje się, jest wyznaczona przez przeszłość, która tę teraźniejszość kształtowała, z drugiej strony jest on energią twórczą formującą przyszłość⁵⁸. Zasadnicze archetypy to obraz boskiego narodzenia (archetyp dio-

⁵⁵ M. Müller, *Lectures on the Science of Language. Second Series*. New York 1875. Charles Scribners Sons.

⁵⁶ E. Cassirer, *Language and Myth*. New York 1946, s. 84. Harper.

⁵⁷ M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London 1934, s. 12. Oxford University Press.

⁵⁸ M. Bodkin, *Studies of Type-Images in Poetry, Religion and Philosophy*. London 1951, s. 167. Oxford University Press.

nizyjski) i obraz mędrca (archetyp olimpijski). Obrazy te leżą u podłoża wszelkiej metaforyki poetyckiej⁵⁹.

Wheelwright w *Poetry, Myth and Reality* notuje zasadniczą różnicę między mitem a wiedzą. Zazwyczaj „lekceważy się mit [...], jako czystą fikcję [...], która mogłaby być wyrażona równie dosadnie, a znacznie dokładniej w języku wiedzy, [gdy tymczasem] mit może posiadać własną niezastąpioną funkcję semantyczną [...], może wyrażać prawdy, wobec których metody naukowe są rażąco nieodpowiednie”⁶⁰.

Według Wheelwrighta, język prymitywny dlatego miał charakter metaforyczny, że metafora zawiera wielokierunkowe aluzje. Metafora była wynikiem semantycznej konieczności, „tylko bowiem język władający wielorakim układem odniesienia (*multiple reference*) mógł właściwie wyrazić pełny, wielostronny i paradoksalny charakter pierwotnej Tajemnicy”⁶¹.

Wheelwright odnosi się pesymistycznie do osiągnięć współczesnej poezji. Twierdzi on, że jest to ostatnie echo czegoś, co było żywe bardzo dawno temu. Istotna jest natomiast zdolność przyszłych generacji do wytworzenia sobie nowych mitów, bez których nie ma wielkości w poezji.

Swoje studium o symbolizmie, *The Eurning Fountain*, Wheelwright ocenia słusznie jako częściowo ontologiczne, a częściowo semantyczne. Zasadniczą cechą natury ludzkiej jest ustawiczny niepokój, ustawiczne stawanie na progu czegoś większego, co można uchwycić jedynie w sposób pozalogiczny.

Wheelwright analizuje poglądy pozytywistycznych semantyków i przyjmuje ich podział na język nauki i język literatury — „język głębi”, proponuje on jednak coś, co nazywa kopernikowskim przewrotem w semantyce. Przypisuje mianowicie „językowi głębi” funkcje poznania prawd i niby-prawd, które mają wielką wagę dla człowieka, a które nie dają się ująć w formuły języka logicznego. Istotą „języka głębi” jest metafora, dla której Wheelwright formułuje osiem zasadniczych cech charakterystycznych: istnienie „ikoniczne”, wieloznaczność, paradoksalność oraz inne, z których najważniejsza jest „zasada pozalogicznego odniesienia” (np. rzeźba konia winna wyrażać inną istotę „końskości” niż ta, jaką wyraża słowo „koń” lub słowo „Siwek” — nazwa indywidualnego konia)⁶².

„Język głębi” i związana z nim metaforyka jest dziełem dwojakiej wyobraźni człowieka. Wyobraźnia archetypowa przekazuje dawniej odkryte prawdy, wyobraźnia metaforyczna kojarzy rzeczy, które są różnorodne, i odkrywa nowe prawdy. Jest to najoryginalniejsza teza autora; „w poezji, w momentach jej najwyższych wzlotów, pojawia się swego rodzaju zjednoczenie tych dwóch procesów wyobraźniowych, które nazwał archetypowym i metaforycznym”⁶³. Wheelwright przypisuje zatem poezji funkcję odkrywczą i sprzeciwia się uproszczonemu poglądom Urbana (poezja jest utajoną metafizyką, która może być wbudowana w system filozoficzny) oraz poglądom Northropa (poezja musi występować jako instrument lub służa dla przekazania teoretycznej doktryny w formie metaforycznej i analogicznej)⁶⁴.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 63, 125.

⁶⁰ Ph. Wheelwright, *Poetry, Myth and Reality*. W zbiorze: *The Language of Poetry*. A. Tate ed. Princeton 1942, s. 10. University Press.

⁶¹ *Ibidem*, s. 14—15.

⁶² Ph. Wheelwright, *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington 1954, s. 52—76. Indiana University Press.

⁶³ *Ibidem*, s. 154.

⁶⁴ W. M. Urban, *Language and Reality: The Philosophy of the Language and*

Metaphor and Reality powtarza w znacznej mierze wywody poprzedniego studium. Wheelwright utrzymuje nadal podział na język „zamknięty” (logiczny, skostniały, naukowy) i język „otwarty” (metaforyczny, żywy, wieloznaczny, literacki). Próbuje nadać ścisłość swym rozważaniom określając, co jest elementem (*unit*) języka literackiego, i element taki znajduje w metaforze, która w swej konstrukcji odzwierciedla grę napięć i sprzeczności w życiu. Analiza metafory uwidocznia dwie jej funkcje: epiforyczną i diaforyczną. Epifora jest to wykrywanie podobieństwa, a więc tradycyjny mechanizm tej figury; diafora — wytworzenie nowego, nie istniejącego przedtem związku między rozbieżnymi pojęciami i obrazami. Związek taki powstaje, gdy te pojęcia zostają zespolone w metaforze, i staje się on nową częścią składową świadomości ludzkiej. Diafora występuje także w innych sztukach, i to w czystej postaci, np. w malarstwie abstrakcyjnym. Metafora zmienia się w symbol, gdy powtarza się ją wiele razy i w ten sposób utrwała. Autor porządkuje symbole według ich wzrastającego zasięgu, od symboli poszczególnych poematów do symboli zrozumiałych i ważkich dla całych grup ludzkich. Wheelwright przypisuje językowi funkcje poznawcze, gdyż jest to istotne ogniwo łączące podmiot z przedmiotem w akcji poznania. Dlatego uważa on, że symbole języka „otwartego” są ważne, gdyż odsłaniają prawdy-mity, prawdy irracjonalne, dostępne świadomości ludzkiej tylko jako obrazy⁶⁵.

Wywody Henle'a w znacznej mierze przypominają lingwistyczne teorie Wheelwrighta, i dlatego praca tego filozofa jest tutaj odnotowana. Henle głosi istnienie ikonicznego elementu w metaforze i analizuje metaforę jako zespół terminów symbolizujących z jednej strony rzecz reprezentowaną, „ikonizowaną”, a z drugiej strony samą siebie jako „ikon”. Odwracalność metafory jest możliwa właśnie dzięki temu jej samodzielnemu ikonicznemu istnieniu⁶⁶.

Frye analizuje symbol literacki w drugim i trzecim eseju zbioru *Anatomy of Criticism*. Stanowisko swoje określa jako mitologizujące, chociaż odżegnuje się od Junga, „który wyjaśnia komunikatywność archetypów teorią o zbiorowej podświadomości, co jest hipotezą zbędną dla krytyki literackiej”⁶⁷. Mit, zdaniem Frye'a, to przetworzenie rzeczywistości na grę obrzędową, co jest niezbędne dla cywilizacji. Poezja, wzięta jako całość, stanowi jeden z przejawów aktywności generalnego ludzkiego naśladownictwa natury.

Frye kładzie szczególnie nacisk na tym pojęciu literatury jako całości, gdyż literatura jest instrumentem kształtującym poszczególne dzieła. Konwencja jest istotą sztuki, stąd też ciągle powracanie archetypów, tj. typowych obrazów, mających swoje miejsce w wyobraźniowym, antropomorficznym ujęciu świata, które wywiera wpływ emocjonalny na każdego człowieka. Na tle tej teorii Frye omawia symbol literacki, którym jest „każda jednostka jakiegokolwiek struktury literackiej, nadająca się do wyizolowania jako przedmiot krytycznej obserwacji”⁶⁸.

Principles of Symbolism. London 1939. Macmillan. — F. S. Northrop, *The Function and Future of Poetry*. W zbiorze: *The Language of Wisdom and Folly*. I. J. Lees ed. New York 1949. Harper.

⁶⁵ Ph. Wheelwright, *Metaphor and Reality*. Bloomington 1962. Indiana University Press.

⁶⁶ P. Henle, *Metaphor*. W zbiorze: *Language, Thought and Culture*. P. Henle ed. Ann Arbor 1958. University of Michigan.

⁶⁷ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, s. 131. University Press.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 71.

