

Światy i życie

Metafory poezji
w polskiej krytyce literackiej
doby romantyzmu

Marek Stanisław

Światy i życie

Metafory poezji
w polskiej krytyce literackiej
doby romantyzmu



Wydawnictwo
Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2019

Recenzował
prof. dr hab. MIROSŁAW STRYŻEWSKI

Opracowanie redakcyjne i korekta
BOGDAN STRYCHARZ

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
MAREK KUC

Projekt okładki
JULIA SOŃSKA-LAMPART

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2019

ISBN 978-83-7996-659-2

1603

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-310 Rzeszów, ul. prof. S. Pigoń 6, tel.: 17 872 13 69, tel./faks: 17 872 14 26
e-mail: wydaw@ur.edu.pl; <http://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I, format B5, ark. wyd. 15,70, ark. druk. 15,50, zlec. red. 110/2018

Druk: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego
Oprawa: Oficyna Wydawnicza „Zimowit” Sp. z o.o.

*Irenie i Janowi Staniszom
Janinie i Janowi Lorencom
Rodzicom i Teściom*

Podziękowania

Książkę tę pisałem kilka lat. Wcześniej potrzebowałem jeszcze kilku, by uświadomić sobie w pełni wagę podjętego zagadnienia. Pomogli mi w tym Przyjaciele i Dyskutanci, którym w tym miejscu składam serdeczne podziękowania.

Wyrazy prawdziwej wdzięczności kieruję zwłaszcza do kilku Osób, które z niesłabnącym entuzjazmem i ciekawością odnosiły się do moich koncepcji, a z wyrozumiałością – do zwątpień i zmiennych nastrojów. Alina Kowalczykowa jest moją mistrzynią i mentorką od wielu lat – ma też swój nieoceniony udział w tej publikacji. Mirosław Strzyżewski, recenzent tej książki, z przenikliwą życzliwością zwrócił moją uwagę na wiele ważnych kwestii związanych z charakterem romantycznej krytyki literackiej. Bogusław Dopart jako pierwszy zachwyił się tematem tej pracy. Dorota Korwin-Piotrowska, Anna Staniszl-Lubowiecka i Mirosław Skrzypczyk uważnie przeczytali wstępną wersję monografii, hojnie dzielili się swoimi pomysłami i z nieomylnym wyczuciem wskazywali słabe strony mojego rozumowania. Jolanta Pasterska przekazywała mi cenne uwagi na temat fragmentów tej pracy. Agnieszka Iskra-Paczkowska wspaniałomyślnie dzieliła się swą erudycją filozoficzną, Bożena Mazurkowa – wiedzą o literaturze staropolskiej i oświeceniowej, Renata Gadamska-Serafin – swoimi spostrzeżeniami na temat XIX-wiecznej estetyki, zaś Monika Kulesza – lekturami z historii sztuki. Dzięki wkładowi wymienionych Osób uniknąłem wielu błędów i uproszczeń.

Wiele zawdzięczam również Koleżankom i Kolegom z Instytutu Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego. Szczególnie dziękuję: Agnieszce Myszcze, Joannie Rusin, Jolancie Pasterskiej, Annie Jamrozek-Sowie, Czesławowi Kłakowi, Kazimierzowi Maciągowi, Januszowi Pasterskiemu, Mariuszowi Chrostkowi, Grzegorzowi Trościńskiemu, a także moim Wychowankom: Paulinie Wojtowicz-Maryjce, Wojciechowi Maryjce, Agnieszce Sienickiej, Annie Marcie Dworak i Beacie Sołczyk. W trakcie prac nad tą książką doświadczałem wielokrotnie, że najlepsze myśli wykuwają się w dialogu.

Mam niebywałe szczęście żyć otoczony Najbliższymi, którzy po mistrzowsku potrafią mi dodać wiary we własne siły i umiejętnie sprowadzić na ziemię. Dziękuję szczególnie Żonie Elżbiecie, Córkom: Dominice, Monice, Ani, a także Marcinowi, Rodzicom, Teściom i Rodzeństwu.

Spis treści

Od metody do metafory i z powrotem. Słowo wstępne	11
Romantyczna teoria poezji i krytyka literacka. Paradoxy i rewizje	11
Metafora w teorii, teoria w metaforze	23
Poezja romantyczna „okiem” metafory	30
Wykaz skrótów	38
Rozdział I	
„Dźwięki serca” i „górne natchnienia”. Metafory aktu twórczego	40
Metafory ekspresji	43
Metafory inspiracji	59
Rozdział II	
„Poezyjny widnokrąg polski”. Metafory topograficzno-przestrzenne	84
Metafory przestrzenne	85
Metaforyczne miejsca i obiekty	109
Rozdział III	
„Czarowne obrazy” w „kryształach złudzeń”. Metafory wizualne	117
Metafory „malarzkie”	120
Metafory zwierciadlane	135
Metafory świetlne	154
Rozdział IV	
„Cud niepodobny do wyjaśnienia”. Metafory organiczne	161
Metafory antropomorficzne	165
Metafory roślinne i zwierzęce	176
Metafory organiczne i obrazy życia	191
Romantyzm i ciągi dalsze. Podsumowanie	200
Romantyzm	200
Ciągi dalsze	207

Bibliografia podmiotowa	210
Bibliografia przedmiotowa	215
Nota bibliograficzna	229
Indeks metafor poezji i poety	230
Indeks osób	234
Summary	242

Od metody do metafory i z powrotem. Słowo wstępne

Romantyczna teoria poezji i krytyka literacka. Paradoksy i rewizje

Czym jest poezja? Seweryn Goszczyński, jeden z uznanych pisarzy doby romantyzmu, pisał o niej:

Najpierwsza piastunka i nauczycielka narodów, mądrość z natchnienia, filozofia filozofii, towarzysząca prostymi jak przyroda pieśniami bytowi człowieka, od rozwinięcia mu życia w kolebce, aż do ukołysania śmiercią w grobie; przecucie zaziemskiego bytu; piętno duchowe na doczesnych przedmiotach dla upiększenia i razem dla okazania znikomej ich wartości; miłość najczystsza, język wiary, duch niewidomy prorokujący o bóstwie; najwznioślejsza, najrzeczywistsza prawda, odziana tajemniczością i urokiem niebieskiego początku, dotykalna prawie, a przy tym niepojęta: oto jest drobna cząstka z szeregu tych postaci, pod którymi Poezja objawia się światu, w których przeznaczono myśli ludzkiej wiecznie ją zgadywać i nigdy nie pojąć¹.

A oto fragment rozważań o poezji innego wpływowego krytyka tej doby, Aleksandra Tyszyńskiego:

Poezja jest to doskonałona władza wyobraźni, władza, która istotę ludzką od innych ziemi tej istot najsilniej, najznakomiciej odróżnia; jest zatem przeznaczeniem, jest ona potrzebą człowieka i nie było podobno jednego na całym świecie ludu, który by jej nie poznał, nie uczuł i nie zostawił uczucia swego pomników. Poezja jest to wrażenie owe, które odbieramy ze wszystkiego tego, co proste zmysłowości przechodzi granice; wszelki więc pomysł wyższy nad pospolite znajome oku obrazy i jego widoma szata ze słów mowy ludzkiej związana, od potocznych języka wyrażań daleka, budują ludzkiemu oku tę półzmysłową, półumysłową całość, którą poezją zwiemy².

W romantycznych tekstach krytycznoliterackich bez trudu można napotkać wiele podobnych wypowiedzi. Piętrzą się w nich sformułowania mgliste i mało konkretne, niekonkluzywne deklaracje, przesadnie patetyczne określe-

¹ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I, z. 1, s. 13.

² A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans, cz. II*, Petersburg 1837, s. 19.

nia, niesprecyzowane intuicje i nazbyt emocjonalne frazy. Trudny to teren dla czytelników, niewdzięczny dla badaczy. Toteż radzimy sobie na nim jak umiemy: przytoczone fragmenty skłonni jesteśmy uznać za mętną logoreę, koronny dowód słabości romantycznego intelektu i swoistą dewiację stylu, wstydliwie je pomijamy lub czytamy nieuważnie, bez przekonania i z lekkim przymrużeniem oka, niczym pradawne pismo runiczne. To, czego szukamy, mamy nadzieję odnaleźć gdzie indziej.

Niby nic w tym dziwnego – wszak postępujemy zgodnie ze standardami współczesnego myślenia naukowego: precyzyjnego, pragmatycznego, wyznaczonego przez „działalność określoną wolą poznania oraz zdobycia panowania nad ziemią dzięki wiedzy”³. Ulegając rozpowszechnionym zwyczajom badawczym, od romantycznej krytyki oczekujemy dokładnie tego, czego spodziewamy się po każdej innej wypowiedzi metaliterackiej: klarownie wyłożonych poglądów na literaturę, ścisłości wyrażenia, chłodnych i abstrakcyjnych definicji, pozbawionych dwuznaczności wniosków, przejrzystych ocen, jasnych deklaracji. Nie znajdując ich, ubolewamy nad kłopotami romantycznych krytyków z teorią literatury, utyskujemy na mgliste problematykowanie zagadnień związanych z poetyką, narzekamy na interpretacje zbyt oddalone od tekstu lub przesadnie emocjonalny język. Nie bez powodu stwierdza wszak Bogusław Dopart, że łatwiej romantycznym krytykom „zglębiać stany romantycznej duszy niż opisywać zasady tekstu lirycznego, który w romantycznym duchu tworzono”⁴. Nie bez racji podsumowuje intuicje najlepszego krytyka tej doby: „Wszystko to Mochnecki pojmuje wprawdzie, lecz racjonalizuje z trudnością i obleka w wieloznaczne sformułowania”⁵.

W ten sposób stajemy jednak w obliczu znamienego paradoksu. Z jednej strony godzimy się na to, że spora część romantycznych wypowiedzi metaliterackich jest dla nas mało czytelna (a więc poniekąd bezużyteczna), z drugiej zaś zachowujemy się tak, jak gdyby ówczesny sposób rozumienia poezji nie miał dla nas żadnych tajemnic. Każdy badacz romantyzmu bez trudu przecież wyrecytuje, że źródłem ówczesnej sztuki było doświadczenie nieskończoności, natchnienie, intuicja i wyobraźnia. Każdy przyzna, że pisarze i krytycy tego

³ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 198. Odmiennie są praktyki interpretacji antyesencjalnych, dominujących w ramach tzw. nowej humanistyki – ich użytkownicy kładą wprawdzie nacisk na indywidualne idiomy lekturowe, używając tekstów do różnorodnych narracji modernizacyjnych, ale w rejonie romantycznej krytyki literackiej zapuszczają się bardzo rzadko.

⁴ Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 47.

⁵ Tamże, s. 49.

nurtu pojmowali poezję jako domenę wolności artystycznej, odrzucali naśladownictwo i tradycyjny kanon wzorcowych dzieł, buntowali się przeciw sztywnym regułom i normom, przedkładali ideę nad formę, emocje nad rozum, a zmyślenie nad trywialne prawdopodobieństwo⁶. W takim kształcie od lat jawi nam się romantyczna koncepcja poezji.

No dobrze, ale skąd to wiemy? Jakie są źródła naszych przekonań w tej dziedzinie? Trzeba by tu wskazać, po pierwsze, na lekturę samej poezji romantycznej: na interpretacje jej przesłania i zawartości ideowej, a także na analizy jej poetyki immanentnej oraz kształtu artystycznego. Nie można też pominąć, po wtóre, namysłu nad treścią ówczesnych wypowiedzi o literaturze, czyli studiów nad poetyką sformułowaną, a także jej filozoficznych (nawet szerzej: światopoglądowych) kontekstów. Obydwa te źródła „od zawsze” zasilają rozległą literaturę przedmiotu: niezliczone monografie, rozprawy i artykuły dotyczące podstaw światopoglądowych oraz filozoficznych romantyzmu, jego dynamiki rozwojowej, konwencji, stylów i nurtów, a także interpretacje poszczególnych utworów literackich.

A jednak źródła te nie biją równie intensywnie i wcale się nie równoważą. Prym wiodą niewątpliwie interpretacje praktyki twórczej – ich liczba jest ogromna i ciągle wzrasta w tempie trudnym do ogarnięcia; przemożna bywa też ich siła uwodzenia, a tkwi ona w oryginalnych pomysłach, błyskotliwym wywodzie i stylistycznym wyrafinowaniu. Inaczej rzecz się ma z analizami poetyki sformułowanej: po ten temat sięga się znacznie rzadziej i jakby bez większych emocji. O ileż atrakcyjniejsze wydaje się zgłębianie ukrytych sensów III części *Dziadów* niż odtwarzanie zawartości programowej tekstu *O poezji romantycznej!* Ta pierwsza czynność uchodzi za domenę inwencji i inteligencji; ta druga – co najwyżej – pilności i erudycji. Różnica między nimi wydaje się tym większa, że efekty ich interpretacji nie zawsze muszą się pokrywać.

Dzieje się tak, gdyż w powszechnym przekonaniu interpretacje żywią się nowością, a pracom o świadomości literackiej powinna wystarczyć ścisłość.

⁶ Wśród prac na ten temat na uwagę zasługują m.in.: R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*, Bd. 1: *Das späte 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Romantik*, Berlin–New York 1978; A. Kowalczykowa, *Wstęp*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. III–LXII; E. Behler, *Frühromantik*, Berlin–New York 1992; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm...*; M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; T. Namowicz, *Wstęp*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. tenże, Wrocław 2000, s. V–XCVIII; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003; I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, przekł. A. Bartkovicz, Poznań 2004.

Koncepcja poezji romantycznej jawi się więc jako jeszcze jedna postać „teorii”. Teorie zaś bywają różne, ale ich natura – jednaka: przejrzysta, logiczna, niezmienna i komunikowalna. Raz objaśniona, zdaje się nie potrzebować ponownych odczytań. Nie zna granic państw, kultur i języków. Zadowala się stylistyczną poprawnością, nie wymaga efektów specjalnych, stroni od myślowej brawury. Chętnie przybiera postać gotowej wiedzy, zalecającej się ekonomią słów, wyrazistością koncepcji, gęstością znaczeniową, klarownością ujęcia.