Symbolem może być więc słowo, zwrot czy obraz. Każdy symbol rządzi dwoma kierunkami uwagi: dośrodkowym, zdążającym do uświadomienia sobie, co dany symbol reprezentuje (np. słowo „kot” prowadzi do wyobrażenia sobie możliwie najpełniej samego zwierzęcia), oraz odśrodkowym, interesującym się większą strukturą słowną i pojęciową, do której dany symbol należy. Cała literatura, według Frye'a, jest grą tych dwóch kierunków uwagi. Literatura *alegoryczna* notuje tylko najbardziej oczywiste, zewnętrzne podobieństwa. Przeciwnieństwo jej stanowi literatura *metaforyczna*, o kierunku do wewnątrz, ironiczna, paradoksalna, wychwytyająca nie tylko poćbieństwa zewnętrzne, ale również identyeczności wewnątrz tego wyimaginowanego antropomorficznego świata literackiego⁶⁹.

Frye nie przyznaje metaforze (czy spokrewnionemu z nią porównaniu) specjalnej wagi. Ma ona dla niego poważne znaczenie, gdyż jest jednostką wiążącą poszczególne symbole, lecz znaczenie to nie jest większe od znaczenia symboli pojedynczych.

6. Krytycy moralisci: J. M. Murry, F. R. Leavis, Y. Winters

W *The Problem of Style* Murry uzasadnia dwa twierdzenia o metaforze: a) nie jest ona ornamentem; b) konieczna jest dla precyzji intelektualnej i emocjonalnej — i wyprowadza stąd ważny wniosek, że metafora niefunkcjonalna jest zła⁷⁰. W sprawie metafory konkretyzującej pojęcia abstrakcyjne Murry orzeka, iż każda metafora wzbogaca abstrakcję, którą konkretyzuje, o dodatkowe nowe znaczenie — nie jest więc tylko ilustracją, lecz również czynnikiem rozszerzającym znaczenie.

W artykule o metaforze czytamy, że tworzenie metafor jest elementarną czynnością ludzkiej psychiki, równie odwieczną i trudną do ujęcia naukowego, jak mowa i myśl. Dlatego nie można prowadzić zbyt dogłębnych badań nad metaforą, bo przekroczy się granicę obłąkania⁷¹.

Murry uważa każdą nową metaforę za rewelację, za postęp w dostrzeganiu subtelnych podobieństw — i nie stosuje żadnej klasyfikacji: porównanie jest tylko rozwinięciem metafory lub odwrotnie. Jedną z najciekawszych spraw poruszonych przez Murry'ego jest zasięg asocjacji metafory w kontekście literackim. Np. metafora mieszana może być użyta prawidłowo przy zastosowaniu odpowiedniej techniki (pogląd podobny do opinii Pressa). Często rzecz ma się tak u Szekspira. Szybkość, z jaką obrazowanie przesuwają się przez umysł widza, jest zbyt wielka, aby metaforyka uległa wizualnemu rozwinięciu, kiedy to ujawniłaby się dysharmonia.

Poglądy Leavisa na obrazowanie są raczej wtórne i odnoszą się zasadniczo do dramatu. Podziwia on np. „nowokrytyczną” analizę metaforyki Szekspira, dokonaną przez Knighta⁷², i przy tej okazji wygłasza twierdzenie, że dramat poetycki jest czymś więcej niż dramat wierszowany i że oceny takiego dramatu nie można oddzielić od oceny poezji. „Zdajemy sobie sprawę z subtelnych wariacji

⁶⁹ *Ibidem*, s. 77—92.

⁷⁰ J. M. Murry, *The Problem of Style*. London 1922, s. 75. Oxford University Press.

⁷¹ J. M. Murry, *Metaphor*. W: *Selected Criticism 1916—1957*. London 1960, s. 67. Oxford University Press. Wyd. 1: 1927.

⁷² G. W. Knight: *The Wheel of Fire*. London 1930. Oxford University Press; *The Imperial Theme*. London 1931. Oxford University Press.

możliwości zwanych konwencjami i wiemy, że musimy czujnie śledzić rozwój tematu za pomocą obrazowania i symbolizmu oraz wpływ, jaki te elementy wywierają na nasze zrozumienie charakterów, akcji i intrygi”⁷³. Zastosowania tej zasady brak jednak w pracach tego krytyka, który mimo reputacji wnikliwego badacza tekstów, jest głównie krytykiem-moralistą, wydaje swe wyroki o dobrej lub złej literaturze na zasadzie własnego przekonania, nie podbudowanego wyraźnie teorią estetyki.

The Functions of Criticism Wintersa częściowo zajmuje się symbolizmem, chociaż poemat jest dla autora przede wszystkim twierdzeniem przemawiającym do intelektu: treść racjonalna nie może być ze słów wyeliminowana, a zatem treść racjonalna nie może być wyeliminowana z poezji.

Według Wintersa jedno z głównych zadań sztuki stanowi ocena ważkości metafory: czy odpowiada ona wadze tego, co autor chce wyrazić. Obraz zbyt potężny, przerastający temat, jest zły, niemoralny. Moralność sztuki polega na tym, żeby do odpowiedniego tematu zastosowana była odpowiednia symbolika (jest to jak gdyby echo renesansowych poglądów na „*decorum*” w sztuce). Winters kwestionuje np. alegorię średniowieczną, której obrazy miały tylko arbitralny związek z tym, co reprezentowały⁷⁴. Uważa on, że tylko krótki poemat, „nie-dokładnie i niefortunnie nazwany lirycznym”, może być doskonały; każdy długi utwór poetycki musi ustępować prozie, która ściślej potrafi dostosować symbolikę do tematu⁷⁵.

7. Krytycy-historycy: Ch. Caudwell, R. Tuve, H. Gardner, E. B. Partridge,
R. L. Brett, H. Levin, R. Weimann

Krytyk marksistowski Caudwell w *Illusion and Reality* zajmuje stanowisko pośrednie między krytyką archetypiczną a historycznoliteracką: metafora jest narzędziem pozwalającym człowiekowi odseparować się od innych ludzi po to tylko, aby móc wejść w ściślejszy związek z zasadniczymi problemami ludzkości. Metafora, a więc i poezja, staje się coraz bardziej swobodna, nie związana z dogmatami filozoficznymi, i w przyszłości zajmie miejsce religii⁷⁶.

Tuve zajmowała się głównie określonym okresem historycznym, ale jej uwagi metodyczne w *Elizabethan and Metaphysical Imagery* są tak cenne, że trzeba je odnotować pomiędzy teoriami. Autorka uznała metodę badania zakresu semantycznego metafory renesansu za błędną⁷⁷. Sądzi natomiast, że obrazowanie winno być klasyfikowane i komentowane według logicznych kategorii substancji, jakości i sposobu wykonania, gdyż ówcześni pisarze, wyszkoleni w myśleniu podług logiki Ramusa, byli specjalnie uczuleni na strukturalną i logiczną budowę

⁷³ F. R. Leavis, *The Common Pursuit*. London 1952, s. 174. Chatto and Windus. — O konieczności badania metaforyki w kontekście pisze Leavis w artykule *Imagery and Movement*. „Scrutiny” 1945, s. 118.

⁷⁴ Y. Winters, *The Functions of Criticism*. London 1957, s. 44—45. Routledge and Kegan Paul.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 58.

⁷⁶ Ch. Caudwell, *Illusion nad Reality: A Study of the Sources of Poetry*. London 1937, s. 198—241, 270—299. Lawrence and Wishhart.

⁷⁷ R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth Century Criticism*. Chicago 1947, s. 254. University Press. Zob. także R. Tuve, *Imagery nad Logic: Ramus nad Metaphysical Poetics*. „Journal of the History of Ideas” 1942, s. 365.

metafor. Nacisk położony przez Tuve na logiczne podłoże wszelkiego obrazowania jest przeciwstawieniem się temu rygorystycznemu oddzieleniu logiki od uczucia w metaforze, które, zapoczątkowane przez Richardsa, przewija się np. przez analizę Brooksa i klasyfikację Wellsa⁷⁸.

Rozumowanie Tuve przebiega następująco: 1) Wszelkie komentarze na temat obrazów wyjętych ze swego kontekstu są niemiarodajne. Tuve podkreśla zatem konieczność zajęcia się nie tylko układem wewnętrznym metafor: temat—instrument, lecz również układem metafora—kontekst. 2) Nowocześni poeci głoszą, iż dwiema, jakoby głównymi, funkcjami wszelkiej metaforyki powinny być: a) przekazywanie czytelnikowi zmysłowego (*sensuous*) doświadczenia autora, b) przekazywanie doświadczenia emocjonalnego oraz stanu umysłu (*state of mind*). Tymczasem np. podstawą poezji elżbietańskiej była poetyka renesansu — poetyka o zupełnie innych założeniach.

Książka Gardner *The Business of Criticism* była już omawiana w „Pamiętniku Literackim”⁷⁹, nie ma tu więc potrzeby powtarzać jej zasadniczych argumentów, w dużej mierze skierowanych przeciw szkole „nowej krytyki”. Wspomnieć tylko należy, iż autorka daje własne komentarze na temat obrazowania Szekspira i Donne’a — stanowią one cenny przykład historycznego podejścia do tych problemów, uwzględniającego mianowicie fakt, że autor pisał dla ludzi w jakimś konkretnym momencie historycznym.

W książce o obrazowaniu Ben Jonsona, zatytułowanej *The Broken Compass*, Partridge podaje zmodyfikowaną listę funkcji, jakie może spełniać obrazowanie (podstawą tej teorii są wywody Ellis-Fermor; autor dochodzi jednak do własnych wniosków po przeanalizowaniu całego szeregu konstrukcji myślowych różnych krytyków). Metafora może: a) wykrywać utajone, znamienne podobieństwa; b) zespalać w jedną całość rozbieżne pojęcia lub obrazy; c) przekazywać zwięźle wielorakie doświadczenia; d) konkretyzować abstrakcje; e) emocjonalnie ujednotlić dzieło literackie; f) stwarzać między czytelnikiem a dziełem dystans, potrzebny do powstania estetycznych doznań; g) wskazywać aspekt, z jakiego należy oceniać utwór. W swej konkretnej analizie metaforyki Jonsona stosuje Partridge zasadniczo metodę historyczną: znaczenie metafor jest takie, jakie mu nadała realna rzeczywistość społeczna epoki dramaturga⁸⁰.

Brett w *Reason and Imagination* odważnie i dosadnie sprzeciwia się „nowym krytykom” i zwolennikom koncepcji mitu, twierdząc, że w pogoni za swymi celami tracą kontakt z poematem, który rzekomo analizują. Obrazowanie, według Bretta, jest zawsze odzieniem (*clothing*) dla idei, którą autor chce wyrazić. Charakterystyczne jednak, że Brett wybiera dla swej analizy poematy dłuższe o tematyce filozoficznej⁸¹.

Levin kwestionuje w rozprawie *Symbolism and Fiction* metodę „nowych krytyków”, która doszukuje się ukrytych wieloznaczności (krytykuje także metodę psychoanalityków, która sprowadza różnorodność literatury do kilku wątków, oraz metodę mitologiczną, która zaciera różnice między gatunkami literatury).

Interpretacja symboli, jaką oferuje „nowa krytyka”, jest zbyt apodyktyczna, subiektywna i różnorodna, żeby można było podejść do niej z zaufaniem. Symbole

⁷⁸ Zob. przypisy 23, 34.

⁷⁹ H. Gardner, *The Business of Criticism*. Oxford 1959. Clarendon Press. Rec. I. Sławińskiej w: „Pamiętnik Literacki” 1962, 'z. 1, s. 302—305.

⁸⁰ Zob. przypis 1.

⁸¹ R. L. Brett, *Reason and Imagination*. London 1960. Oxford University Press.

są koniecznym narzędziem sztuki, ale narzędzia tego używa się odmiennie w różnych epokach. Analiza symboli jest niezbędna, konieczne jednak trzeba w niej rozróżnić rodzaje symboliki: istnieją symbole konwencjonalne, oczywiste, są też symbole ukryte (*the implicit use of the symbol*) i wreszcie takie, których znaczenie można tylko zgadywać. Interpretację tych ostatnich krytyka literacka winna otwarcie określać jako hipotetyczną.

Oprócz szczerości krytykowi potrzeba także wiedzy historycznej. Badać formalną stronę utworu można tylko w ścisłym powiązaniu z historią idei. Subtelne interpretacje symboli muszą mieć rzetelne fundamenty nauki⁸².

Historykiem-marksistą jest Weimann. Jako autor książki w języku niemieckim nie mieści się zasadniczo w ramach niniejszego omówienia, ale jego krytyka „nowej krytyki” jest bardzo rzetelna, a oryginalne uwagi o metaforze przejrzyste i celne.

Weimann uważa, iż krytycy, którzy ograniczają swe badania do układów metaforycznych (*patterns*) jako autonomicznych struktur nie mających żadnego związku z rzeczywistością, wykazują zanik zdolności krytycznego widzenia dzieła w jego całej kompleksowości. Weimann wyróżnia dwie funkcje metafory: a) obiektywna — określa i swoiście objaśnia konkretnie istniejącą rzeczywistość; b) subiektywno-oceniająca — uzewnętrznia stosunek poety do rzeczywistości⁸³.

Współczesna poezja interesuje się jedynie tą drugą funkcją metafory, tj. wyrażaniem subiektywnych stanów psychologicznych poety. Metafory nowej poezji nie symbolizują rzeczywistości zewnętrznej, stanowią tylko zespół sugestywnych obrazów. Ponieważ nie posiadają tematu, są tylko serią „instrumentów” (*vehicles*). „Nowa krytyka” nadaje się do badania takiej poezji, nie można jednak przenosić jej metody na poezję baroku lub dramaty Szekspira. Wyniki takich analiz nie są odkrywaniem „ponadczasowych wartości poezji”, lecz po prostu fałszywą interpretacją. Weimann postuluje ściśle historyczną krytykę metaforyki.

8. Neoarystotelicy: E. Olson

Uczeni z Chicago, którzy zajmują się strukturą dzieła literackiego i krytykują przesadne zainteresowanie „nowych krytyków” metaforą — nie poświęcili dotychczas specjalnej uwagi teorii metafory. Jedynym wyjątkiem jest artykuł Olsona. Zajmuje się on głównie obrazami zmysłowymi, tj. konkretnymi szczegółami, za pomocą których wyobrażenia poety realizuje się w dziele. Autor zaproponował zmodyfikowaną wersję terminologii Richardsa (*tenor, vehicle, continuum*), jednakże wersja ta nie przyjęła się⁸⁴.

9. Szkoła lingwistyczno-stylistyczna: S. J. Brown, F. L. Lucas, L. Spitzer, G. Stern, Ch. Brooke-Rose, S. Ullmann, M. C. Beardsley, A. Nemetz, I. Hungerland, W. Percy

Najwcześniejszą książką napisaną w tym duchu jest *The World of Imagery* Browna. Praca ma charakter systematyzujący w swej części teoretycznej, opartej na rozważaniach dawnych badaczy i samego autora. W części ilustracyjnej nato-

⁸² H. Levin, *Symbolism and Fiction: Contexts of Criticism*. Cambridge Mass. 1960. Harvard University Press. Wyd. 1: 1956.

⁸³ R. Weimann, „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. *Geschichte und Kritik neuer Interpretationsmethoden*. Halle 1962, s. 198, 231. Niemeyer Verlag.

⁸⁴ E. Olson, *William Empson*. W zbiorze: *Critics and Criticism*. R. S. Crane ed. Chicago 1950. University Press.

miast przechodzi Brown, bez wahań i bez wyjaśnień, do klasyfikacji obrazowania według zakresu znaczeniowego instrumentu metafory — jest to bardzo zawężony teren badań.

Najciekawszymi i nadal żywotnymi twierdzeniami Browna są: a) każdy przedmiot posiada dwojakie znaczenie (*significance*): oznacza sam siebie jako fragment rzeczywistości i odnosi się symbolicznie do czegoś innego; b) świat rzeczy, które mogą siebie symbolizować, jest czymś zupełnie odrębnym od świata słów, w którym występuje metaforyka⁸⁵ (przypisywane metaforyce istnienie tylko w świecie słów jest bardzo zbliżone na najnowszych poglądów filozoficznych).

W książce pt. *Style* Lucas zajmuje się metaforą tylko marginesowo, rzuca jednak ciekawe spostrzeżenie: skoro metafora jest starsza niż jakakolwiek literatura, ma ona zapewne co najmniej tyleż wartości użytkowych, co estetycznych. Funkcjonalność obrazowania jest zatem tym aspektem, który winien być najskrupulatniej badany. Zdaniem Lucasa, metafora prezentuje jednocześnie i skrótowno mnóstwo idei — dlatego wywiera tak wielki wpływ na czytelnika. Przy rozłożeniu analitycznym tych idei i prezentowaniu ich w porządku czasowym nie dotarłyby one w ogóle do odbiorcy, gdyż umysłowość ludzka otwarta jest jedynie na metaforyczną skrótowność⁸⁶.

Spośród esejów Spitzera najciekawszy wydaje się artykuł o poezji Johna Keatsa. Autor, wybitny lingwista i stylist, protestuje przeciw powszechnej u „nowych krytyków” tendencji czynienia tekstu poetyckiego bardziej trudnym, zawiłym i paradoksalnym, niż jest w istocie, i przeciw zbyt wielkiemu naciskowi kładzionemu na interpretację obrazowania. Spitzer nie godzi się na wprowadzenie swoistej gramatyki obrazowania, sprzeciwiającej się gramatyce lingwistycznej; ta ostatnia winna pozostać normą również dla poezji. Wreszcie autor kwestionuje „luźność” znaczenia słowa obrazowanie (*imagery*) — sprecyzowanie tego pojęcia jest możliwe i pożyteczne⁸⁷.