Jeśli zaś przed oczyma badacza rysuje się jasno określony cel (rekonstrukcja możliwie przejrzystego modelu zjawiska), a w cenie pozostaje jednoznaczność, zwięzłość myśli i oszczędność słowa, to znaczy, że nie ma sensu uparcie rozglądać się wokół siebie w poszukiwaniu różnic, odchyłeń i komplikacji. Nie ma potrzeby badać zbyt wielu przypadków, bo wystarczy ich kilka – niech tylko będą wystarczająco reprezentatywne, charakterystyczne, dobitne i czytelne.

Badacze romantyzmu najwięcej tych walorów znajdują w bijącej rekordy cytawalności formule Fryderyka Schlegla o „progresywnej poezji uniwersalnej”, wyczerpująco rozwiniętej w 116 fragmencie „Athenäum”⁷. Wdzięczny materiał do wykorzystania wyłowią również z niektórych wypowiedzi Williama Wordswortha, Samuela Taylora Coleridge’a, Augusta Wilhelma Schlegla, Williama Hazlitta czy Percy’ego Bysshe Shelleya, a także polskich krytyków tej doby: Adama Mickiewicza, Michała Grabowskiego, Edwarda Dembowskiego oraz (szczególnie lubianego) Maurycego Mochnackiego. Wszystkie one – a uzbiera się ich, zdaje się, nie więcej niż kilkadziesiąt – tworzą żelazny kanon manifestów programowych romantyzmu, idealnych do systematycznego przedrukowywania w popularnych antologiach⁸ lub zbiorowych reedycjach autorskich⁹. Teksty zaliczone do tego zbioru można bez większego ryzyka

⁷ F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenäum”* [fragment 116], [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 168–169 (inne tłum.: F. Schlegel, *Fragmenty*, przekł. C. Bartl, oprac., wstęp i komentarze M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 60–62).

⁸ Por. np.: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000; *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. J.Z. Jakubowski, t. I, Warszawa 1959; *Walka romantyków z klasykami*, wstęp, układ wypisów źródłowych i oprac. S. Kawyn, Wrocław 1960; W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962; *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991; *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*

⁹ Szczególnie wartościowe są pod tym względem zbiorowe wydania pism A. Mickiewicza, J. Słowackiego i C. Norwida, a także następujące edycje prac krytycznych: K. Brodziński, *Pisma*

omawiać i problematyzować na wszelkie sposoby, przytaczać *in extenso* zaczerpnięte z nich fragmenty, krótko mówiąc – traktować jako *pars pro toto* romantycznej wiedzy o literaturze.

Nie bez znaczenia jest też sposób, w jaki przedstawia się wiedzę z nich płynącą. Mam na myśli – z jednej strony – poetykę wstępów do antologii, podręcznikowych rozdziałów wprowadzających, haseł słownikowych czy ogólnych charakterystyk, które romantyczną myśl metaliteracką prezentują w sposób uporządkowany, systematyczny i gotowy, nadając jej taką postać, jakiej ona chyba nigdy za swoich czasów nie przybrała. Z drugiej strony chodzi mi o osobliwą hierarchię wykorzystywanych źródeł, która wysuwa na plan pierwszy wypowiedzi najbardziej znanych teoretyków zagranicznych, krytykom rodzimym (poza kilkoma wyjątkami) wyznacza zaś rolę mniej barwnego tła lub funkcję importerów zagranicznych koncepcji.

Taki dobór źródeł do badania romantycznej świadomości literackiej, a także sposób prezentacji zawartych w nich przekonań, zdają się zaspokajać większość naszych ambicji poznawczych i potrzeb interpretacyjnych. Wiedza z nich czerpana – reprezentatywna, miarodajna i kompetentna, wciśnięta w ciasny gorset naszych wyobrażeń o naukowości – wydaje się dostarczać twardych i wyczerpujących danych na temat sposobu pojmowania poezji romantycznej, zasad nią rządzących czy też właściwych jej funkcji. Podsuwa wystarczająco szeroki wachlarz gotowych spostrzeżeń, które, niczym wywar z magicznego zieleńca, można zaaplikować w każdej chwili i w dowolnej dawce, by w ten sposób podnieść jakość wywodu historycznoliterackiego lub wzbogacić interpretację wybranego utworu.

Rozpaczynam swój wywód od tych właśnie spostrzeżeń, gdyż jako badacz romantycznej świadomości literackiej mierzyłem się z nimi wielokrotnie. Nie raz i nie dwa odnosiłem wrażenie, że lepsze rozeznanie w romantycznej poetyce sformułowanej wyszłoby na dobre niejednej – nawet najbardziej porywającej – interpretacji. Wielokrotnie utwierdzałem się w przekonaniu, że dla zrozumienia literatury romantycznej analiza ówczesnych wypowiedzi metaliterackich jest tak samo ważna jak znajomość samych utworów czy lektura

estetyczno-krytyczne, oprac. i wstęp Z.J. Nowak, t. I–II, Wrocław 1964; M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Z. Przychodniak, wybór i oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. I–II, Kraków 1996; M. Strzyżewski, *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Toruń 1999; M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000; M. Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, wybór, oprac. i wstęp A. Waśko, Kraków 2005; J. Klaczko, *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005; S. Ropelewski, *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. J. Lyszczyzna, Katowice 2014.

najnowszych prac z różnych dziedzin humanistyki. Źródłem tych przeświadczeń były nie tylko moje prywatne spostrzeżenia i intuicje, ale również jednoznaczne deklaracje znawców poetyki. Wystarczy tu przytoczyć opinię Doroty Korwin-Piotrowskiej, która stwierdza: „poetyka jest co najmniej dwubiegunkowa i relacyjna: jest zawarta w literaturze, a wyeksplikowana w obserwacjach wobec niej czynionych; jest zarówno wyrazem zmieniającej się, wciąż aktualizowanej samoświadomości literackiej epoki, jak i połączeniem różnorodnych efektów artystycznych w konkretnych utworach”¹⁰. W badaniach nad romantyzmem nie możemy więc pominąć romantycznej świadomości literackiej ani też zadowolić się utrwalonymi przez dekady sposobami jej rozumienia. Grozi to bowiem zagubieniem czegoś znacznie ważniejszego: pełnego i wielostronnego obrazu nurtu.

A jednak nierzadko tak właśnie się dzieje. Gdyby ktoś był ciekaw, czyja to wina, odpowiedziałbym: po trosze przedmiotu, po trosze metod, po trosze nas samych. Przedmiotu – bo mimo pozorów nie wszystko jest w nim klarowne i jasne; metod – bo stare są anachroniczne, a nowe rzadko używane; nas samych – bo mając poczucie kompletności wiedzy, godzimy się na łatwe rozwiązania i zbyt rzadko wychodzimy poza wytyczone już obszary¹¹.

Najpierw przedmiot – pozornie jasny i przejrzysty, w istocie jednak obszerny, złożony i zagadkowy. Romantycznych wypowiedzi o poezji jest wszak bardzo wiele – znacznie więcej, niż można by sądzić na podstawie współczesnych przedruków najgłośniejszych „manifestów programowych”. Sądy o literaturze – często bardzo rozbudowane – pojawiają się niemal w każdym ówczesnym tekście krytycznym: w obszernych rozprawach o poezji, w syntetycznych artykułach o konkretnych zjawiskach (nurtach i gatunkach, twórczości wybranych pisarzy itp.), w polemikach krytycznoliterackich, nawet w krótkich recenzjach i szkicach. Ten fakt musi zastanawiać: winien zarówno rodzić pytania o powody tak często podejmowanej refleksji na ten temat, jak też uświadamiać, że poza obszarem naszych zainteresowań badawczych pozostaje ogromna liczba wypowiedzi, których uwzględnienie mogłoby dopełnić obraz przemian romantycznej teorii poezji, a nawet – być może – przynieść zupełnie nowe rozstrzygnięcia.

¹⁰ D. Korwin-Piotrowska, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8): *Dzisiaj i jutro poetyki*, red. M. Stanisław, S. Uliasz, s. 24.

¹¹ Słabe i mocne strony współczesnych badań historycznoliterackich omawia T. Walas m.in. w pracach: *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993; *„Niebyła” historia literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 94–109.

Z metodami sprawa jest podobna. Intensywne oddziaływanie „manifestów programowych” na naszą wyobraźnię historycznoliteracką sprawiło, że wiedza o pojmowaniu poezji w dobie romantyzmu wydaje się tematem zbyt już wyzyskanym, staroświeckim, pozornie oczywistym. Na naszych oczach romantyczna teoria poezji przybrała kształt zamkniętego – i zastanego – zbioru gotowych formuł, objawiła się jako zjawisko homogeniczne, jednorodne i niezróżnicowane, niezależne od uwarunkowań historycznych, odporne na odrębności kulturowe, impregnowane na lokalne wpływy i niewrażliwe na przemiany¹².

Najwybitniejsi znawcy krytyki literackiej przestrzegają jednak przed takimi uproszczeniami. Zwracają uwagę nie tylko na konieczność prowadzenia dalszych prac w tej dziedzinie, ale także na potrzebę użycia bardziej wyspecjalizowanych metod. Na przykład Michał Głowiński słusznie dopomina się, by analizować tekst krytyczny nie tylko pod kątem jego zawartości programowej, nie jako prosty zapis idei, lecz ujmować go w całym jego skomplikowaniu – tak jakby był „swoistym tekstem literackim, którego sensy ujawniają się nie wtedy, gdy chce się je uchwycić w ich dosłowności i bezpośredniości”¹³. Żadna wypowiedź krytyczna nie wyraża jedynie poglądów na literaturę i gotowych ocen, lecz stanowi specyficznie zorganizowany „dyskurs krytyczny”¹⁴, ten zaś tworzą – przytaczam słowa Magdaleny Saganiak – „kategorie wraz z założeniami i poglądami, w których są osadzone i z których wynikają”¹⁵. Analiza owego dyskursu – dopowiada Mirosław Strzyżewski – „powinna tedy zmierzać do ukazania nie tylko warstwy przedstawieniowej (ideowej) w formułowanych wprost deklaracjach i poglądach krytyka, ale i dążyć do wnikięcia w porządek wewnętrzny, niekiedy ukrytą logikę wypowiedzi i jej powiązania intertekstualne”¹⁶. Święta prawda! Szkopuł w tym, że podobnych prac ciągle jest za mało¹⁷.

¹² Takie są też źródła dość popularnego przekonania, że romantyzm polski nie miał wiele do powiedzenia w przedmiocie teorii literatury.

¹³ M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. III: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 301–302.

¹⁴ Tenże, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 7–13.

¹⁵ M. Saganiak, *Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8): *Dzisiaj i jutro poetyki*, red. M. Stanisław, S. Uliasz, s. 82.

¹⁶ M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001, s. 10.

¹⁷ W ostatnich latach można jednak zaobserwować wzrost zainteresowania XIX-wieczną krytyką literacką. Wydatnie przyczyniły się do tego badania tekstologiczne i prace edytorskie,

W kontekście powyższego trzeci powód nie wymaga specjalnego komentarza. Stosunek do badanego przedmiotu i stosowane metody zależą przecież od nas.

Podsumujmy: problem z wiedzą o romantycznej świadomości literackiej polega nie tylko na tym, że badając ją, ustawicznie sięgamy po te same teksty (lub ich fragmenty), ale także na tym, że czytamy je w ten sam sposób i że takie czytanie nam wystarcza¹⁸.

W tym momencie konieczny jest powrót do punktu wyjścia. Przytoczone na wstępie wypowiedzi Seweryna Goszczyńskiego i Aleksandra Tyszyńskiego są nie tylko modelowym przykładem specyficznego języka romantycznego dyskursu krytycznego i jego szczególnej metody, ale także świetnie ilustrują bariery utrudniające jego interpretację. Biorą się zaś z faktu, że ówcześni krytycy zacierali granice między różnymi gatunkami i formami piśmiennictwa,

które w ostatnich latach nabrały tempa, a nade wszystko monumentalny, realizowany przez ponad dekadę pod kierownictwem G. Borkowskiej i M. Strzyżewskiego, projekt badawczy *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, który niedawno zaowocował obszerną, trzytomową publikacją pt. *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. I–II oraz *Indeksy*, Toruń–Warszawa 2016.

¹⁸ Pragnę wyraźnie zastrzec: moje uwagi odnoszą się jedynie do najbardziej rozpowszechnionych dziś metod rekonstruowania romantycznej poetyki sformułowanej z ówczesnych tekstów krytycznych. Mam bowiem świadomość, że współczesne prace na temat krytyki literackiej doby romantyzmu podejmują wiele innych, równie ważnych zagadnień. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują: zasady organizacji dyskursu krytycznego (M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Toruń 2001), spory literackie i polityczne tej doby (Z. Przychodniak, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001; B. Czwońóg-Jadczyk, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012; M. Rudaś-Grodzka, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Warszawa 2013; J. Zysk, *Dyskusje literackie na łamach prasy warszawskiej w okresie przełomu romantycznego*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. M. Strzyżewskiego, UMK w Toruniu, 2013; Ł. Zabielski, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Kraków 2015; *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Krykowski, Warszawa 2016), dzieje prasy literackiej (T. Jędrzejewski, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Kraków 2016), historia krytyki teatralnej (Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991), studia komparatystyczne (J. Ziarkowska, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Wrocław 2004; E. Żyrek-Horodyska, *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu*, Kraków 2016), jak również charakterystyka sylwetek poszczególnych krytyków (oprócz pozycji przytoczonych w przypisie 9 warto wymienić monografię M. Strzyżewskiego *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Toruń 1994, oraz pracę zbiorową *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005).

w tym również między literaturą a refleksją o niej. Granice te bywały wcześniej dość wyraźnie obrysowywane – zwłaszcza w traktatowej formie „rozpraw” o poezji (od Arystotelesa po Euzebiusza Słowackiego i Józefa Korzeniowskiego), bio- i bibliograficznym trybie „pochwał” wybitnych autorów (celowało w tym zwłaszcza oświecenie) czy też w odpersonalizowanej strategii „rozbiorów” i recenzji, respektujących zasadę bezstronnego osądu estetycznego¹⁹. Do ich utrwalenia przyczyniła się dominacja klasycystycznej formacji teoretycznej, zracjonalizowanej, przejrzystej myślowo, przywiązanej do logicznej argumentacji – podającej jednoznaczne definicje, kreślącej ściśle rozróżnienia i konkretne klasyfikacje, zamykającej wiedzę o literaturze w skodyfikowanych i przejrzystych rozprawach o poezji i wymowie. Tymczasem romantycy na różne sposoby rozszczelniali ów spójny dyskurs, preferowali filozofujący sposób argumentacji, nie stronili od metafor i paradoksów, nie bali się ryzykownych uogólnień, a dla własnych celów i założeń używali „subiektywistycznego słownictwa krytycznego”²⁰. Ta specyficzna metoda ściśle odpowiadała romantycznej wizji tworzenia i ówczesnej koncepcji dzieła artystycznego, a jej rezultatem było przejście przez dyskurs krytyczny pierwszej połowy XIX stulecia wielu cech samej literatury.

Wspomniana prawidłowość wpisywała się w ogólniejszą tendencję, która niosła za sobą zmianę reguł rządzących stylem językowym ówczesnej literatury. Według Teresy Skubalanki romantyczny styl literacki (a więc w pewnej mierze również styl tekstów krytycznych) był ugruntowany na nowych zasadach, wśród których szczególną rolę odgrywały: postulat zakorzenienia wypowiedzi w narodowym systemie imaginatywno-frazeologicznym, zasada swobody i bezpośredniości ekspresji językowej, „poddająca język pod władztwo artysty”, reguła nieokreśloności i nastrojowości, przekonanie, że „język sam w sobie nie jest doskonałym przekąźnikiem myśli”, a także dyrektywa względności, podkreślająca „zależność języka od kolorytu lokalnego i czasowego”²¹. Z kolei zdaniem Czesława Zgorzelskiego podstawowa zasada, która „rządzi rozwojem wszystkich spraw języka poezji romantycznej”, wynika ze

¹⁹ Por. I. Kitowiczowa, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 134–148; E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990 (zwłaszcza rozdz. *Sytuacja i funkcje krytyki w epoce oświecenia w Polsce*, s. 153–180; *Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, s. 308–329).

²⁰ P. de Man, *Retoryka czasowości*, [w:] *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003, s. 143.

²¹ T. Skubalanka, *Styl romantyczny w języku poezji polskiej*, [w:] tejsze, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 9–19 (cytaty ze s. 13, 14, 17). Por. tejsze, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 210–214.

sprzeczności między „dążeniem do jak największej prostoty, naturalności, niekiedy nawet naiwności” a „staraniem, by specyficznym romantycznym, poetycko uniezwykłym widzeniem świata utrwalić przy pomocy odpowiednio ukształtowanego, jak najbardziej sugestywnego, poetyckiego języka”²². Wskazane preferencje stylistyczne miały oczywiście źródło w ówczesnych koncepcjach antropologicznych, podkreślających znaczenie podmiotowości człowieka, rolę uczuć i wyobraźni oraz wolności twórczej²³.

Gdyby przełożyć te ogólne reguły na konkretne rozwiązania stylistyczne, można by wymienić wiele zabiegów, które według romantyków miały służyć osiągnięciu pożądanego efektu. Na pewno znalazłyby się wśród nich preferencje dla rodzimego słownictwa i frazeologii, dla stylu potocznego, wyrażeń konkretnych, nawet dosadnych, oraz indywidualnych idiomów stylistycznych. Na tej liście musiałyby się też znaleźć szczególna inklinacja romantyków do posługiwania się pojemnymi znaczeniowo formułami przenośnymi²⁴. Ta ostatnia prawidłowość wynikała z przekonania o tkwiących w języku szczególnych wartościach obrazowych, które przydawały wypowiedziom poetyckim oryginalności, sugestywności, świeżości i mocy²⁵. Jeden z ówczesnych krytyków pisał:

Poeta dla swoich uczuć i wyobrażeń nowy język tworzy i można powiedzieć, że im jest śmielszym w wyrażeniu się ze swoich pomysłów, tym większą narodowej mowie sprężystość dodaje. Jeżeli pomiędzy jego dziesięcią wyrażeniami jedno niewłaściwie się znajdzie, dziesięć innych nie jestże prawdziwym dla narodowej mowy nabytkiem?²⁶

²² C. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 22.

²³ C.M. Bowra, *The Romantic Imagination*, [w:] tegoż, *The Romantic Imagination*, Cambridge, Massachusetts 1957, s. 1–24; M.H. Abrams, dz. cyt., s. 30–35; 85–114; I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001 (zwłaszcza rozdz. *Zwrot ekspresywny*, s. 677–721).

²⁴ „Innowacyjny charakter stylu potocznego ujawnia się też w metaforach i innych tropach poetyckich. Nierzadko zbudowane są ze składników zwykłego języka, by dopiero w niezwykłym kontekście zabłysnąć nowatorstwem”. T. Skubalanka, *Styl romantyczny w języku poezji polskiej*, s. 15.

²⁵ T. Skubalanka zwraca uwagę na wyraźną odmienną reguł rządzących romantycznym stylem poetyckim od oświeceniowych norm stylistycznych. W dobie oświecenia decydującą rolę odgrywały takie zasady jak: reguła jasności i ekonomii znaczeń, „odejście od stylu potocznego”, zwłaszcza w zakresie składni i leksyki, „szczególnie bogactwo używanych w ówczesnej poezji synonimów o innym, wyższym od potocznego walorze stylistycznym”, abstrakcyjność i „peryfrastyczność stylu”, „skłonność do używania stałych epitetów, niekiedy tautologicznych”, czy też upodobanie do posługiwania się konwencjonalną frazeologią. Por. tejsze, *Historyczna stylistyka języka polskiego...*, s. 205–209.

²⁶ A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 238.

Inny krytyk romantyczny z równym przekonaniem podkreślał prymat obrazu w wypowiedzi poetyckiej: „zamiar pisarza zawsze będzie chybiony, kiedy zwraca jedynie uwagę na słowa, nie zaś na obraz, który te słowa malują, na uczucia, które mają obudzić”²⁷. Jeszcze inny upatrywał walorów stylu poetyckiego w jego zdolności do pobudzania sfery imaginatywno-emocjonalnej, zgodnie z zasadą, że „każdy człowiek, w namiętym i gwałtownym duszy poruszeniu, znajduje wyrazy silniejsze, żywsze obrazy i mówi inaczej jak zwyczajnie”²⁸. Powszechnie było też przekonanie, że to właśnie poezja pozwala „dzielność naszej mowy rozwinąć i jej obfitość powiększyć”²⁹. Jest rzeczą znaną, że w wielu wypowiedziach krytyków zagranicznych pojawiały się bardzo podobne intuicje³⁰.

Nawet pobieżna obserwacja ówczesnej praktyki pisarskiej potwierdza, że ten kierunek myślenia o języku oraz takie upodobania stylistyczne nie były patologią romantycznego stylu refleksji o literaturze, ale jego normą. Norma ta przekraczała granice państw i kręgów kultury europejskiej, a także fazy rozwojowe romantycznego prądu; obowiązywała zarówno w mało znaczących tekstach krytycznych, jak i w solennych rozprawach; była też codziennością – dodam na marginesie i tę oczywistość – w wielu arcydziełach ówczesnej poezji³¹. W kontekście interesujących nas kwestii dość wspomnieć o obszernej

²⁷ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, wybór, oprac. i wstęp A. Waśko, Kraków 2005, s. 7.

²⁸ S. Witwicki, [Przypis odautorski], [w:] tegoż, *Edmund*, Warszawa 1829, s. 78.

²⁹ A.W.Z.[abiello], dz. cyt., s. 238.

³⁰ Oto np. R.W. Emerson przekonywał: „Podobnie jak wapień łądów stałych składa się z masy skamieniałych skorupiaków, tak samo język składa się z obrazów i przenośni, które teraz, w swym wtórnym użyciu, swój poetyczny początek dawno już zatraciły”. Tenże, *Poeta*, [w:] tegoż, *Eseje*, przekł. O. Dylis, F. Lyra, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, postowie M. Skwara, t. II, Lublin 1997, s. 21.

³¹ Metafory poezji i poety obecne w romantycznych tekstach literackich to temat niebywale obszerny i niejednokrotnie już podejmowany. Warto wymienić m.in. następujące prace: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997 (zwłaszcza rozdz. *Metaforyka*, s. 136–153); M. Janion, *Romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich* (I wyd. 1973), [w:] teje, *Prace wybrane*, t. I: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 33–88; też, „*Kuźnia natury*” (I wyd. 1974), [w:] teje, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. I: *Gorączka romantyczna*, s. 275–322; L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 1998; M. Cieśla-Korytowska, *Metaforyka poznania u Słowackiego*, [w:] teje, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 19–31; W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002; K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006; M. Bąk, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004; L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Sło-*

liście „skrzydlatych słów” wyrażających naturę poezji, choćby – cytuję pierwsze z brzegu przykłady – o jej obrazach jako „arki przymierza między dawnymi i młodszymi laty”³², jako kłuszącego upiora, „żądającego krwi” i „krwi głodnego”³³, jako „gwiazdy za granicą świata”³⁴, jako „siły”, zarazem „niewidzialnej” i „fatalnej”, gniotącej „zjadaczy chleba” i przerabiającej ich „w aniołów”³⁵, czy też jako „wiecznej tęczy Jeruzalem”³⁶.

Sądzę, że właśnie tu – w metaforycznym stylu romantycznej krytyki literackiej, w jego terminologicznej nonszalancji – tkwi sedno problemu. Skoro bowiem „natchniona poezja nie cierpi analizy”³⁷, jak z przekonaniem utrzymywał Maurycy Mochnacki, to i krytyka nie mogła posługiwać się językiem zbyt jednoznacznym, zanadto suchym, przesadnie teoretycznym. Pojęcie poezji – jako pojęcie abstrakcyjne – stanowiło w tym kontekście szczególne wyzwanie: ze względu na swój charakter domagało się jakiejś formy konkretyzacji, która ułatwiałaby jego wyjaśnienie oraz przyswojenie. Naturalnym rezultatem tej strategii musiało stać się nasycenie wypowiedzi krytycznej takimi figurami stylu, które umożliwiałyby przewyżnianie konwencjonalnych (lub zbyt oderwanych) wyobrażeń o poezji oraz sposobów pisania o niej. Dyskurs jasnych pojęć i ścisłych definicji musiał zostać zastąpiony językiem przepełnionym metaforą, stylistyczną swobodą, doraźnymi skojarzeniami, emocjonalną estetyką „wczucia”.

Gdyby przyjąć za dobrą monetę ten argument, trzeba by zrezygnować z potocznych przyzwyczajęń, utrwalanych w dziesiątkach prac historycznoli-

wackiego, Katowice 2008; M. Bąk, *Światło lub ciepło. Krótka historia jednej metafory*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 47–54; K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011; M. Stanisławski, *Metafory poezji i poety w twórczości Słowackiego. Okres podróży na Wschód*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisławski, Warszawa 2012, s. 338–354; M. Bąk, *Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013 (zwłaszcza rozdz. *Poezja*, s. 303–369).

³² A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. II: *Poematy*, Warszawa 1994, s. 101.

³³ Tenże, *Dziady* [cz. III], [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 153.

³⁴ Tamże, s. 156.

³⁵ J. Słowacki, *Testament mój*, [w:] tegoż, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 199.

³⁶ C. Norwid, *Promethidion*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebranie i ustalenie tekstów, wstęp i uwagi krytyczne J.W. Gomułki, t. III: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 427. Przytoczona metafora Norwida bezpośrednio odnosi się do pojęcia sztuki, ale w jego ramach mieści się również poezja.

³⁷ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 80, 82, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. I, s. 121.

terackich. Trzeba by bowiem uznać, że centralnym elementem romantycznej teorii poezji nie jest tradycyjnie rozumiany system pojęć, lecz raczej z b i ó r o b r a z ó w, nie system definicji, lecz – z e s p ó ł m e t a f o r. To tutaj, w obrazach i metaforach, tkwiło s e m a n t y c z n e c e n t r u m każdej wypowiedzi krytycznej doby romantyzmu, także wypowiedzi o poezji.

Metafora w teorii, teoria w metaforze

W tym miejscu warto poświęcić kilka chwil na refleksję o metaforze – jej istocie, sposobach działania, funkcjach w obrębie wypowiedzi, a także jej wartości poznawczej oraz szczególnej zdolności do organizowania wiedzy człowieka. Gigantyczna literatura przedmiotu na ten temat, obejmująca prace z zakresu językoznawstwa, teorii komunikacji i literaturoznawstwa³⁸, jak również z obszarów historii³⁹, psychologii i filozofii⁴⁰, historii sztuki

³⁸ W niniejszym studium wykorzystałem m.in. następujące prace: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010 (I wyd. w języku angielskim: 1980); T. Dobrzyńska, *Antyczne wątki myślenia o metaforze w pismach staropolskich*, [w:] *Studia o metaforze*, cz. I, red. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1980, s. 11–30; T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984; G. Lakoff, M. Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago–London 1989; T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994; G. Steen, *Analyzing Metaphor in Literature: With Examples from William Wordsworth's „I Wandered Lonely as a Cloud”*, „Poetics Today” 1999, Vol. 20, No. 3, pp. 499–522; O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przekł. M. Banaś, B. Drąg, Kraków 2003; Z. Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge 2005; T. Dobrzyńska, *Metafora jako narzędzie analizy rzeczywistości*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 156–163; *Porwani przez przenośnie. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan, A. Kwiatkowska, słowo wstępne E. Balcerzan, Poznań 2007; T. Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012; Ł. Niewczas, *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Lublin 2013; P. Jarnicki, *Metaforyczne konceptualizacje pojęcia ‘tekstu’ a przemiany stylów myślowych w literaturoznawstwie*, Wrocław 2014.