Wczesnym, ale bardzo ogólnikowym opracowaniem gramatyki metafory jest praca Sterna, który proponuje podział metafor na rzeczownikowe, przymiotnikowe i czasownikowe, a w każdej z tych kategorii wyróżnia metafory oparte na podobieństwie: a) wyglądu, b) jakości, czynności lub funkcji, c) efektu emocjonalnego. Stern koncentruje uwagę na metaforze emocjonalnej⁸⁸.

Brooke-Rose w pracy *A Grammar of Metaphor* znacznie dokładniej potraktowała strukturę gramatyczną metaforyki. Uważa ona, że wszystkie dotychczasowe badania nad obrazowaniem interesowały się trzema problemami: a) metaforami nadającymi pozorne życie rzeczom i abstrakcjom, b) zakresem znaczeniowym instrumentów metafor, c) podobieństwem między terminami metafory. Brooke-Rose uznaje te punkty widzenia za niewystarczające. Sama ogranicza swe badanie do sfery gramatycznej; dokonuje przeglądu metaforyki z punktu widzenia części mowy, jakie wchodzą w figury retoryczne, i wykazuje, że obrazowanie rozpada się na dwa zasadnicze działy: metaforyki rzeczownikowej i metaforyki czasownikowej. Autorka przeanalizowała również inne części mowy, natrafiła jednak na szereg trudności: w języku angielskim bowiem często nie można określić bez kontekstu,

⁸⁵ S. J. Brown, *The World of Imagery*. London 1927, s. 29. Kegan Paul.

⁸⁶ F. L. Lucas, *Style*. London 1955, s. 193—205. Cassel.

⁸⁷ L. Spitzer, *Essays on English and American Literature*. Princeton 1962, s. 67. Princeton University Press. Wyd. 1: 1955.

⁸⁸ G. Stern, *Meaning and Change of Meaning*. Göteborg 1932, rozdz. 11. „Göteborgs Högskolas Arsskrift”.

jaką częścią mowy jest dany wyraz. Szczególnie ciekawe są uwagi Brooke-Rose na temat metafory czasownikowej, która zmienia temat metafory jedynie drogą sugestii (*implicitly*), bez wnoszenia drugiego wyraźnego obrazu rzeczownikowego, oraz jest związana z tematem metafory znacznie bardziej niż z czynnością, jaką pierwotnie oznaczała (np. prucie fal przez okręt nie narzuca obrazu prucia tkaniny)⁸⁹.

Autorka zapoczątkowała prace nad gałęzią badań stylistycznych, która może przynieść owoce w postaci wyników sprawdzalnych. Jej zasadnicza teza, że rozmaite zastosowanie struktur gramatycznych w metaforze przez indywidualnych poetów odsłania tendencje, jeżeli nie świadomy wybór — jest na pewno w dużym stopniu słuszna. Badania nad strukturą muszą jednak zawsze pozostać tylko jednym z elementów analizy obrazowania, która winna uwzględniać obrazy nie będące metaforą o regularnej konstrukcji oraz wartość znaczeniową zarówno tych obrazów jak i metafor gramatycznie ujmowalnych.

Ullmann w swej nadzwyczaj przejrzyście opracowanej książce *Style in the French Novel* wprowadza pewien ład w nie unormowane pojęcia stylistyki⁹⁰. Obrazowaniu przydziela honorowe miejsce w zespole czterech zagadnień stylistycznych, z których pozostałe to: a) używanie synonimów — tendencja do precyzowania języka; b) stosowanie wieloznaczności — wykorzystywanie niedoskonałości języka dla efektów artystycznych; c) składnia.

Ullmann proponuje następujące ustawienie terminologii: obraz (*image*) jako pojęcie nadrzędne, obejmujące metaforykę właściwą (tj. porównanie i metaforę), metonimię i synekdochę. Postuluje on także istnienie wypadków pośrednich, gdzie ustalenie ścisłej granicy między np. metonimią a metaforą będzie niemożliwe, oraz wypadków, kiedy te figury nie będą miały cech obrazu.

Struktura obrazu polega w każdym wypadku na obecności dwóch elementów: tematu i instrumentu (Ullmann przyjmuje w tej dziedzinie terminy Richardsa). Dodatkowymi składnikami są: podstawa porównania czy zestawienie pojęć — podobieństwo, oraz rozbieżność, która powoduje napięcie wewnątrz figury.

Klasyfikacja obrazowania może być przeprowadzona na sześć sposobów — wchodzą tu mianowicie w grę następujące kryteria: a) rodzaj obrazu (metafora, synekdocha itd.); b) przedmiot — temat obrazu; c) zakres, z którego zaczerpnięto instrument metafory; d) wzajemny stosunek tematu i instrumentu; e) podstawa podobieństwa metafory; f) funkcja obrazowania. Ocena funkcji, intencji autora — to najtrudniejsze zadanie. Nawet przy zastosowaniu najprostszego podziału Leakeya: metafora ilustracyjna, dekoratywna, emocjonalna i pobudzająca (*evocative*), interpretacja będzie zawsze subiektywna⁹¹. Ullmann nie dowierza krytyce opartej wyłącznie na jednej z tych klasyfikacji, uważa jednak, że wszystkie one razem mogą stanowić instrument nadający się do badania metaforyki — najgłębszego pokładu stylistycznego, najściślej związanego z osobowością pisarza i najbardziej bezpośrednio zaangażowanego w realizowaniu jego artystycznych zamierzeń.

Beardsley zajął się dwukrotnie filozofią metaforyki⁹². Omawia on trzy zasad-

⁸⁹ Ch. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*. London 1958, s. 207. Secker and Warburg.

⁹⁰ S. Ullmann, *Style in the French Novel*. Cambridge 1957. University Press.

⁹¹ F. L. Leakey, *Intention in Metaphor*. „Essays in Criticism” 1954, s. 191—198.

⁹² M. C. Beardsley: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958. Harcourt and Brace; *The Metaphorical Twist*. „Philosophy and Phenomenological Research” 1962, nr 3, s. 239—302.

niczne metody analizy obrazowania: 1) Pogląd tradycyjny, wyznawany przez pozytywistycznych semantyków: metafora jest stawianiem obok siebie dwóch przedmiotów; pogląd nie wyjaśniający licznych metafor, gdzie drugi przedmiot jest tylko sugerowany (np. metafora czasownikowa, według Brooke-Rose⁹³). 2) Pogląd Wheelwrighta i Henle'a: obraz posiada wartość znaku ikonicznego; porównanie: „ten człowiek jest jak lew”, narzuca pewien obraz, złożony z lwa i człowieka, mający znaczenie sam w sobie, niezależnie od posiadania znaczenia symbolizowania odwagi⁹⁴. Przeciw tej teorii przemawia fakt, że porównanie: „ten lew jest jak człowiek”, mimo że powinno być tym samym ikonem co poprzednie — ma jednak zupełnie odmienne znaczenie. Według Beardsleya obie te teorie opierały się na poglądzie, że metafora to porównywanie rzeczy. 3) Pogląd autora: metafora jest wynikiem przeciwstawienia słownego (*verbal-opposition*). W myśl tego poglądu, każdy wyraz posiada dwa zakresy znaczeniowe: znaczenie centralne dla danego kontekstu oraz znaczenie (znaczenia) marginesowe. Metafora jest zjawiskiem czysto werbalnym — nie rzeczy są zestawiane, lecz słowa. Fakt, że jakieś zestawienie jest metaforą, odkrywamy na skutek sprzeczności logicznej między centralnymi znaczeniami. Sprzeczność ta jest sygnałem, że dane wyrażenie należy odczytywać metaforycznie, a więc że istotne w nim są znaczenia marginesowe.

Teoria Beardsleya, ujmując metaforę jako zjawisko lingwistyczne, wyjaśnia, w jaki sposób rozpoznaje się, że coś jest obrazowaniem; uzasadnia zakwalifikowanie oksymoronu jako metafory, a nawet jako modelu metafory; podkreśla znaczenie poznawcze obrazowania: wykrywanie marginesowych znaczeń tkwiących potencjalnie w tworzywie słownym.

Obok Beardsleya problemami metaforyki zajmowali się inni filozofowie. Nemetz upatrywał zasadę metafory w rozbieżności między tym, co jest powiedziane, a tym, co się ma na myśli⁹⁵. Metafora nie różniłaby się zatem od ironii. Hungerland twierdziła, że metafora wtedy jest poetycka, gdy autor świadomie łamie zwyczaj, utarte skojarzenia językowe⁹⁶. Percy utrzymywał natomiast, iż mogą się również zdarzać pomyłki prowadzące do autentycznego poetyckiego efektu⁹⁷.

10. Krytyka filozoficzna, oparta na egzystencjalizmie i pokrewnych światopoglądach: C. D. Lewis, F. Kermode, G. H. Hartman, A. MacLeish

Tematem wywodów Lewisa w *The Poetic Image* jest obrazowanie — jedyny stały element poezji. Obrazowanie definiuje on jako „obraz uczyniony ze słów” i uważa, że pojęcie to odnosi się do wszelkich figur retorycznych. Obok figur retorycznych obrazowanie obejmuje także obrazy „przedstawione nam w jakimś zwrocie czy fragmencie, który jest pozornie czysto opisowy, ale przekazuje naszej wyobraźni coś więcej niż dokładne odbicie zewnętrznej rzeczywistości. Każdy taki obraz jest w pewnej mierze metaforyczny”⁹⁸.