³⁹ A. Demandt, *Znaczenie metafor dla historii*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekł. i oprac. J. Kałużny, Poznań 2003, s. 455–489; R. Petri, *The Mediterranean Metaphor in Early Geopolitical Writings*, „History. The Journal of the Historical Association” 2016, Vol. 101, pp. 671–691.

⁴⁰ W swojej książce odwołuję się m.in. do następujących prac z tych dziedzin: J. Ortega y Gasset, *Dwie wielkie metafory (w dwusetną rocznicę urodzin Kanta)*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przekł. P. Niklewicz, wybór i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 217–236; P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, „Pamiętnik

i filmu⁴¹, historii nauki⁴², a nawet prawa⁴³, dowodzi niezbicie, że wiedza o metaforze dawno przestała być kwestią wąsko pojętej stylistyki, stając się jednym z centralnych zagadnień współczesnych badań humanistycznych.

Nawet pobieżny przegląd literatury przedmiotu daje wyobrażenie o niezwyklej randze tego zagadnienia: w świetle nowych badań metafora nie jest tylko wyrażeniem językowym, w którym „następuje zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie słów”⁴⁴, nie jest też wyłącznie jednym z tropów służących do retorycznego ubarwiania mowy i ozdoby stylu czy też do sugestywnego przekonywania i argumentowania, ani tym bardziej nie stanowi jedynie stylistycznego ornamentu dodanego do wypowiedzi poetyckiej. Będąc tym wszystkim, jest ona zarazem czymś więcej: „jednym z najbardziej powszechnych typów operacji pojęciowych”⁴⁵, niezwykle elastycznym i wielofunkcyjnym narzędziem myślenia, wyrażania i poznawania świata, operacją poznawczą i sensotwórczą, a nawet skuteczną metodą argumentowania, przekonywania oraz rozwiązywania problemów.

Wedle definicji Arystotelesa „metafora jest to przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną”⁴⁶. Ta formuła – powszechnie respektowana, mimo swej antycznej metryki – w tradycji badawczej jest systematycznie doprecyzowywana

Literacki” 1984, R. LXXV, z. 2, s. 269–286; K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988; J. Tischner, *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Kraków 2002, s. 462–476; A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 164–176; G. Trela, *Chmury i zegary, czyli wybrane metafory filozoficzne*, Warszawa 2009; N. Owen, *Magia metafory. 77 opowieści dla Trenerów, Nauczycieli i Myślicieli*, przekł. K. Najderek, Wrocław 2011; M.J. Sanchez-Ruiz, M. Romo Santos, J. Jiménez Jiménez, *The Role of Metaphorical Thinking in the Creativity of Scientific Discourse*, „Creativity Research Journal” 2013, Vol. 25, No. 4, pp. 361–368; A. Gemel, *Codziennosc metafory w perspektywie kognitywistycznej. Próba krytycznej analizy*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2016, t. I, nr 2, s. 172–186; H. Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przekł. B. Baran, Warszawa 2017.

⁴¹ W. Godzic, *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984; G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przekł. M. Szalsza, Gdańsk 2003; B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. J. Czudec, Kraków 2009.

⁴² Por. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przekł. R. Pucek, Warszawa 2009.

⁴³ Por. S. Wojtczak, I. Witczak-Plisiecka, R. Augustyn, *Metafory konceptualne jako narzędzia rozumowania i poznania prawniczego*, Warszawa 2017.

⁴⁴ A. Okopień-Sławińska, *Metafora*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 300.

⁴⁵ K. Stępnik, dz. cyt., s. 5.

⁴⁶ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] tegoż, *Retoryka. Poetyka*, przekł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 351.

i rozbudowywana. George Lakoff i Mark Johnson definiują metaforę jako „rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”⁴⁷, formułując w ten sposób niebywale wpływową kognitywną wykładnię tego terminu. Zdaniem Teresy Dobrzyńskiej metafora stanowi „prosty, a zarazem wielopostaciowy mechanizm predykcji”⁴⁸, toteż jej istotę wyznacza w pierwszym rzędzie orzekanie o cechach danego przedmiotu: „zdanie X jest Y-em, nie dające się zrozumieć jako sensowne przy odczytaniu literalnym”, badaczka uznaje „za formułę reprezentującą wszystkie typy formalne metafor”⁴⁹. Z kolei Chaim Perelman wskazuje, że istotą wyrażenia przenośnego jest „fuzja metaforyczna, która zmierza do utożsamienia dziedziny tematu z dziedziną nośnika analogii”; fuzja ta „pozwala w większym stopniu niż analogia na obustronny ruch, w którym temat i nośnik stają się, by tak rzec, nierozdzielalne”⁵⁰. Wszystkie przytoczone formuły zawierają przeświadczenie, że za pomocą określonych rozwiązań stylistycznych metafora uruchamia specyficzne mechanizmy myślenia, opierające się na podobieństwie, a zarazem odmienności zestawianych ze sobą zjawisk.

George Lakoff i Mark Johnson, autorzy książki *Metafory w naszym życiu*, która w ostatnich dekadach zrewolucjonizowała sposób myślenia o języku, dowiedli, że metafora stanowi element każdej wypowiedzi językowej, nie tylko poetyckiej. Oznacza to, że jest zwykłym, koniecznym i najbardziej naturalnym sposobem wyrażania się i konceptualizowania rzeczywistości, ufundowanym na cielesnym i przestrzennym doświadczeniu świata przez człowieka⁵¹. Jest w tym sensie formą poznawania świata, a także metodą porządkowania wiedzy o nim:

Ponieważ tyle ważnych dla nas pojęć to pojęcia abstrakcyjne albo też pojęcia niezbyt wyraźnie zarysowane w naszym doświadczeniu (uczucia, idee, czas itd.), zatem, by objąć je myślą, musimy uciekać się do innych pojęć, które są dla nas wyraźniejsze (orientacje przestrzenne, przedmioty itd.)⁵².

⁴⁷ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 31.

⁴⁸ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie...*, s. 135.

⁴⁹ Tamże, s. 85.

⁵⁰ Ch. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przekł. M. Chomicz, red. R. Kleszcz, Warszawa 2002, s. 138–139. Według A. Gerarda metafora „sprowadza wielość do jedności”. Tenże, *O logice romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 1, s. 261.

⁵¹ „Metaphor isn’t just for poets; it’s in ordinary language and is the principal way we have of conceptualizing abstract concepts like life, death, and time [Metafora nie jest tylko dla poetów; występuje w zwykłym języku i stanowi podstawowy sposób konceptualizowania takich pojęć abstrakcyjnych, jak życie, śmierć i czas]”. G. Lakoff, M. Turner, dz. cyt., s. 52.

⁵² G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 163.

Poprzez zjawisko metaforyczności języka dokonuje się przekroczenie barier wytyczonych przez potoczne wyobrażenia o myśleniu abstrakcyjnym, definiującym świat w kategoriach jednoznaczności i tożsamości, które zwykliśmy przypisywać pojęciom. Na wspomnianą kwestię zwraca uwagę José Ortega y Gasset:

Tak więc: metafora jest metodą intelektualnego działania pozwalającą nam na uchwycenie i zrozumienie tego, co znajduje się poza obrębem naszych możliwości pojęciowych. Przy pomocy tego, co jest nam bliskie i co dobrze znamy, możemy nawiązać kontakt intelektualny z tym, co odległe i niejasne⁵³.

Rozpoznanie to potwierdza Józef Tischner. Według filozofa metafora odsłania samą istotę myślenia. Kto myśli, ten widzi, że wszystko może być inne. Myślenie jest odsłanianiem możliwości. Dzięki niemu rzeczy, fakty, wydarzenia poczynają istnieć w horyzoncie innych rzeczy możliwych, innych możliwych faktów, innych możliwych wydarzeń – uzyskują agatologiczne, aksjologiczne i ontologiczne tło. [...] Myślenie według reguł fenomenologii ejdetycznej zasadniczo wyklucza metaforę języka. Metafora może mieć tutaj jedynie znaczenie pomocnicze, może pomagać widzeniu, sprzyjać zapamiętaniu, rozumieniu. Ale sam trzon słownika [...] jest ustalany przy pomocy reguł jednoznaczności. To co istotne jest wszędzie takie samo, istoty są wszędzie «istotne». [...] Meta-fora, jak sama nazwa wskazuje, przenosi nas od czegoś poza to co⁵⁴.

Metafora nie zawiera bowiem gotowego znaczenia, zamkniętego w słowach niczym orzech w łupinie, lecz oferuje swoisty „klucz do pojęcia”⁵⁵. Poucza, że to, co za jej pośrednictwem próbujemy przybliżyć i zobrazować, nie jest zawsze „takie samo”⁵⁶, ale ma wiele zaskakujących nieraz analogii, które odsłaniają inny wymiar poznawanego zjawiska. W tym sensie metafora „w stosunku do nazwy «właściwej» okazuje się często nazwą «właściwszą», nie tylko wskazującą rzecz, lecz i uwydatniającą jakies jej cechy poprzez włączenie jej w relację podobieństwa z inną rzeczą”⁵⁷.

Siłą metafory jest to, że wymaga aktywnego odbioru, ponieważ „znaczenia żywej metafory nie da się ująć w zamkniętą formułę eksplikacyjną”⁵⁸. Figura ta ma „tendencję do nadawania struktury pojęciom mniej konkretnym i inhereentnie bardziej nieokreślonym (takim jak emocje) za pośrednictwem pojęć konkretniejszych, które są wyraźniej zarysowane w naszym doświad-

⁵³ J. Ortega y Gasset, dz. cyt., s. 222.

⁵⁴ J. Tischner, dz. cyt., s. 467–468, 469.

⁵⁵ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 164.

⁵⁶ J. Tischner, dz. cyt., s. 469.

⁵⁷ T. Dobrzyńska, *Antyczne wątki myślenia o metaforze w pismach staropolskich*, s. 19.

⁵⁸ Taż, *Mówiąc przenośnie...*, s. 48.

czeniu⁵⁹. Mówiąc językiem kognitywistów, metafora nie unieważnia skojarzeń związanych z domeną źródłową, lecz nakłada je na skojarzenia związane z domeną docelową⁶⁰, tworząc semantyczne napięcie między nimi. Dzięki tej właściwości stanowi swoistą, rozszerzającą znaczenie „interakcję idei”⁶¹ – zderza ze sobą różnorodne pola semantyczne, sprawia, że „rozumiemy jedno pojęcie w terminach drugiego”⁶², możemy też „pojmować daną dziedzinę doświadczenia w terminach innej”⁶³. Interakcyjność metafory, jej niezwykła moc kierowania uwagi tyleż na przedmiot poddawany refleksji, co w zupełnie inną stronę, pozwala na dostrzeżenie nie tylko „cech inherentnych” opisywanego zjawiska, ale także na ujmowanie go „w terminach pojęć właściwych dla innych naturalnych rodzajów doświadczenia”⁶⁴.

Ważny jest również fakt, że metafora stanowi formę myślenia opartą na podstawach obrazowych: „spełnia się m.in. na fundamencie obrazu, ten zaś stanowi wytwór wyobraźni, władzy poznawczej i twórczej”⁶⁵. Teresa Dobrzyńska zauważa:

Skojarzenia przywoływane przez człowieka w celu określenia różnych jakości obiektu opierają się na zasadzie ikonicznej: szukania podobieństw do czegoś, co znane, co utrwalone w pamięci, wyraziste w sferze przeżyć. Intensywne emocje – zachwyt nad światem lub lęk przed śmiercią, cierpieniem i poniżeniem – przenoszone są na analizowany obiekt. W takiej perspektywie przestaje on już być rzeczą emocjonalnie i aksjologicznie obojętną⁶⁶.

Metafora jest w tym sensie tyleż „wyrazem intencjonalności”⁶⁷, co formą kreatywnego myślenia, gdyż „każdy akt otwarcia nowego horyzontu pragnie się wyrazić metaforą”⁶⁸. Nie przypadkiem po metaforę sięgamy wtedy, gdy kreślimy projekty lub formułujemy intencje, gdy mówimy o sprawach niejednoznacznych, trudno uchwytnych i ledwie przeczuwanych, gdy werbalizujemy intuicje i poszukujemy nowych rozwiązań lub przedstawiamy nie w pełni jeszcze sprecyzowane wizje⁶⁹. Rola omawianej figury jest wtedy niezwykle istotna:

⁵⁹ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 159–160.

⁶⁰ G. Lakoff, M. Turner, dz. cyt., s. 92.

⁶¹ K. Stępnik, dz. cyt., s. 5.

⁶² G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 159.

⁶³ Tamże, s. 165.

⁶⁴ Tamże, s. 167, 168.

⁶⁵ K. Stępnik, dz. cyt., s. 8.

⁶⁶ T. Dobrzyńska, *Metafora jako narzędzie analizy rzeczywistości*, s. 162–163.

⁶⁷ J. Tischner, dz. cyt., s. 468.

⁶⁸ Tamże, s. 476.

⁶⁹ N. Owen, dz. cyt., s. 24.

projektując kontekst rozpatrywanego zagadnienia, wyznacza „kierunek możliwego rozwiązania problemu”⁷⁰, a co za tym idzie – uwalnia wyobraźnię i emocje, nadaje ramy dla pojęć, pozwala przewyżżyć konwencjonalne wyobrażenia na dany temat, tworzy nowe modele myślenia⁷¹. Oczywiście nie każda metafora ma ten sam kreatywny potencjał. Metafory skonwencjonalizowane przejawiają go w niewielkim stopniu; prawdziwą siłę kreatywną mają natomiast metafory nowe, zwłaszcza takie, które posługują się zestawieniami zjawisk odległych od siebie⁷².

Za sprawą swoich właściwości metafora „organizują nie tylko nasz język, ale także nasze myśli, postawy i czynności”⁷³, i w ten sposób odgrywają „bardzo ważną rolę w określaniu tego, co jest dla nas rzeczywiste”⁷⁴. Tworzą bowiem swoistą ramę modalną, która umożliwia konceptualizowanie naszego doświadczenia, to znaczy ujmowanie go w uchwytną dla świadomości kategorię. Dzięki nim zwłaszcza pojęcia abstrakcyjne uzyskują spoiwość, konkretność, a przez to zrozumiałość za sprawą skojarzeń konkretnych, obrazowych, odwołujących się w szczególności do fizycznego oraz przestrzennego wymiaru zjawisk⁷⁵. W tym sensie metafora ma zdolność „do tworzenia rzeczywistości”⁷⁶. Konsekwencje tego faktu są daleko idące dla sposobu rozumienia świata: „Jeśli zmienimy metaforę, w której wyraża się jakaś idea, to zmienimy ramę, tym samym umożliwiając pojmowanie tej idei w inny sposób”⁷⁷.

Metafora jest formą wiedzy o świecie, ale zawiera również niezwykle ważne informacje o tym, kto się nią posługuje. Jak dowodzi Teresa Dobrzyńska:

⁷⁰ J. Tischner, dz. cyt., s. 467.

⁷¹ „[...] a successful metaphor can generate more enriching ideas than a logical explanation [skuteczna metafora potrafi wytworzyć więcej wzbogacających idei niż wyjaśnienie logiczne]”; za sprawą działania metafor „literality is lost and a new meaningful holism is generated [ulega zatarciu znaczenie literalne, a wytwarza się wieloznaczny obraz holistyczny]”. M.J. Sanchez-Ruiz, M. Romo Santos, J. Jiménez Jiménez, dz. cyt., s. 365, 364. Według J. Tischnera metafora wytycza nowe „horyzonty myśleniu”. Tenże, dz. cyt., s. 475. Por. także: J. Ortega y Gasset, dz. cyt.; G. Trela, dz. cyt.

⁷² M.J. Sanchez-Ruiz, M. Romo Santos, J. Jiménez Jiménez, dz. cyt., s. 365.

⁷³ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 72.

⁷⁴ Tamże, s. 199.

⁷⁵ A. Gemel zwraca uwagę, że „podstawową funkcją procesu metaforyzacji jest zwiększenie zakresu komunikatywności abstrakcyjnych i silnie zsubiektywizowanych domen docelowych”. Tenże, *Codziennosc metafory w perspektywie kognitywistycznej...*, s. 185.

⁷⁶ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 197.

⁷⁷ N. Owen, dz. cyt., s. 24.

Metaforyzacja jest aktem poznawczym i formą ekspresji. Konstruuąc wyrażenie przenośne, podmiot mówiący wskazuje na rzeczy lub zjawiska podobne do zasadniczego przedmiotu swej myśli. [...] Usiłuje w ten sposób dotrzeć myślowo do nowych aspektów rzeczy, które ujawniają się dzięki projekcji jednego przedmiotu na drugi. Równocześnie nie tylko wydobywa czy uwydatnia pewne aspekty owego przedmiotu [...], ale też odsłania siebie: swój tok myślenia, swoją wiedzę i kompetencję językową oraz swoje skojarzenia – skojarzenia, które są świadectwem osobistych doświadczeń i własnej aktywności albo ujawniają zależność od utartych schematów myślenia, utrwalonych w stereotypowych porównaniach i skonwencjonalizowanych wyrażeniach metaforycznych⁷⁸.

We współczesnej refleksji badawczej wyróżnia się co najmniej trzy płaszczyzny funkcjonowania metafory w tekście: stylistyczną, konceptualną i pragmatyczną. Metafory bywają figurami stylu (tzw. metafory lingwistyczne, nazywane też „metaforami jednorazowego użycia”), funkcjonują również jako ponadjęzykowe struktury poznawcze (metafory konceptualne lub pojęciowe)⁷⁹, a ponadto – jako metody argumentacji – odgrywają istotną rolę w procesie przekonywania.

Metafora jest bowiem figurą, za której pomocą poznajemy i objaśniamy rzeczywistość, ale jest również skutecznym środkiem perswazji. I znowu – wspominał o tym już Arystoteles, a jego tezę na różne sposoby wzbogacają współcześni badacze. Zwracają oni uwagę, że metafora wzmacnia sugestywność wypowiedzi⁸⁰, służy zatem do przekonania odbiorców⁸¹, zgodnie z założeniem, iż „kluczem do uwagi jest «nowość»”⁸². Teresa Dobrzyńska przekonuje, że ta właściwość metafory wynika wprost ze związanej z posługiwaniem się wyrażeniami metaforycznymi skłonności do zestawiania zjawisk na podstawie subiektywnych skojarzeń:

Rzutując znane doświadczenia na obszary pojęciowo nie przyswojone, metafory sugerują oswojenie tych ostatnich i stwarzają przekonanie o dostępności poznawczej omawianych zjawisk. Pamiętać jednak należy, iż poznanie przez pryzmat metafory jest poznanie pośrednim i ukierunkowanym: subiektywny dobór metafory przesądza o sposobie oglądu, wydobywa jedne cechy zjawiska, przesłaniając inne. Ale ta właściwość metafory jest szczególnie przydatna w wypowiedzi perswazyjnej, w której nadawca pragnie narzucić odbiorcy swój punkt widzenia⁸³.

⁷⁸ T. Dobrzyńska, *Metafora jako narzędzie analizy rzeczywistości*, s. 156.

⁷⁹ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków 1995, s. 49.

⁸⁰ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie...* (zwłaszcza rozdz. *Metafory wartościujące w publicystyce i wypowiedziach polityków*, s. 135–149); Z. Kövecses, dz. cyt.

⁸¹ M.J. Sanchez-Ruiz, M. Romo Santos, J. Jiménez Jiménez, dz. cyt., s. 363.

⁸² P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. E. Tabakowska, przekł. A. Skucińska, Kraków 2006, s. 26.

⁸³ T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie...*, s. 137.

Warto również pamiętać, że zrozumiałość metafory oraz skuteczność jej oddziaływania na odbiorców ma uwarunkowania kulturowe: „Do jej zrozumienia nie wystarczy prosta znajomość języka. Wypowiedź metaforyczną trzeba interpretować na tle określonej sytuacji komunikacyjnej, w obrębie pewnej wspólnoty kulturowej”⁸⁴.

Podsumowując te rozważania, można stwierdzić, co następuje: metafora jest oryginalną formą mówienia, pisania, myślenia i argumentowania. Mówić i pisać metaforycznie to mówić ciekawie, dobitnie, obrazowo; przekonywać i uwodzić. Myśleć metaforami to myśleć w sposób angażujący nie tylko intelekt, ale również wyobraźnię i emocje; to myśleć w sposób niekonwencjonalny, precyzyjny, wyzwolony.

Poezja romantyczna „okiem” metafory

Opisany wyżej sposób rozumienia metafory nie jest niczym nowym we współczesnej humanistyce. Wydaje się jednak, że nie został dotychczas w pełni wykorzystany przez badaczy romantycznej krytyki literackiej. A przecież od dawna wiadomo, że figuralność (w tym także metaforyka) wypowiedzi krytycznoliterackiej nie jest zjawiskiem neutralnym w stosunku do jej zawartości ideowej i w żaden sposób nie da się od niej oddzielić – pouczają o tym liczne studia dotyczące tej dziedziny piśmiennictwa⁸⁵, a nawet każdy podręcznik do retoryki⁸⁶. Co więcej, nasycenie romantycznego dyskursu krytycznoliterackiego metaforą wynika wprost z powszechnej wtedy niechęci do abstrakcji, z ówczesnych przeświadczeń o roli wyobraźni, intuicji i emocji w procesie twórczym – w tym sensie wyznacza naturalną właściwość romantycznego myślenia, cechą konieczną i niezbywalną, sedno ówczesnej wyobraźni⁸⁷, a co za tym idzie – także metody krytycznej.

Ośmielę się przeto postawić tezę, że w zjawisku metafory można dostrzec klucz do zrozumienia wielu istotnych problemów romantycznego sposobu wyrażania się, a także romantycznego języka krytycznoliterackie-

⁸⁴ Tamże, s. 27.

⁸⁵ Mam na myśli choćby przywołaną już książkę M. Głowińskiego *Ekspresja i empatia...*

⁸⁶ Silny nacisk na figuralność dyskursu kładzie także wielu współczesnych literaturoznawców. Dość wspomnieć o klasycznej już książce P. de Mana *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. A. Przybysławski, Kraków 2004.

⁸⁷ Por. C. Hamlin, *Osobowość w wymiarze czasowym. Metafora i poezja romantyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 3, s. 321–344.

go⁸⁸. Analiza figuralności języka krytycznego doby romantyzmu pozwoli również w nowy sposób oświetlić zagadnienia istoty poezji, jej celów i zadań, a także natury czynności twórczych poety oraz otwartej formy romantycznego dzieła poetyckiego. Przyglądając się metaforyce, można bowiem śledzić te idee w najbardziej naturalnym dla nich środowisku, wydobywać je niejako z wnętrza romantycznego stylu. Właśnie tu, w metaforze, ujawnia się to, co romantycznym krytykom literackim, formułującym własne koncepcje poezji, wydawało się najbardziej przenikliwe, oryginalne i nowoczesne. Jednym słowem, badając romantyczne koncepcje poetologiczne, od metafory po prostu nie sposób uciec.

Powyższa teza wymaga będzie ponownego przemyślenia pytań, jak czytać romantyczne teksty krytyczne, by lepiej wydobywać z nich zawartość programową, w jaki sposób uczytelniać te ich fragmenty, które często pozostają poza obszarem naszej uwagi badawczej, a nawet poza przestrzenią tego, co dla nas zrozumiałe i użyteczne.

Tak właśnie rysują się najważniejsze cele niniejszej monografii. Zamierzam w niej odpowiedzieć na pytanie, jak romantyczni krytycy w Polsce konceptualizowali naturę poezji oraz czynności twórczych poety, jakich metafor w tym celu używali, które z nich były najbardziej wpływowe, i wreszcie – jaki sposób pojmowania poezji z nich się wyłania. Wezmę pod uwagę zarówno tzw. tropy stylistyczne, metafory używane świadomie i z rozmysłem, jak też tę warstwę figuralności, którą za tradycją badań kognitywnych można by nazwać naturalną metaforycznością języka, a która niejako mimochodem objawia się w każdej wypowiedzi, stanowiąc jej obrazowy i poznawczy fundament. Będę się więc odnosił do metaforyki funkcjonującej na płaszczyźnie stylu, jak również do metafor kon-

⁸⁸ Na marginesie warto wspomnieć, że pisarze oświecenia zupełnie inaczej wyobrażali sobie pochodzenie oraz rolę metafory. Dla przykładu, O. Kopczyński był przekonany o pierwotności konkretnych nazw i pojęć (opartych na sensie literalnym), w stosunku do wyrażen przenośnych: „To, co najpierwej ludziom pod zmysły podpadało i co najprędzej potrzebom ich dogodzić mogło, najpierwej też nazwane być musiało. Wprzód tedy były wyrazy zmysłowe, niżeli umysłowe, wprzód właściwe niż przenośne”. Wedle Kopczyńskiego za sprawą użycia metafor „zmniejszyło się [...] mnóstwo wyrazów, ale się mowa przez to mniej zrozumiałą stała”. Z tych założeń wynikało, iż rola metafory sprowadza się głównie do wzbogacenia języka („pierwszą przenośni przyczyną był niedostatek właściwych wyrazów”) oraz „ozdoby mowy” („gdyż jako w odzieży, tak i w mowie, nie przestają ludzie na samej potrzebie”). Zob. O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III* (1783), [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993 (cytaty ze s. 182–183).

ceptualnych, ukrytych pod powierzchnią konkretnych słów i zdań. Terminem „metafora” będę się posługiwał w znaczeniu możliwie szerokim, będącym zbiorczą nazwą dla różnorodnych praktyk myślenia niedosłownego: obrazowego, symbolicznego, alegorycznego, także dla rozmaitych metod posługiwania się analogiami⁸⁹.

Wszystkie rodzaje romantycznych metafor poezji i poety będę się starał sprowadzić do uniwersalnej formuły POEZJA TO... / POETA TO..., powszechnie przyjętej w inspirowanych kognitywizmem pracach o metaforze. Ze względu na wstępny charakter mojego zestawienia w swoich badaniach będę się poruszał głównie na płaszczyźnie konceptualnej (rekonstruując idee zawarte w analizowanych motywach i tropach), ale będę również zwracał uwagę (choć mniej konsekwentnie) na stylistyczne oraz pragmatyczne aspekty romantycznych metafor poezji. Pozostaję tu w zgodzie z postulatami sformułowanymi przez Gerarda Steena, by metafory analizować na różnych płaszczyznach dyskursu: jako wyrażenia, idee oraz wypowiedzi⁹⁰.

W monografii zamierzam wskazać fragmenty, które ujmowały istotę ówczesnej poezji (poezji w ogóle, a także konkretnych jej rodzajów i odmian), czynności poety i właściwości romantycznego dzieła poetyckiego w obrazy o znaczeniu niedosłownym, a zarazem o silnej mocy projektodawczej. Zestawię możliwie bogaty zbiór romantycznych metafor, za których pomocą konceptualizowano poezję (jej naturę, funkcje poznawcze, rolę komunikacyjną itp.), osobowość twórcy i samo dzieło poetyckie. Ułożę je w kilka ciągów se-

⁸⁹ „Whether a conceptual metaphor is expressed as a metaphor, a simile, an analogy, an extended non-literal comparison, or even an allegory, these are surface variations of the same underlying conceptual structure [Niezależnie od tego, czy metafora konceptualna jest wyrażona jako metafora, porównanie, analogia, rozbudowane nieliteralne porównanie, czy nawet jako alegoria, [można uznać, że] są to tylko powierzchniowe odmiany tej samej struktury konceptualnej]”. G. Steen, dz. cyt., s. 500–501. T. Dobrzyńska, podkreśla natomiast, że w badaniach nad metaforą już od starożytności utrwaliły się dwa sposoby jej rozumienia: w szerokim znaczeniu metafora jest „synonimem tropu, a więc niekodowanego użycia języka”; w znaczeniu wąskim „jest jednym z tropów – umotywowanym wyłącznie podobieństwem lub analogią”. Tamże, *Metafora*, s. 5.