Lewis odróżnia funkcjonalnie porównanie i metaforę, utrzymując, że stoją one na przeciwległych krańcach obrazowania poetyckiego. Jedynie metafora ma

⁹³ Zob. przypis 89.

⁹⁴ Zob. przypisy 62, 66.

⁹⁵ A. Nemetz, *Metaphor: the Daedalus of Discourse*. „Thought” 1958, s. 417—442.

⁹⁶ I. Hungerland, *Poetic Discourse*. Berkeley and Los Angeles 1958. „University of California Publications in Philosophy”, nr 33.

⁹⁷ W. Percy, *Metaphor as Mistake*. „Sewanee Review” 1958, s. 79—99.

⁹⁸ C. D. Lewis, *The Poetic Image*. London 1947, s. 18. Jonathan Cape.

wartość poznawczą. Przez poezję bowiem można poznawać rzeczy takimi, jakimi są one naprawdę, a ponieważ nic na świecie nie jest naprawdę osobno, lecz wszystko jest powiązane, poezja wykrywa prawdę o tych powiązaniach-analogiach, prawdę nie znaną wiedzy ścisłej i nie ujawniającą się w porównaniu, które odnosi się tylko do poszczególnych przedmiotów, wziętych każdy z osobna. „Na tym punkcie prawdy nie mam zamiaru ustąpić ani na piędź”⁹⁹. Lewis zaznacza przy tym, że prawda poetycka, w przeciwieństwie do naukowej, nie jest sprawdzalna. Metafora stanowi to narzędzie poetyckie, które ujmuje strukturę rzeczywistości i pokazuje, że struktura ta nie jest przypadkowa.

Poglądy Lewisa uwzględniają zmienioną sytuację nowoczesnej poezji. Dzisiaj wielkie mity wychowawcze są martwe: wiedza ścisła przejęła większość ich funkcji. Skutkiem tego obraz poetycki przemienił się w mit indywidualny, w mit jednostki. Pogląd ten jest bardzo zbliżony do teorii Reada¹⁰⁰. Zasadnicza natura ludzka nie uległa jednak zmianie — człowiek wciąż tęskni do ładu i kompletności w świecie. Lewis twierdzi, że metafora poetycka może ten ład i tę kompletność dla człowieka odtworzyć.

Lewis zajmuje się głównie poezją współczesną, która ma do pokonania dwie trudności: skomplikowany obraz świata i nawyk czytelnika do posługiwania się językiem logicznym; poemat musi przełamać ten nawyk specjalnym efektem (*shock-treatment*), wstrząśnieniem budzącym uśpioną podatność na poezję. Tylko obraz poetycki może ukazać ład komplikującej się wizji świata i przełamać bariery ochronne wrażliwości czytelnika.

Kermode wypowiada w *Romantic Image* opinię bardzo zbliżoną do poglądów Lewisa: niesłuszne jest zdanie, że poezja ginie, bo społeczeństwo wyrzeka się dawnych twórczych mitów. Mity nie są poezji potrzebne. Istotą poezji stanowi obraz (*image*), który sam przez się jest prawdą poza czasem i przestrzenią. Prawda ta nie da się dostrzec ani wyrazić inaczej jak tylko w obrazie. Umysł poety, który ją przetwarza na obraz, jest przy tym całkowicie samotny i nie ma możliwości kontaktowania się z innymi umysłami. Stan wyobcowania poety jest stanem naturalnym, gdyż jedynie poeta potrafi dostrzegać prawdę, podczas gdy inni ludzie docierają do niej tylko za pośrednictwem obrazu przekazanego im przez twórcę¹⁰¹.

Hartman w *The Unmediated Vision* utrzymuje, że ważkość oka jako organu postrzegania przytłacza ważkość innych zmysłów („*the eye is the predominant organ*”) i że symbole mogą być określone jako znaki posiadające władzę uwalniania umysłu spod tyranii oka i innych zmysłów.

Badacz ten potwierdza brak mitów w poezji współczesnej. Z chwilą załamania się powszechnej wiary w mitologię chrześcijańską znikła ostatnia możliwość traktowania świata poetyckiego w sposób tradycyjny, jako świata reprezentującego stwórcę wszechrzeczy¹⁰². Dla dawnych poetów świat materialny był zawsze — w ostatecznym rozrachunku — figurą świata nadprzyrodzonego. Dla nowych poetów świat materialny jest figurą ducha ludzkiego. Poeci stają się jednak coraz bardziej subiektywni, tzn. rzadziej biorą jako instrument metafory same rzeczy, a częściej ujęcia tych rzeczy we własnej psychice. Powstaje więc metafora przedstawiająca temat: psychika ludzka, za pomocą instrumentu doznań psychiki ludzkiej. Dlatego

⁹⁹ *Ibidem*, s. 26.

¹⁰⁰ Zob. przypis 51.

¹⁰¹ F. Kermode, *Romantic Image*. London 1951, Routledge and Kegan Paul.

¹⁰² G. H. Hartman, *The Unmediated Vision*. New Haven 1954, s. 156. Yale University Press.

nowi poeci (nawet religijny liryk, Hopkins) muszą szukać bezpośredniego sposobu „czystej prezentacji” (*pure representation*) tajemnicy życia. Obrazowanie, jakim posługują się ci poeci, jest jakby zamknięte w sobie. „Czysta prezentacja” nie jest wizją uwarunkowaną jakimś szczególnym doświadczeniem, czy też dążnością do osiągnięcia pozapoetyckich celów: umysł poety jest uwolniony od obsesji poznawania niepoznawalnego. Tendencja ta prowadzi jednak nieuchronnie do degeneracji poezji, gdyż ta nie może istnieć bez autentycznych mitów.

Hartman zdecydowanie pesymistycznie ustosunkowuje się do przyszłości poezji; pozostaje to, być może, w związku z egzystencjalizmem, który jest filozoficznym podłożem jego poglądów. Od Lewisa różni się Hartman tym właśnie pesymizmem oraz niewiarą w zdolność poety do wykrywania pozalogicznej prawdy.

Dociekania MacLeisha w *Poetry and Experience* są zbliżone do teorii Lewisa i Kermode'a. MacLeish rozróżnia obraz i metaforę i obu przypisuje wartość poetycką. Wyciąga ciekawe wnioski z analizy poezji chińskiej, która jest znacznie bardziej wizualna niż europejska, przy czym (wobec braku powiązań gramatycznych) polega na zestawianiu obrazów rzeczy bliskich i odległych, rzeczy teraźniejszych i przeszłych. Skomponowanie tych obrazów daje wrażenie długiego okresu czasu i wielkiej przestrzeni, mimo niewielkich rozmiarów poematu. Przykład liryki chińskiej dowodzi, że same obrazy są wystarczające dla poezji. Metafora poezji europejskiej stanowi jednak skuteczniejsze narzędzie poetyckie, bo nie tylko zestawia obrazy, lecz również wykazuje analogię między nimi.

Jako poeta, MacLeish broni specjalnej jakości metafory poetyckiej, polegającej na wizji realnej rzeczywistości. Metafora taka „stoi jedną nogą w nikłej sprawie poematu, a drugą w tragicznym życiu”¹⁰³; istotą tej metafory jest przedstawianie różnorodnych zagadnień w jedność.

11. Sympozja o metaforze (1960 i 1962)

Po wielu indywidualnych próbach wspinania się własnymi ścieżkami myśl krytyczna osiągnęła swego rodzaju wyżynę, na której większość zagadnień związanych z metaforą jest już widoczna. Okazało się to w czasie sympozjum w Bristolu, podsumowującym czterdziestoletnią pracę w tej dziedzinie¹⁰⁴ (50 uczonych, 11 wykładów i dyskusji). Nowe osiągnięcia psychologii były podstawą wypowiedzi uczestników, którzy dążyli do wypracowania syntezy poglądów.

Teorie Freuda i Junga zostały przyjęte jako instrumenty krytyki, jednakże w zmodyfikowanej postaci. Najkompletniejszą modyfikację (dwa rodzaje nieświadomości) przedstawił Harding. Przypisuje on ciału zdolność myślenia w tym sensie, że na długo przed pojawieniem się jakiegoś impulsu w systemie świadomego myślenia werbalnego lub obrazowego — postrzeżenia bezustannie napływające do organizmu są już selekcjonowane i wartościowane: część z nich zostaje zmagazynowana w nieświadomości dalszej (Harding wyróżnia nieświadomość bliższą, w której kryją się gotowe, sformułowane idee, gdy ulegną przytłumieniu, oraz nieświadomość dalszą, gdzie przechowywane są archetypy). W tej nieświadomości dalszej formują się obrazy-symbole, powstałe w przed-myślowym aparacie psychicznym¹⁰⁵.