⁹⁰ „[...] metaphors must be analyzed as expressions, by investigating their vocabulary and grammar; as ideas, by analyzing their propositional content and knowledge structure; and as messages, by examining their pragmatic structure and function in terms of co-text and context. The corresponding basic unit of analysis is metaphor as clause, as proposition, and as utterance, respectively [metafory winny być analizowane jako wyrażenia poprzez badanie słownictwa i gramatyki; jako idee, poprzez analizę ich zawartości propozycjonalnej i struktury pojęciowej; a także jako wypowiedzi, poprzez obserwację ich struktury pragmatycznej oraz funkcji w obrębie ko-tekstu i kontekstu. Podstawowymi jednostkami analizy są zatem – odpowiednio – metafora jako zdanie, jako twierdzenie i jako wypowiedź]”. G. Steen, dz. cyt., s. 501–502.

mantycznych i scharakteryzuję w synchronicznym, a zarazem synoptycznym ujęciu. Następnie ustalę ich światopoglądowe, filozoficzne i poetologiczne implikacje. Określę również ich wzajemne związki.

Powodzenie mojego projektu zależy m.in. od uwzględnienia możliwie obszernego materiału źródłowego. Mam jednak świadomość, że romantyczna metafora poezji i poety, podobnie jak ówczesna krytyka literacka, jest zjawiskiem zbyt rozległym, by można je było opisać w jednej książce. Mimo to będę się starał uwzględnić możliwie wiele wypowiedzi krytycznoliterackich (również pochodzących z pogranicza tej dziedziny piśmiennictwa, jak choćby przedmowy⁹¹), a tam, gdzie będzie to przerastać moje możliwości, ograniczę się do wypowiedzi reprezentatywnych. Co najważniejsze, potraktuję wszystkie cytowane wypowiedzi jako jednorodny zbiór tekstów, swoisty wielotekst, mimo że złożą się nań opinie bardzo różnych krytyków, reprezentujących często rozmaite odmiany teorii romantycznej⁹². Ponieważ celem mojego projektu jest nie tylko rekonstrukcja głównych tez, które określają sposób pojmowania poezji w dobie romantyzmu, ale także dokumentacja ówczesnej myśli metaliterackiej, w całej książce będę obszernie cytował wypowiedzi wielu krytyków. Mam nadzieję, że pozwoli to zdać sprawę ze skali opisywanego przeze mnie zjawiska.

Cel prezentowanego tu postępowania badawczego upatruję nie tylko w zestawieniu statycznego katalogu metafor bądź odkryciu jakiejś radykalnie nowej tezy o romantycznym pojmowaniu poezji czy o nowym elemencie ówczesnego programu literackiego. Zamierzam również uporządkować opisane metafory w dynamiczną mapę mentalną⁹³ – albo, inaczej mówiąc, w „imaginarium symboliczne” (termin Charlesa Taylora⁹⁴), które nie tylko odsłoni sensy, jakie romantycy nadawali pojedynczym metaforom, ale także wprawi te sensy

⁹¹ Przed laty starałem się dowiedzieć, że przedmowy zawierają istotny komponent krytycznoliteracki. Por. M. Stanisławski, *Dyskurs krytycznoliteracki w przedmowach romantycznych. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005, s. 10–30.

⁹² W swojej monografii będę również uwzględniał niektóre wypowiedzi takich autorów jak J.I. Kraszewski. Jest on wprawdzie krytykiem, którego działalność przekracza ramy romantyzmu, ale w jego piśmiennictwie można wyodrębnić okres wyznawania idei właściwych dla tego nurtu (to lata 30. i początek lat 40. XIX wieku). Por. H. Bursztyńska, *J.I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982, s. 136. Na temat działalności krytycznej J.I. Kraszewskiego por. także: M. Strzyżewski, *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ichnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 147–169.

⁹³ „Nasza mapa świata determinuje to, jak odbieramy świat”. N. Owen, dz. cyt., s. 29.

⁹⁴ Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przekł. A. Puchajda, K. Szymaniak, Kraków 2010.

w ruch, ukaże powiązania, zależności i napięcia między nimi, wyznaczy hierarchie, określi ich usytuowanie w strukturze rozumienia, nada im konkretne funkcje, wpisze w konteksty i wskaże kierunki oddziaływania. Innymi słowy – pozwoli odtworzyć powstały w ten sposób „językowy obraz” ówczesnego rozumienia poezji⁹⁵.

To – mówiąc przenośnie – podpatrywanie romantycznego myślenia o literaturze (wydobywanie metaliterackiej zawartości metafor krytycznych, charakterystyka powstałego w ten sposób „imaginarium”) winno przynieść wymierne korzyści poznawcze. Najpierw dlatego, że wspomniane zagadnienie pozostaje bardzo słabo rozpoznane, zwłaszcza w polskich pracach nad romantyzmem⁹⁶. Po drugie z tej przyczyny, że jego zbadanie pozwoli uzyskać dostęp do wielu tekstów (lub fragmentów) do tej pory pomijanych, uznawanych za kłopotliwe, nietłumaczących się same przez się, zbyt „enigmatycznych”.

Niejako na marginesie niniejszych rozważań spróbuję sformułować kilka myśli na temat sposobu organizacji romantycznego dyskursu krytycznego. Nie jest bowiem przypadkiem, że ówczesna krytyka posługiwała się metaforami (czyli bogatym repertuarem tzw. tropów, figur i skojarzeń obrazowych), tym bardziej nie jest sprawą błahą, że wytwarzała całe ich łańcuchy. Ta praktyka określała fundamenty retoryczne ówczesnych wypowiedzi krytycznoliterac-

⁹⁵ Według J. Bartmińskiego językowy obraz świata (JOS) „jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy «utrwalone», czyli mające oparcie w samej materii języka, a więc w gramatyce, słownictwie, w kliszowanych tekstach (np. przysłowia), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów i rytuałów”. Tenże, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012, s. 12.

⁹⁶ Analiza metafor poezji i poety w obrębie romantycznego dyskursu krytycznoliterackiego nie jest wprawdzie zupełnie nową praktyką badawczą, ale nie dorównuje analizom metaforyki metapoetyckiej w ówczesnej twórczości literackiej (najważniejsze prace na ten temat przywołałem w przypisie 31). Zastosowanie procedur analizy metaforologicznej w odniesieniu do krytyki literackiej znajdziemy m.in. w pracach: M.H. Abrams, dz. cyt. (zwłaszcza rozdz. *Romantyczne metafory sztuki i umysłu*, s. 57–84); M. Stanisławski, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisławski, K. Maciąg, Rzeszów 2010, s. 9–40; M. Stanisławski, *Poetyka dzieła otwartego w świetle wypowiedzi romantycznych krytyków literackich (lata dwudzieste XIX wieku)*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Zioliński, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 349–369 (ten szkic stał się załącznikiem niniejszej monografii). Warto w tym miejscu wspomnieć również o książce A. Fulińskiej *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu* (Wrocław 2000, s. 40–44, 60, 106–111), w której znajdują się obszerne analizy metafor poezji używanych przez pisarzy i teoretyków doby antyku, średniowiecza i renesansu.

kich, wpisywała się także w obowiązujący wtedy model dochodzenia do wiedzy – ich funkcją było m.in. uczynienie refleksji o poezji dziedziną jak najbardziej dynamiczną, zrozumiałą, powszechnie dostępną. Metafora jawi się w tym kontekście jako jedna z kluczowych form romantycznego dyskursu krytycznego, nieoddzielna od sensu wypowiedzi, więcej nawet – jako figura stanowiąca medium podstawowych znaczeń.

W toku wywodu przyjdzie się zmierzyć także z innymi problemami. Jednym z nich jest usytuowanie katalogu metafor poezji w polskiej krytyce literackiej w kontekście myśli metaliterackiej przedstawicieli innych krajów europejskich – będę na to zwracał uwagę wielokrotnie, choć moje wskazówki z konieczności będą miały charakter wybiórczy i dygresyjny. Siłą rzeczy wywoła to następne pytania – o stosunek romantyzmu do tradycji, o jego związki z wcześniejszymi nurtami estetycznymi, o to, jak głęboko ówczesna refleksja była w nich zanurzona, ile z nich czerpała, na ile zaś wyznaczała nowe drogi myślenia o poezji.

Problem ten nie jest jeszcze jednym zagadnieniem z gatunku czysto abstrakcyjnych, sterylnie „akademickich”. Dotyczy bowiem ciągle otwartej kwestii usytuowania romantycznej koncepcji literatury w ramach wielowiekowego procesu przemian europejskiej (i polskiej) poetyki oraz estetyki. Odnoszę wrażenie, że w odniesieniu do tej kwestii w rodzimej historiografii literackiej toczy się ożywiony spór między zwolennikami „paradygmatu kontynuacji” oraz paradygmatu „zerwanej ciągłości”. Ten pierwszy, rozpowszechniony głównie w środowiskach naukowych, zwłaszcza pośród badaczy późnego oświecenia, podkreśla ewolucyjność zmian zachodzących w systemie literackim oraz ich kumulatywny charakter. Ten drugi akcentuje zaś skokowy model zmiany, fakt światopoglądowego i estetycznego przesilenia (mniej lub bardziej nagłego), a czerpie swą siłę tyleż z konceptu „walki romantyków z klasykami”, uwyraźniającego ostrość i radykalizm sporów literackich u progu romantyzmu, co z idei rewolucyjnych przełomów (ideowych, społecznych, ekonomicznych, także estetycznych), które miały naznaczać dzieje Polski (i Europy) ostatnich dwóch stuleci. Wydaje się, że paradygmat „zerwanej ciągłości” utrzymuje dominującą pozycję w polskiej historiografii literackiej przynajmniej od 1945 roku: zaznacza swoje wpływy zwłaszcza w potocznym myśleniu o początkach romantyzmu, króluje w podręcznikach do historii literatury, przejawia się także w postaci niezwerbalizowanych założeń wstępnych w licznych pracach historycznoliterackich (zwłaszcza pisanych przez badaczy romantyzmu). Nie chciałbym z góry przesądzać, do jakich wniosków doprowadzą moje rozważania. Poprzestanę jedynie na wyrażeniu nadziei, że badanie romantycznej metaforyki poezji i poety może dostarczyć ciekawego materiału do weryfikacji powyższych tez.

Niniejsza monografia jest pracą z zakresu poetyki historycznej i historii krytyki literackiej. Staram się w niej tak sprofilować cele i metody badawcze, by uwzględniały specyfikę romantycznych wypowiedzi krytycznych i respektowały zasady kompozycyjne, a także reguły języka i wyobraźni, które je organizują. W swoich dociekaniach będę głównie wykorzystywał procedury analizy dyskursu krytycznoliterackiego oraz analizy semantycznej idei estetycznych⁹⁷, a także metody badań wyobraźni (przestrzeni) tekstu literackiego⁹⁸. Będę się również wspomagał (w mniejszym, choć istotnym stopniu) metodami właściwymi dla badań kognitywnych (zarówno w ich odmianie językoznawczej⁹⁹, jak i literaturoznawczej¹⁰⁰): jako fundament mojego projektu przyjmuję kluczowe dla kognitywizmu założenie, iż „system pojęć jest w swej istocie metaforyczny”¹⁰¹, będę również korzystał z wybranych pojęć i kategorii interpretacyjnych wypracowanych w ramach tej dziedziny badawczej¹⁰².

⁹⁷ Por. A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przekł. A. Przybysławski, Warszawa 1999; M.H. Abrams, dz. cyt.; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Warszawa 1988; B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm...*; M. Głowiński, *Próba opisu tekstu...*; M. Strzyżewski, *Mickiewicz wśród krytyków...*; M. Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] teże, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. I: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 275–322.

⁹⁸ Lista inspiracji jest tu bardzo długa, wymienię zatem tylko niektóre, najważniejsze dla mnie prace: G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975; Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987; H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynki do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006; E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁹⁹ Korzystam z następujących prac: G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt.; G. Lakoff, M. Turner, dz. cyt.; *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 2004 (1 wyd. 1990); *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993; *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995; *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczakowa, A. Pajdzińska, Lublin 1996; *Profilowanie w języku i w tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998; A. Żabicka, *Pojęcie jaźni. Konceptualizacja i wyrażanie a język*, Kraków 2002; J.W. Underhill, *Meaning, Language, and Mind: An Interview with Mark Turner*, „*Style*” 2002, Vol. 36, No. 4, pp. 700–717; J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012.

¹⁰⁰ P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. E. Tabakowska, przekł. A. Skucińska, Kraków 2006.

¹⁰¹ Zob. G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 29.

¹⁰² W niniejszej pracy będę sięgał do pojęć wypracowanych przez badania kognitywne, takich jak: konceptualizacja, płaszczyzna konceptualna, schemat wyobrażeniowy, koherencja, domena kognitywna czy profilowanie.

Monografia składa się z czterech rozdziałów oraz podsumowania. Przedstawiając we wstępie założenia mojego projektu, zaprezentuję następnie kilka grup metafor wyrażających istotę poezji romantycznej: jedne koncentrują się wokół zagadnień aktu twórczego (rozdział I), inne odwołują się do wyobrażeń topograficzno-przestrzennych (rozdział II), jeszcze inne nasuwają na myśl sferę efektów wizualnych (rozdział III) lub bazują na skojarzeniach organicznych (rozdział IV). Zbadanie znaczeń i funkcji metafory w romantycznej refleksji o poezji jest oczywiście celem samym w sobie, ale stanowi również część składową kilku innych, jeszcze bardziej złożonych zjawisk – perspektywy ich badania zarysuję w podsumowaniu. Integralną częścią rozważań jest również indeks metafor omówionych w książce – prezentuję go na końcu opracowania.

Mimo usilnych starań nie udało mi się przeprowadzić w pracy konsekwentnej klasyfikacji romantycznych metafor poezji i poety według jednolitych kryteriów, toteż materiał omawiany w poszczególnych jej rozdziałach częściowo się pokrywa. Z uwagi na charakter prezentowanych kwestii taka sytuacja była jednak nie do uniknięcia – zdarza się bowiem, że ta sama metafora bywa inaczej sprofilowana w różnych kontekstach (mam nadzieję, że stanie się to jasne w toku wywodu). Mimo wszystko żywię przekonanie, iż kompozycja monografii pozostanie na tyle przejrzysta i funkcjonalna, że pozwoli wyodrębnić, skatalogować oraz uporządkować materiał poddany badawczemu oglądowi.

Wykaz skrótów

- D – Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. I–XVII, wyd. rocznicowe, Warszawa 1993–2005.
- ED – Edward Dembowski, *Pisma*, red. Anna Śladkowska, Maria Żmigrodzka, t. I–V, Warszawa 1955.
- G – Maurycy Gosławski, *Wybór poezji*, oprac. Jacek Lyszczyna, Katowice 2005.
- IP – *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. Alina Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- JK – Julian Klaczko, *Rozprawy i szkice*, oprac. Iwona Węgrzyn, Kraków 2005.
- JS – Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. I–XVII, red. Juliusz Kleiner, Władysław Florian, Wrocław 1952–1975.
- KB – Kazimierz Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstęp Zbigniew Jerzy Nowak, t. I–II, Wrocław 1964.
- M – *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- MG – Michał Grabowski, *Wybór pism krytycznych*, wybór, oprac. i wstęp Andrzej Waśko, Kraków 2005.
- MM – Maurycy Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. Mirosław Strzyżewski, Wrocław 2000.
- MOW – Witold Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962.
- MP – Mirosław Strzyżewski, *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Toruń 1999.
- P – Maurycy Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Zbigniew Przychodniak, wybór i oprac. Jacek Kubiak, Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak, t. I–II, Kraków 1996.
- PKL – *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, t. I–IV, Warszawa 1959.
- PW – Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, zebranie i ustalenie tekstów, wstęp i uwagi krytyczne Juliusz Wiktor Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976.

- PT – *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. Tadeusz Namowicz, Wrocław 2000.
- SG – Seweryn Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I, z. 1, s. 9–26; t. I, z. 2, s. 201–224; t. I, z. 3, s. 361–375; t. II, z. 4, s. 5–21.
- SR – Stanisław Ropelewski, *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. Jacek Lyszczyzna, Katowice 2014.
- S – *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i oprac. Bogdan Zakrzewski, Kazimierz Pecold, Artur Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.
- W – *Walka romantyków z klasykami*, wstęp, układ wypisów źródłowych i oprac. Stefan Kawyn, Wrocław 1960.
- ZK – Zygmunt Krasieński, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. Mirosław Strzyżewski, t. I–VIII, Toruń 2017.

Cyfry rzymskie po skrótach oznaczają numery tomów, cyfry arabskie – numery stron.

W przypadku tekstów pochodzących sprzed połowy XX wieku dokonałem modernizacji pisowni zgodnie z obowiązującymi zasadami. Jeśli nie zaznaczyłem inaczej, tłumaczenia tekstów obcojęzycznych są mojego autorstwa.

Rozdział I

„Dźwięki serca” i „górne natchnienia”. Metafory aktu twórczego

Przez stulecia europejska myśl metaliteracka na różne sposoby ujmowała i porządkowała zagadnienia związane z poezją. Wiedza na ten temat przybierała postać uwag zawartych bezpośrednio w dziełach poetyckich (np. w inwokacjach czy dygresjach autotematycznych) albo kształt uporządkowanych traktatów o poezji i wymowie¹. Rangę tych wypowiedzi potwierdzał fakt, że na wiedzy o poezji (a także na znajomości retoryki oraz żywotów sławnych mężów) opierało się tradycyjne wykształcenie klasyczne, szkolne i uniwersyteckie². Systematyczny kurs wiedzy o poezji, obowiązkowy w ramach tej formacji intelektualnej, wymagał m.in. poznania jej istoty, zrozumienia specyfiki czynności twórczych poety oraz przyswojenia (w teorii i praktyce) reguł właściwych dla konkretnych gatunków poetyckich. Zakres tych wiadomości streszczał się zatem w trzech słowach kluczach: poeta – poesis – poema³.

Romantycy zerwali z tradycją systematycznego wykładu dotyczącego arkanów sztuki poetyckiej, ale nie zrezygnowali z penetrowania zagadnień, w których ta refleksja brała swój początek. Z równą częstotliwością jak ich poprzednicy pytali więc o to, jak poezja powstaje, jaka jest jej natura, w jakie cechy winien być wyposażony jej twórca, a także jaki charakter i przebieg ma akt twórczy. Były to dokładnie te same kwestie, od których rozpoczynała się

¹ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986; E. Sarnowska-Temierusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995.

² E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997 (zwłaszcza rozdz. *Literatura i edukacja*, s. 42–67).

³ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 144.

większość traktatów o poezji, poczynając od starożytności aż po wiek XIX⁴. Podstawowa różnica polegała jednak na tym, że odpowiedzi romantyków miały znacznie swobodniejszy, bardziej figuratywny charakter. Aby się o tym przekonać, proponuję spojrzeć na dwa fragmenty ówczesnych rozpraw krytycznych, które dobrze ilustrują integralną jedność romantycznej refleksji metapoetyckiej oraz metaforycznego sposobu jej artykułowania.

Maurycy Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* tak opisywał naturę poezji:

[...] prawdziwa poezja [...] wypływając z uczuć nieskończoności nadaje zmysłową, dotykającą barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom – idealny porządek przejścia na materialny i tłumacząc bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę; nie tylko nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie. Dlatego żyje w świecie pamiętek, w dziedzinie znikłych wieków lub w przyszłości umajonej kwiatami twórczej imaginacji – albo raczej żyje w myśli i w tęsknocie⁵.

W przytoczonej wypowiedzi natrafiamy na cały szereg powiązanych ze sobą metaforycznych konceptualizacji poezji oraz aktu twórczego. Wskazując najpierw na metafizyczne oraz podmiotowe źródła poezji, Mochnacki przedstawił ją jako coś płynnego („wypływa z uczuć nieskończoności”), a zarazem aktywnego, dysponującego mocą materializowania fenomenów duchowych („nadaje zmysłową, dotykającą barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom”). Zwracając uwagę na jej ambicje poznawcze, mądrościowe i egzystencjalne, posłużył się skojarzeniami z działaniem człowieka (poezja „jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę”). Podkreślając szczególne usytuowanie poezji poza tym, co doraźne, namacalne, terażniejsze, wzbogacił i rozbudował jej upersonifikowany obraz, który dodatkowo usytuował w konkretnej przestrzeni (poezja „żyje w świecie pamiętek, w dziedzinie znikłych wieków lub w przyszłości”, „żyje w myśli i w tęsknocie”). Akcentując jej powiązania z tym, co naturalne, pierwotne, a zarazem jednostkowe, odwołał się do wyobrażeń o następstwie czasowym (poezja „nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie”). Kierując uwagę na osobliwy mecha-

⁴ Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Poezja – pojęcie*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze, renesans, barok)*, red. T. Michałowska, z udziałem B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 627.

⁵ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 2 (P I, 56).

nizm artystyczny, który pozwala poecie przeistoczyć „idealny porządek na materialny”, dopuścił do głosu analogie z rodzinnym pokrewieństwem (poezja „tłumaczy” „bliższe powinowactwo umysłu z przyrodzeniem”).

Podobny sposób metaforycznego obrazowania czynności poetyckich przyjął Jan Nepomucen Sadowski w rozprawie *Kilka słów o „Anhellim” Słowackiego*. Krytyk ten ubolewał, że oceniany przez niego poeta był w swojej twórczości za mało spontaniczny, zbyt zależny od innych, że „duch jego rozmyślający” nie pragnął „bezpośredniego wylania swych natchnień”, a jego wizja artystyczna „musiała zewnątrz niego się począć”. W rezultacie w dziełach Słowackiego „nie ma pochodzenia rozwijania się, nie ma wewnętrznej wynikłości, nie ma postępu”, gdyż „źródła jego poezji nie w niej samej, ale zewnątrz poety się znajdują”⁶. Jak widać, również tutaj metafora goni metaforę (poezja to „wylanie natchnień”, „pochód rozwijania się” myśli, „wewnętrzna wynikłość” i „postęp”, poeta zaś to „duch rozmyślający”, uzależniony od korzystania z właściwych „źródeł poezji”), a w każdej z nich kiełkuje ogólniejsza refleksja o sztuce słowa.

Wypowiedzi Mochneckiego i Sadowskiego ukazują bardzo charakterystyczny dla romantycznej krytyki splot metafor konceptualizujących przebieg procesu twórczego. Są w nim zmieszane wyobrażenia sytuujące źródła poezji równocześnie we wnętrzu artysty oraz na zewnątrz jego świadomości. Poezja w tym ujęciu powstaje jako efekt osobliwego związku zachodzącego między podmiotem a rzeczywistością, jako rezultat swoistego „uczestniczenia” twórcy w duszy świata. Charles Taylor ujął tę zasadę w następujących słowach: „Skoro dostęp do natury uzyskujemy dzięki wewnętrznemu głosowi czy impulsowi, to możemy ją poznać w pełni jedynie dzięki artykulacji tego, co odnajdujemy w nas samych”⁷.

Te przeciwstawne kierunki objawiania się poezji (z wnętrza artysty oraz z otaczającego go świata) można streścić za pomocą dwóch metafor, których użyłem w tytule niniejszego rozdziału, a które zaczerpnąłem z ówczesnych wypowiedzi krytycznych: poezja to „dźwięki serca” oraz „górne natchnienia”. Przytoczone formuły proponuję potraktować jako schematyczne (z pewnością nie wyczerpujące) reprezentacje dwóch różnych obszarów refleksji o procesie twórczym. Pierwsza metafora odnosi się do romantycznych konceptualizacji poezji jako ekspresji (poezja to wyrażanie indywidualnego „ja”, powiadanie o własnym stanie wewnętrznym, muzyka duszy); metafora druga – do zjawiska inspi-

⁶ J.N.S. [J.N. Sadowski], *Kilka słów o „Anhellim” Słowackiego*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1839, nr 1, 2 (S 75–76).

⁷ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 690.

racji poetyckiej (poezja to bycie echem zaświatów, czerpanie natchnienia z otaczającej rzeczywistości, stawanie się głosem tego, co obce, nieznanne i tajemnicze).

Nieco wbrew powszechnemu przyzwyczajeniu, sugerującemu pierwszeństwo inspiracji przed ekspresją, liczne wypowiedzi romantycznych krytyków zdają się sugerować równorzędność, a nawet odwrotną kolejność tych aktów. Nie powinno to specjalnie zaskakiwać, gdyż romantyzm był okresem tzw. zwrotu ekspresywistycznego w ówczesnej antropologii, w którego wyniku centralnym problemem wiedzy o człowieku stały się świadomość i przeżycia jednostki⁸. Nie będzie zatem nadinterpretacją stwierdzenie, iż faktycznym początkiem aktu twórczego były dla romantyków procesy zachodzące w psychice twórcy. Od nich zatem – czyli od metafor ekspresji – rozpocznę swoje zestawienie.

Metafory ekspresji

Najpopularniejszymi figurami ukazującymi poezję jako formę ekspresji świata wewnętrznego były w romantycznej krytyce literackiej metafory „mowy serca” i „dziecka wyobraźni”. W romantycznej krytyce trafiały się powszechnie, w zbliżonych do siebie wariantach. Rolę „imaginacji i uczucia” w twórczości poetyckiej podkreślał młody Adam Mickiewicz w przedmowie do I tomu wileńskich *Poezji*⁹, ściśle wiążąc te dyspozycje umysłu z poezją romantyczną („poeci romantyczni język nieokrzesany zdobyli śmiałą imaginacją i gorącym uczuciem”¹⁰) i przeciwstawiając je – preferowanym przez klasyków – władzom dowcipu (lub rozumu) i rozsądku. Wspomnianej kategorii Mickiewicz użył w pochwaleniu twórczości Williama Shakespeare’a, jednego z największych według niego przedstawicieli „rodzaju romantycznego” w dziejach poezji: „S z e k s p i r wielki – pisał – słusznie nazwany dzieckiem uczucia i wyobraźni, [...] zostawił w dziełach swoich dobitną cechę geniuszu indywidualnego i wiekowego usposobienia”¹¹. Także w swoich późniejszych wystąpieniach z lat 20. XIX wieku Mickiewicz właśnie w „wyobraźni i uczuciach” konsekwentnie upatrywał podstawowego „organu poezji”¹².

⁸ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 30–35; 85–114; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 677–721.

⁹ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 115, 117, 118, 119, 121, 124).

¹⁰ Tamże (D V, 121).

¹¹ Tamże (D V, 122).

¹² Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 172). W napisanym po francusku satyrycznym opowiadaniu [*Miłość poety a miłość filozofa*] (1827) Mickiewicz krytykował wprawdzie prze-

Podobnych formuł w romantycznej krytyce literackiej można znaleźć znacznie więcej. „Córką serca i wyobraźni”¹³ nazywał poezję Maurycy Gosławski. O sercu jako „mistrzu” i „prawodawcy” poety¹⁴ oraz poezji jako „darach serca i wyobraźni”¹⁵ wielokrotnie pisał Stefan Witwicki, który deklarował również, że „aby być *poetą*, trzeba posiadać niepospolity umysł, twórczą wyobraźnię, serce namiętne i wyższe”¹⁶. Antoni Edward Odyniec w sercu upatrywał usprawiedliwienia dla swobody twórczej – powołując się na autorytet Augusta Wilhelma Schlegla, przekonywał, że przedmiotem poezji mogą być nawet „przesady, jeśli mają swe źródło w sercu ludzkim”¹⁷. Maurycy Mochnacki pisał o poezji jako „metafizyce czucia i imaginacji”¹⁸, a także jako „własności serca i umysłu ludzkiego”, dzięki której twórca, „odstępując od zwyczajnej trzeźwości imaginacji i uczuć”, używa „jej daru na uzmysłowienie najpiękniejszych nie wcielonych przymiotów duszy”¹⁹. Dlatego zachęcał współczesnych sobie pisarzy, „żeby we własnym sercu poezją i piękność wynaleźli”²⁰. Krytyk ten definiował prawdziwą działalność artystyczną jako tworzenie i opisywał w następujących słowach:

Oto rozum nastrocza myśli, imaginacja skreśla obrazy; fantazja te myśli, te obrazy w godową ubiera szatę, stroi, barwi! Uczucie obudza, porusza, rozwija moc i dzielność wsianą, wszczepioną przed czasy w duszę nieśmiertelną człowieka, którą wszystko to razem w tworze nadobnym, w tworze zaletnym wdzięków okraszą na jaw wynurzamy, na jaśnią ukazujemy²¹.