Problem opowieści mitycznej został poruszony przez Hollowaya, który znajduje

¹⁰³ A. MacLeish, *Poetry and Experience*. Boston 1961, s. 85. The Riverside Press Cambridge.

¹⁰⁴ *Metaphor and Symbol*. L. C. Knights and B. Cattle ed. London 1960. Butterworth Scientific Publications.

¹⁰⁵ D. W. Harding, *The Hinterland of Thought*. W: jw., s. 78.

trzy podobieństwa między myśleniem mitycznym a literaturą: a) mit jest w istocie swej twórczy; b) mit przekazuje rzeczywistość organicznie zjednoczonymi całościami; c) w micie występuje element *man y* (czegoś nadzwyczajnego, tajemniczego). Czwartą cechą analogiczną jest postać bohatera, którego rola jest „dziwnie wieloznaczna”, w pewnej mierze ofiary, w pewnej mierze władcy, a którego losy są zarówno ciężką próbą jak i zwycięstwem¹⁰⁶.

Rozważania tego sympozjum prowadzą do kilku wniosków, przejętych przez ogół uczestników: a) tworzenie i przekazywanie obrazów wpływa na psychikę, wywołując w niej istotne zmiany; b) dzieło literackie jest autonomiczne (teza Hulme'a); c) obraz istnieje w sposób autonomiczny, jest ikonem; d) obrazy dzielą się na schematyczne i żywe; e) obraz jest natchnionym ujęciem pozalogicznej prawdy; f) obrazu jako instrumentu ujmowania tych prawd nie da się niczym zastąpić.

Sympozjum na temat metafory odbyło się również w Nebraska (USA). Sprawozdanie z części referatów w zbiorze pt. *Myth and Symbol* przynosi 15 artykułów, w tym 4 prace bardziej ogólne¹⁰⁷. Najciekawszą z nich jest „*King Lear*” as *Metaphor*, pióra Knightsa. Autor stwierdza, że dzieło literackie ma inny sens i inną wartość dla każdej generacji. Możliwość tych różnych interpretacji kryje w sobie metaforyka — aluzyjna i wieloznaczna. Dzieło literackie pobudza nasze możliwości spostrzegania i formowania analogii o tyle, o ile jego metaforyka jest bogata. Tworzenie i interpretowanie metaforyki jest więc czynnikiem postępu psychicznego¹⁰⁸.

II. Krytyka literacka zajmująca się badaniem obrazowania

Ta część przeglądu ma z natury rzeczy charakter bibliograficzny raczej niż recenzyjny — z uwagi na wspomniane już bogactwo prac. Zastosowano układ chronologiczny i rzeczowy. Uwagi (w nawiasie przy nazwisku) podające, do jakiej „szkoły” krytycznej można autora zaliczyć, są tylko wskaźnikami orientacyjnymi. Wybór prac został dokonany pod kątem widzenia reprezentatywności metodycznej i tematycznej.

Średniowiecze

Johnson (nowy krytyk) znajduje w obrazowaniu poematu *The Pearl* ilustrację wtórną idei, z tym że metaforyka jest funkcjonalna, tj. instrument ma stanowić klucz do rozwiązania zagadki, czym jest temat¹⁰⁹.

Pouczający jest dwugłos Dunbar (mit.) i Lewisa (hist.) o Dantem¹¹⁰. Dunbar uważa alegorię Dantego za takie samo narzędzie literackie jak emblema, metafora czy symbol. Lewis wyraźnie przeciwstawia alegorię, która ucieleśnia znaną abstrakcję lub znane uczucie, symbolowi, który od konkretnego prowadzi do rzeczywistości psychicznej jeszcze nieświadomionej.

¹⁰⁶ J. Holloway, *The Concept of Myth in Literature*. W: jw., s. 120.

¹⁰⁷ *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*. B. Slote ed. Lincoln 1963. University of Nebraska Press.

¹⁰⁸ L. C. Knights, „*King Lear*” as *Metaphor*. W: jw., s. 21.

¹⁰⁹ W. S. Johnson, *The Imagery and Diction of „The Pearl”*, „*ELH. Journal of English Literary History*” 1953, nr 3, s. 161—180.

¹¹⁰ H. F. Dunbar, *Symbolism in Medieval Tradition and Its Consummation in the Divine Comedy*. New York 1961, Russell. — C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. London 1936. Oxford University Press.

Odrodzenie. Światopoglądowe tło obrazowania. Poezja epicka

Związła i znakomita książka Tillyarda (hist.) przedstawia tradycyjne poglądy renesansowe na: a) łańcuch bytu, b) płaszczyzny odniesienia analogii (np. odpowiedniki świata zwierząt w świecie mineralnym), c) kosmos jako hieratyczny taniec. Tillyard notuje wnikliwie zarówno zachowanie, jak i załamywanie się tradycji ¹¹¹.

Allen (hist.) kładzie szczególny nacisk na konieczność porównywania różnych literatur przy analizowaniu dzieła ¹¹².

Lewis (hist.) pokazuje, jak Spenser w *The Faerie Queene* przedstawia alegorycznie swe przekonanie o wyższości miłości romantycznej nad opiewaną przez trubadurów dworską miłością ¹¹³.

Berger (n. k.) utrzymuje, że definicje symbolu i alegorii wypracowane przez Lewisa nie są stosowne dla poematu Spensera. Berger broni personifikacji, jako figury będącej rezultatem rzetelnego natchnienia poetyckiego ¹¹⁴.

Odrodzenie. Szekspir

Kolbe (psych.) uważa, że pojedyncze słowa, powtarzając się w jakimś utworze, mogą przywodzić na myśl obrazy ¹¹⁵. Z takich obrazów u Szekspira wyciąga Kolbe pewne wnioski o psychice twórcy.

Spurgeon (psych.) dokonała ogromnej pracy klasyfikującej obrazy Szekspira. Jej wykresy i zestawienia pokazują statystycznie, skąd pochodzą instrumenty obrazowania (np. życie miejskie, prawo, medycyna itp.). Autorka usiłowała odtworzyć psychikę dramaturga na podstawie takiej analizy jego metaforyki ¹¹⁶. Metoda Spurgeon i jej wnioski zostały poważnie zakwestionowane przez wielu krytyków, i w ten sposób może najbardziej przyczyniła się Spurgeon do wypracowania skuteczniejszych metod.

Brooks (n. k.) sprzeciwił się samej analizie dokonanej przez Spurgeon. Brooks widzi np. obraz Makbeta jako złodzieja władzy królewskiej i zamaskowanego hipokryty — w metaforyce zbyt obszernych szat, którą Spurgeon interpretowała jako ilustrację karlego charakteru tej głównej postaci utworu ¹¹⁷.

Hornstein (hist.) zakwestionowała w badaniach Spurgeon nie tylko podstawy kwalifikacji, lecz także dobór badanego materiału (np. „za wiele miodu przytłacza żołądek” nie jest oryginalnym obrazem-spostrzeżeniem Szekspira, ale popularnym ówczesnie powiedzeniem) oraz metodę wyciągania wniosków o zainteresowaniach pisarza z użycia lub nieużycia przez niego jakiejś metaforyki ¹¹⁸ (np. I. Walton, autor popularnej i literacko świetnej książki o wędkarstwie, w żadnej innej pracy

¹¹¹ E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*. New York 1944. Macmillan.

¹¹² D. C. Allen, *Image nad Meaning: Metaphoric Traditions in Renaissance Poetry*. Baltimore 1960. John Hopkins Press.

¹¹³ Zob. przypis 110.

¹¹⁴ H. Berger, *The Allegorical Temper: Vision nad Reality in Book II of Spenser's „Faerie Queene”*. New Haven 1957. Yale University Press.

¹¹⁵ F. C. Kolbe, *Shakespeare's Way*. London 1930. Sheed and Ward.

¹¹⁶ C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*. London 1935. Cambridge University Press.

¹¹⁷ Zob. przypis 34.

¹¹⁸ L. H. Hornstein, *Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method*. „PMLA” 1942, s. 638—653.

nie używa obrazowania wziętego z zakresu swej umiłowanej rozrywki). Hornstein podważa zatem większość tez Spurgeon.

Bethel stwierdził, że szereg słów-obrazów został przez Spurgeon po prostu nie dostrzeżony (np. „diabeł” w *Otellu*), gdyż nie wzięła ona w dostatecznym stopniu pod uwagę kontekstu, który decyduje o tym, kiedy pojedyncze słowo jest obrazem takim jak regularna figura retoryczna, a kiedy nim nie jest¹¹⁹.

W *Troilusie i Kressydzie* Schlauch odnalazła obrazowanie związane z handlem, znacznie bardziej znamienne dla sztuki w jej określonym kontekście społeczno-historycznym niż dostrzeżona przez Spurgeon metaforyka, której instrumenty są wzięte z zakresu kucharstwa i medycyny¹²⁰.

Indywidualne podejście do obrazowania ma Knight. Analizuje on użycie i znaczenie poetyckiej metaforyki jako zasadniczego elementu dramatu. W jego interpretacji każda sztuka Szekspira roztopia się w płynną, plazmatyczną grę obrazów, związanych ze sobą symbolicznym nastrojem. Knight rezygnuje z badania dramatu jako struktury czasowej, stwierdzając, że wielokrotne przeczytanie sztuki pozwala na rozpatrywanie jej jak gdyby rozwiniętego dywanu (*spatial approach*) o charakterystycznym układzie metafor (*pattern*)¹²¹. Wiele wniosków Knighta budzi wątpliwości. Doskonałą ich krytykę zawiera wspomniana już książka Weimanna¹²², a także — łatwo u nas dostępna — praca Muira, który uważa, że metaforyka „płynności, rozpuszczania się”, charakterystyczna dla *Antoniusza i Kleopatry*, jest związana z politycznym tematem sztuki: słabnięciem potęgi władców¹²³. Stanowisko to bardziej przekonujące niż wniosek Knighta, dla którego metaforyka ta jest motywem seksualnym.

Zbliża się do Knighta w swych zamierzeniach Heilman (n. k.). Dąży on do znalezienia zespołu obrazów, który byłby osią dramatu, lub raczej jego kanwą, a zarazem celem artystycznym¹²⁴. Wywody Heilmana najbardziej są przekonujące, kiedy bada on metaforykę w powiązaniu z innymi elementami dramatu.

Evans (hist.) wyraźnie sprzeciwia się „nowokrytycznej” analizie metaforyki, widzącej całość zagadnienia zamkniętą w drukowanym słowie, i twierdzi, że język, a więc także obrazowanie, należy badać w łączności z innymi aspektami dramatu¹²⁵.

Skrupulatną analizę metaforyki Szekspira w oparciu o renesansowe tradycje retoryczne przeprowadziła Joseph (styl.), dając wzorowy i kompletny przegląd retoryki tego dramaturga¹²⁶.

¹¹⁹ S. L. Bethel, *The Diabolic Images in „Othello”*. „Shakespeare Survey” nr 5 (Cambridge 1952).

¹²⁰ M. Schlauch, „*Troilus i Kressyda*” Szekspira i Chaucera. *Język metaforyczny w świetle przemian społecznych*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1954, s. 3—20.

¹²¹ Zob. przypis 72.

¹²² Zob. przypis 83.

¹²³ K. Muir, *The Imagery of „Antony and Cleopatra”*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1961, s. 249—264.

¹²⁴ R. B. Heilman, *This Great Stage*. Baton Rouge 1948. Louisiana University Press.

¹²⁵ B. I. Evans, *The Language of Shakespeare's Plays*. London 1959. Methuen. Wyd. 1: 1952.

¹²⁶ M. Joseph, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. New York 1947. Columbia University Press.

W oparciu o filozofię J.-P. Sartre'a (i o założenia Peacocka¹²⁷) Charney zbadał tzw. rzymskie dramaty Szekspira, doszukując się w nich systemu obrazowania, do którego zalicza metafory, inscenizację, kostiumy oraz gestykulację¹²⁸.

Mathews (hist.) odnalazła w obrazowaniu Szekspira wątki tradycyjne, konwencjonalne, chrześcijańskie i przedchrześcijańskie¹²⁹.

Krytyka metaforyki Szekspira jest wyjątkowo bogata. Dobrą bibliografię artykułów na ten temat podaje Weimann¹³⁰.

Odrodzenie. Inni dramaturgowie

Holmes (hist.) odkrywa początki barokowej (*metaphysical*) metaforyki jeszcze w okresie elżbietańskim. Autorka zaznacza, że powtarzanie obrazów nie musi mieć specjalnego znaczenia, gdyż raz użyty — może powracać w umyśle poety mechanicznym echem¹³¹.

Prior (n. k.), Bradbrook (hist.) i Ellis-Fermor (n. k.) dokonali wnikliwego przeglądu obrazowania kilkunastu najważniejszych dramaturgów¹³². Prior jest najbardziej jednostronny: potępia sztuki za brak konsekwentnych i zespołowych współgrających ze sobą schematów metaforycznych, takich jakie Knight odkrył u Szekspira. Bradbrook dała niezwykle pożyteczne zestawienie konwencji i ukazała, jak im ulegali poszczególni pisarze oraz jak się z ich ram wyłamywali. Ellis-Fermor omówiła bardzo wnikliwie barokowe aspekty dramatu, a zwłaszcza uzewnętrznianie się świadomości pisarzy, że żyją w okresie dekadencji pewnego typu kultury.

Ellis-Fermor dokonała próby ustalenia kanonu twórczości Tournera na zasadzie obrazowania w ich dramatach¹³³.

Partridge (hist.) zrelacjonował metodę obrazowania Ben Jonsona, polegającą na świadomym odwróceniu wartości: przeciwstawianiu się „*decorum*” dla uzyskania efektu komicznego¹³⁴.

Price (n. k.) dokonał analizy metaforyki Webstera, pisarza o najbogatszym po Szekspirze obrazowaniu. Price zakłada z góry interpretację filozoficzną sztuk Webstera, i na tej podstawie interpretuje obrazy¹³⁵.

¹²⁷ R. Peacock, *The Art of Drama*. London 1957. Routledge and Kegan Paul.

¹²⁸ M. Charney, *Shakespeare's Roman Plays: The Function of Imagery in the Drama*. Cambridge Mass. 1961. Harvard University Press.

¹²⁹ H. M. V. Mathews, *Character and Symbol in Shakespeare's Plays: A Study of Certain Christian and Pre-Christian Elements in Their Structure and Imagery*. Cambridge 1962. University Press.

¹³⁰ Weimann, „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft, s. 230.

¹³¹ E. Holmes, *Aspects of Elizabethan Imagery*. Oxford 1929. Blackwell.

¹³² M. E. Prior, *The Language of Tragedy*. New York 1947. Columbia University Press. — M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge 1957. University Press. — U. Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama: An Interpretation*. London 1958. Methuen.

¹³³ U. Ellis-Fermor, *The Imagery of „The Revengers Tragedie” and „The Atheists Tragedie”*. „*Modern Language Review*” 1935.

¹³⁴ Zob. przypis 1.

¹³⁵ H. T. Price, *The Function of Imagery in Webster*. W zbiorze: *Elizabethan Drama*. R. J. Kaufmann ed. New York 1961. Oxford University Press. Wyd. 1: 1955.

Poezja baroku (*Metaphysical Poets*). Milton

Brandenburg (n. k.), podobnie jak Tate, doszukuje się w obrazowaniu funkcji uaktywnienia intelektu ¹³⁶.

The Temple Herberta komentowane było przez Tuve (hist.) i Bowersa (n. k.) ¹³⁷. Tuve udowadniała, że symbole i metafory Herberta, uważane za oryginalne, występują w poezji tradycyjnej od czasów średniowiecza. Bowers, akceptując ten pogląd, stawia jednak tezę o oryginalnym użytkowaniu dawnej konwencji przez Herberta. W schemacie poety dawne symbole i obrazy nabierają nowych wielorakich asocjacji dzięki kontekstowi.

Tuve (hist.) odnajduje w wielkich poematach Milтона tradycyjne schematy ideowe, które w w. XVII, po latach używania, były zdadne do przekazywania pojęć o ogromnej sile i sugestywności. Przecistawiając się ahistorycznym interpretatorom obrazowania, którzy doszukują się wszelkich możliwych ech semantycznych — Tuve zdaje się popełniać równie niebezpieczny błąd, usiłując odnaleźć wszelkie możliwe echa historyczne ¹³⁸.

Banks (psych.) zakładając definicję: obraz — figura mowy, bada obrazowanie Milтона, klasyfikowane według zakresu instrumentu, i na wzór Spurgeon usiłuje odnaleźć osobiste cechy charakteru poety ¹³⁹. Najcenniejszą wartością pracy jest przebadanie po raz pierwszy obrazowania prozy Milтона.

Klasycyzm

Hoffman (hist.) bada głównie rozwój techniki obrazowania Drydena oraz jej funkcjonalność, ze szczególnym uwzględnieniem charakterystycznej dla tego poety metaforyki pochwały i nagany — panegiryku i satyry ¹⁴⁰.

Romantyzm

Wimsatt (n. k.) wnikliwie i rzetelnie analizuje kilka poematów, dążąc do odsłonięcia ukrytych subtelności ¹⁴¹. Mimo koncentracji na analizie słownej — posługuje się aparatem naukowym historii literatury.

Tate (n. k.) uważa, że J. Keats w odzie *On a Grecian Urn* powierzył ważki temat zbyt kruchemu obrazowaniu. W rezultacie oda jest tylko twierdzeniem o nieśmiertelności sztuki, a obraz o tym nie przekonuje. Omawiając poezję Poego, Tate twierdzi, że jej obrazowanie użytkuje tradycyjny schemat ludzkiej psychiki, z podziałem na intelekt, wolę i uczucie. Ponieważ jednak Poe był pierwszym poetą, który odkrył wielki nowoczesny temat: rozkład osobowości, stąd — przez kontrast z treścią — obrazowanie takie sprawia wrażenie staroświeckiego ¹⁴².

¹³⁶ A. S. Brandenburg, *The Dynamic Image in Metaphysical Poetry*. „PMLA. Publications of the Modern Language Association of America” 1942, s. 1039—1042.

¹³⁷ R. Tuve, *A Reading of George Herbert*. Chicago 1952. University Press. — F. Bowers, *Herbert's Sequential Imagery: „The Temper”*. „Modern Philology” 1962, s. 202—213.

¹³⁸ R. Tuve, *Images and Themes in Five Poems by Milton*. Cambridge Mass. 1957. Harvard University Press.

¹³⁹ T. H. Banks, *Milton's Imagery*. New York 1950. Columbia University Press.

¹⁴⁰ A. W. Hoffman, *John Dryden's Imagery*. Gainesville 1962. University of Florida Press.

¹⁴¹ Zob. przypis 40, rozdz. *The Structure of Romantic Nature Imagery*, s. 103.

¹⁴² Zob. przypis 31.

Foakes (mit.) omawia tę wielką część poezji romantycznej, która skutkiem swej prostoty nie poddaje się analizie „nowych krytyków”, doszukujących się ironii i konfliktu. Foakes nazywa obrazowanie przez siebie badane „obrazami wrażenia” i uważa, że metaforyczne podobieństwo oparte jest w nich na naturalnym i trwałym odpowiadaniu sobie (*correspondence*). Charakterystyczne jest tu pominięcie Byrona, którego ironiczna poezja posługiwała się „obrazami myśli” — określenie Foakesa dla metaforyki opierającej podobieństwo na kunsztownych konstrukcjach intelektualnych ¹⁴³.

Fogle (psych.) sklasyfikował metafory Keatsa i Shelleya na wzór szekspirowskich badań Spurgeon i wyprowadził stąd wniosek o różnicy między metodami twórczymi obu poetów ¹⁴⁴.

Literatura wiktoriańska

Raymond (hist.) przedstawia metodę metaforycznego odtwarzania charakterów indywidualnych postaci na tle ich środowiska społecznego w poezji Browninga ¹⁴⁵.

Hardy (n. k.) wykazuje na podstawie gruntownych badań, że obrazowanie w powieściach Goerge Eliot było bardzo kunsztowne, nie rzucające się w oczy, a efektywne, co świadczy o wysokiej randze jej techniki pisarskiej.

Hardy omawia również metaforykę powieści Mereditha, notując istnienie poważnej ilości przypadkowego, nie związanego z zasadniczymi motywami obrazowania (*kaleidoscopic displacement of images*). Ilość i ważkość tego indywidualnego obrazowania świadczy, że nie tylko powtarzające się obrazy są istotne przy ocenie dzieła ¹⁴⁶.

Poezja nowoczesna

Wilson (hist.) w *Axel's Castle* omawia rozwój nowoczesnej poezji, od symbolistów francuskich do T. S. Eliota. Zajmuje się nie tylko poezją, lecz również prozą poetycką, przedstawiając tło społeczne i dzieje języka poetyckiego ¹⁴⁷.

Metaforyka poezji T. S. Eliota zastała oceniona z trzech różnych punktów widzenia przez Gardner (hist.), Wheelwrighta (mit.) i Knoxa (n. k.) ¹⁴⁸. Gardner traktuje metaforykę jako element ważny, lecz tylko ilustrujący. Wheelwright wyodrębnia w *Four Quartets* mitologiczny temat śmierci i odrodzenia. Knox znajduje u Eliota obrazy łączące czas odległy z teraźniejszością i przyszłością i twierdzi, że obrazy te są głównym instrumentem służącym poecie do przełamywania biernego oporu słowa.

¹⁴³ R. A. Foakes, *The Romantic Assertion*. London 1958. Methuen.

¹⁴⁴ R. H. Fogle, *The Imagery of Keats and Shelley: A Comparative Study*. Chapel Hill 1949. University of North Carolina Press.

¹⁴⁵ W. C. Raymond, *The Jewelled Brow: A Study in Browning's Imagery and Humanism*. „PMLA” 1955, s. 115—131.

¹⁴⁶ B. Hardy: *The Novels of George Eliot*. London 1959. Oxford University Press; *A Way to Your Hearts through Fire or Water. The Structure of Imagery in „Harry Richmond”*. „Essays in Criticism” 1960, s. 163—180.

¹⁴⁷ E. Wilson, *Axel's Castle*. New York 1931. Charles Scribner's Sons.

¹⁴⁸ H. L. Gardner, „*Four Quartets*”: *A Commentary*. W zbiorze: T. S. Eliot. *A Study of His Writings by Several Hands*. B. Rajan ed. London 1949, s. 57. Dennis Dobson. — Ph. Wheelwright, *Eliot's Philosophical Themes*. W: jw., s. 96. — G. A. Knox, *Quest for the Word in Eliot's „Four Quartets”*. „ELH” 1951, s. 310—321.

Literatura amerykańska

Jak Szekspir w literaturze brytyjskiej, tak *Moby Dick* — symboliczna powieść o białym wielorybie — jest w literaturze amerykańskiej terenem, gdzie ścierają się najróżnorodniejsze poglądy. Sedgwick (mit.) nazywa wieloryba obrazem (*emblem*) tajemnicy stworzenia. Lawrence (moral.) kwestionuje możliwość odkrycia, czego właściwie symbolem jest *Moby Dick*. Feidelson (mit.) przyznaje, że symbolika powieści jest pozalogiczna (*supralogical*), uważa jednak, że da się uzasadnić odczytanie jej jako poszukiwania filozoficznego. Dążąc do zrozumienia obrazów symbolicznych, podróżujący umysł osiąga takie zrozumienie rzeczywistości, jakie postulował Emerson ¹⁴⁹.

Metaforyka powieści H. Jamesa stanowi również przedmiot dociekań krytyków. Holder-Barell (n. k.) na podstawie kilku powieści demonstruje funkcjonalność obrazowania Jamesa w zakresie ilustrowania lub podkreślania pointy, charakteryzowania postaci czy podtrzymywania istotnego wrażenia. Szczególnie ciekawy jest przegląd poprawek Jamesa, zwykle zmierzających do ulepszenia charakterystyki osób powieści ¹⁵⁰.

Nowoczesną poezją amerykańską zajmuje się obszernie studium Beacha (styl.). Bada on powtarzające się specjalnie często słowa, zwroty i obrazy, które bądź mają znaczenie symboliczne, bądź też dają wyraz jakiejś szczególnej postawie filozoficznej ¹⁵¹.

Literatura krytyczna omawiając obrazowanie poszczególnych autorów stała się uznaną i cenną sferą badań literatury, wciąż jeszcze udoskonalaną. Warto tu jeszcze raz podkreślić, że terminologia używana w praktyce krytycznej jest bardzo dowolna: każdy krytyk może układać własne definicje. Jest to echo dowolności terminologicznej teoretyków, której nawet sympozjum w Bristolu nie próbowało usunąć, mimo że sprawa ta była poruszana.

Prace badawcze nad obrazowaniem trwają nadal; dążą one głównie w kierunku syntetycznego powiązania wyników indywidualnych dociekań. Baird (mit.) doszukuje się źródeł symboliki literackiej korzystając z pomocy socjologii ¹⁵². Black, Turbayne, Werner oraz Kaplan (styl.) zagadnienia symbolu w literaturze i w innych sztukach opracowują z punktu widzenia filozofii ¹⁵³. Problem jest jeszcze daleki od wyczerpania.

Grudzień 1964

Jerzy Strzetelski

¹⁴⁹ W. E. Sedgwick, *Herman Melville: „The Tragedy of Mind”*. Cambridge Mass. 1944. Harvard University Press. — D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*. New York 1953. Doubleday. Wyd. 1: 1924. — Ch. Feidelson, *Symbolism and American Literature*. Chicago 1953. University Press.

¹⁵⁰ A. Holder-Barell, *The Development of Imagery and Its Functional Significance in Henry James's Novels*. Bern 1959. Francke Verlag. Książka zawiera bibliografię (niekompletną) prac o metaforze H. Jamesa. Zob. także Feidelson, *op. cit.*

¹⁵¹ J. W. Beach, *Obsessive Images: Symbolism in the Poetry of the 1930's and 1940's*. Minneapolis 1960. University of Minnesota Press.

¹⁵² J. Baird, *Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism*. New York 1956. Harper Torchbooks.

¹⁵³ M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca N. Y. 1962. Cornell University Press. — C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor*. New Haven 1963. Yale University Press. — H. Werner and B. Kaplan, *Symbol Formation*. New York 1963. John Wiley.