W dobie międzypowstaniowej przytoczona metaforyka była nadal w powszechnym użyciu. Według Jana Czeczota prawdziwy poeta to „śpiewak” „z duszy i z serca”²². „Natchnieniem serca” była prawdziwa twórczość dla Jó-

sadny emocjonalizm poetów, ale tym samym potwierdził powszechne u romantyków łączenie poezji z uczuciem.

¹³ M. Gosławski, *List do P****, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1828 (G 20).

¹⁴ S. Witwicki, *Dialog*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, Warszawa 1824, t. I (W 8).

¹⁵ Tenże, *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1830, Rok II, s. 159.

¹⁶ Tamże, s. 160.

¹⁷ A.E. Odyniec, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1825, s. XXIII.

¹⁸ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 80, 82 (P I, 120).

¹⁹ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 2 (P I, 56).

²⁰ Tenże, *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski” (Warszawa) 1830, nr 159 (P I, 243).

²¹ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29 (P I, 168).

²² [Jan Czeczot], [Przedmowa], [w:] *Piosnki wieśniacze znad Niemna. We dwóch częściach*, Wilno 1837, s. V.

zefa Ignacego Kraszewskiego²³. „Dźwiękami serca” nazywał swoje poezje Konstanty Gaszyński²⁴. Wacław z Oleska określał naturę poezji równie dobitną sentencją: „Czego serce pełne, tym i usta płyną”²⁵, a szczególnych walorów emocjonalnych upatrywał w twórczości ludowej, którą traktował jako „wyrz serca ludu”²⁶ i nazywał „szczerym wyrazem głębokiego uczucia i wypadkiem poetycznych sił umysłu ludzkiego”²⁷. Maria Ilnicka, komentując dorobek twórczy Gabrieli Puzyniny, stwierdzała, że wyrósł on z „potrzeby serca”²⁸. Stanisław Ropelewski przekonywał:

Poetą lirycznym jest ten, kto umie wyrazić myśl czy namiętność swego czasu, lub też jeden z tych krzyków serca wydzierających się ze wszystkich epok, napiętnowane własną osobistością, w formie najpiękniejszej i w ich pojęciu najbardziej zidealizowanym²⁹.

Józef Kremer dowodził w podobnym duchu, że „uczucie gorące, tkliwe, jest głównym warunkiem wszelkiej twórczości”³⁰, tedy „sztuka, poezja, winna rodzić się z potrzeby wewnętrznej, z tęsknoty nieskończonej ulżenia sercu, w której wiekuista prawda o sobie znać daje”³¹. Edward Dembowski również był przekonany, że poeta „jest to człowiek, co uczuwszy lub utworzywszy w sobie piękność podnosi ją do najwyższej możebnej doskonałości czuciem i wyobraźnią swoją”³², dlatego też z oddziaływaniem na serce wiązał najważniejsze zadania poezji:

Działanie poezji jest dwojakie: ogólne, to jest ograniczające się na rozbudzeniu serca, usposobieniu go tylko do przyjęcia jakiegokolwiek szlachetnego uczucia, i szczególne, to jest działające na serce uczuciem szczególnym, myślą wyłączną³³.

²³ J.I. Kraszewski, *I jeszcze o panu Franciszku* [Karpińskim – przyp. M.S.], „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 69, s. 399.

²⁴ K. Gaszyński, [Dedykacja], [w:] tegoż, *Poezje*, Paryż 1844, s. 5.

²⁵ Wacław z Oleska, *Rozprawa wstępna*, [w:] *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833, s. IV.

²⁶ Tamże, s. XXIX.

²⁷ Tamże, s. XXVIII.

²⁸ M. Ilnicka, *Gabriela Puzynina*, „Bluszcz” (Warszawa) 1869, nr 42; cyt. za: M. Berkan-Jabłońska, *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815–1869)*, Łódź 2015, s. 78.

²⁹ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (Paryż) (SR 75).

³⁰ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869, s. 156 (I wyd. Kraków 1843; korzystam z III wyd. tej pracy, uzupełnionego i rozszerzonego przez autora).

³¹ Tamże, s. 42.

³² E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED III, 449).

³³ Tamże (ED III, 447). Inne przykłady na rozumienie poezji jako tworu serca i wyobraźni przytaczam w rozprawie „Prawdziwa poezja serca i duszy”. *Kategoria liryczności w polskiej*

W zbliżony sposób ukazywał źródła poezji Julian Klaczko. Chciał wprowadzić, „by była wyrazem myśli narodu, objawem jego ducha”³⁴, ale zarazem podkreślał jej emocjonalne właściwości. W jego ujęciu poezja – „ta rdzeń sama szafu i namiętności”³⁵ – „z serca pochodzi i do serca przenika”³⁶, objawia się zaś pod postacią „tworów zapachu, uczucia i wyobraźni”³⁷. Szczególnie dobitnie krytyk odnosił tę koncepcję do poezji polskiej, która miała być bardziej niż inne naznaczona piętnem namiętności i uczuć. W głośnym artykule *Wieszcz i wieszczby* (1850) dowodził tego w sposób niezwykle sugestywny:

U nas sztuka zdaje się umyślnie naciągać bezustannie jedną, drżącą, krwawą strunę serca i wyteżać ją aż do pęknięcia: nasza poezja z wiedzą, jak ów Halban Konradowi, przywodzi nieustannie ponure i tragiczne przeszłości wspomnienia, umyślnie wlewa w duszę najsrozsze trucizny, krew ciągle miesza w puchary wesela: wróży nieszczęścia, opiewa męczarnie, a gdy przerwie, to tylko trzykrotnym biada! [...] To wszystko mieć na uwadze musi ten, co obraz naszej poezji skreślić zamierza; wszystkie te cierpienia musi on przecierpieć, wszystkie te bóle przeboleć. Ileż to razy mu się zdarzy w najśłodszych melodiach usłyszeć jęki konających, ileż to razy na tej dolinie Tempy trącić kości męczenników i zmówić pacierz umarłych! [...]

Znamionuje ją [poezję polską – przyp. M.S.] przede wszystkim owa prawda życia, która czynu od słowa nie rozdziela i szczerością zgonu w potrzebie świadczy szczerości bytu. Nowsza nasza poezja nigdy z pogodnego Olimpu nie spoglądała na ludzi, dzieliła z nimi wespół troski na padole płaczu. Wniebowzięta, była też i ukrzyżowana, a z laurem i ciernie umiała sobie wkładać na skronie. Jeśli ofiary i poświęcenia śpiewać lubiła, nie śpiewała ich tylko, innym zostawiając chwałę i zgryzoty; jeśli jak upiór krwi żądała, jak upiór też i krew swą wylała; jeśli się milionem nazwała, za milion też kochała, cierpiała, i jak matka czuła w swym łonie bóle swego płodu; jeśli orfeuszowym dźwiękiem poruszała skały, i rąk swych do ich dźwigania nie odmówiła; jeśli śpiewem Tyrtusza zagrzewała do boju, i pierś swoją w szeregach nastawiała, a z archanielskimi skrzydłami i głosem dzierżyła czasem i miecz archaniola. Prawie wszyscy nasi wieszczowie byli żołnierzami, prawie wszyscy są tułaczami; żaden z nich życiem nie skłamał słowu³⁸.

krytyce literackiej wczesnego romantyzmu, [w:] *Liryeczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. B. Kuczera-Chachulska, E. Skalińska, Warszawa 2013, s. 45–47.

³⁴ J. Klaczko, *List XXVII do redakcji „Gońca Polskiego”, „Goniec Polski”* (Poznań) 1851, nr 215 (JK 92).

³⁵ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny*, pierwodruk pt. *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et Le Poète Anonyme*, „La Revue des Deux Mondes” (Paryż) 1862, t. XXXVII, przekł. J. Jabłonowski (JK 258).

³⁶ Tenże, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 354).

³⁷ Tenże, „*Krewni*” *Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 2–4 (JK 326).

³⁸ Tenże, *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 57–59).

Reguła „serca i wyobraźni” obowiązywała nie tylko w ramach teorii twórczości, odnosiła się w tym samym stopniu do aktu percepcji dzieła poetyckiego, do jego oddziaływania na odbiorcę (słuchacza lub czytelnika – warto bowiem pamiętać, że w dobie romantyzmu normą była publiczna recytacja utworów poetyckich³⁹). Dlatego też Wiktor Heltman sugerował, iż poezja „przedziera się do serca” i „nikt oprzeć się nie może mocy, z jaką poeta włada sercem naszym”: „aby obudzić uczucia, potrzeba przemówić do serca. Poezja jest mową serca; poezją więc najłatwiej do niego trafić”⁴⁰. Konstanty Jonczewski wskazywał, że poezja „panuje [...] czarodziejską siłą nad sercem”, choć „wrażenia, które serce przyjmuje, krótką i niestałą mają trwałość”⁴¹. Michał Podczaszyński pisał o poetach romantycznych, że „chcą tylko silnie wzruszyć serce człowieka, od ich broni nieraz martwy głąz błysnie iskrami; [...] wszystkich sposobów wolno im użyć, byle martwą bryłę poruszyć”⁴². Antoni Edward Odyniec, pisząc o popularności motywów fantastycznych, właśnie w sercu człowieka dostrzegał źródło upodobania do nich: „Do tego usposobienia serca odwołując się, poeta obudza w nas przestרח rzeczy niepojętych, przeczucie tajemniczych władz natury”⁴³. Kilkadziesiąt lat później, w wierszowanej przedmowie mającej kształt apostrofy do własnych utworów, jeszcze wyraźniej podkreślał rolę pierwiastka emocjonalnego w procesie odbioru poezji:

Dość przeto będzie gwoli chęci mojej,
Gdy dźwięk wasz może czyjeś serce wzruszy,
Do wyższych marzeń czyjąś myśl nastroi,
Czyjąś łzę żalu lub tęskność ukoi,
Echem zza świata zabrzmi w czyjejś duszy⁴⁴.

Józef Ignacy Kraszewski był przekonany, że tworzyć poezję to „pisać z serca i do serca”⁴⁵. W kontekście teorii odbioru dzieła literackiego Edward Dembowski także posługiwał się metaforą głowy i serca: „Jakże okropne muszą być męczarnie poety, gdy go słuchacze nie czują, nie rozumieją! Gdy jego zbawienne myśli przechodzą przez ich głowy i serca, jak głos wołającego na

³⁹ Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, [w:] tejsze, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 131.

⁴⁰ W. Heltman, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 2, s. 51–53.

⁴¹ K. Jonczewski, *Do redaktora „Dekady Polskiej”*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 4, s. 189.

⁴² M. Podczaszyński, *Romantyczność i klasycyzm (Wyjatek z listu prywatnego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 116 (MP 172).

⁴³ A.E. Odyniec, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1825, s. XXIII.

⁴⁴ Tenże, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1859, s. VII.

⁴⁵ J.I. Kraszewski, *I jeszcze o panu Franciszku*, s. 399.

puszczy!”⁴⁶. Z kolei Julian Klaczko ujmował ten problem szerzej, łącząc uczucia z duchem lub pisząc o duchu zamiast o sercu. W recenzji *Krewnych Korzeniowskiego* utyskiwał na współczesny stan życia literackiego w Polsce i podkreślał, że „poeci nie tworzą teraz w zaciszu natchnienia dla umysłów wybranych, sympatycznych, dla tych, z którymi ich łączy spółka ducha i uczucia”⁴⁷. Natomiast w rozprawie *Sztuka polska* już całkiem wprost utrzymywał, że w dziełach artystycznych „Duch przemawia do Ducha”⁴⁸. W jeszcze innym miejscu charakteryzował poezję polską jako przesyconą emocjami, które wzmacniają spistość narodowej wspólnoty:

Poezję naszą cechuje uniwersalność miłości i wiary. Każdą ona boleść by swoją podziela, każdy jęk, by najodleglejszy, pełne i dźwięczne w niej znajduje echo i najwyższa z naszych ód narodowych, która już w kolebce obwiewa skronie dziecka, i nie śpiewana, milcząca, drga w każdym z serc naszych, ta oda każe młodości okiem słońca ludzkości całe ogromy przenikać, w szczęściu wspólnym wszystkich widzieć cele i całą bryłę świata w nowe pchnąć tory!⁴⁹

Przytoczone wyżej metafory, głęboko zakorzenione w ówczesnej antropologii, wskazywały na doświadczenie wewnętrzne jako podstawę twórczości poetyckiej. Meyer Howard Abrams następująco komentował tę metodę twórczą: „tworzywo wiersza pochodzi z wewnątrz i nie są nim ani przedmioty, ani działania, lecz uczucia przepełniające samego poetę”⁵⁰. W kontekście polskich wypowiedzi krytycznoliterackich opinia Abramsa wymaga potwierdzenia, ale też drobnej korekty – nie tylko o uczucia tu chodziło, lecz o całą treść świadomości człowieka, zwłaszcza jej sfery irracjonalnej, reprezentowanej przez serce i wyobraźnię (a więc z pominięciem rozumu oraz rozsądku albo powiżeniem im drugoplanowej roli)⁵¹.

Centralnym wyobrażeniem wskazanej wyżej metaforyki było najpierw serce jako symbol uczuciowej sfery ludzkiej świadomości (zgodnie z założycielskimi frazami z *Romantyczności* Mickiewicza: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko” oraz „Miej serce i patrzaj w serce!”⁵²).

⁴⁶ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED III, 451).

⁴⁷ J. Klaczko, „Krewni” *Józefa Korzeniowskiego* (1857) (JK 326).

⁴⁸ Tenże, *Sztuka polska* (1857) (JK 352).

⁴⁹ Tenże, *Wieszcz i wieszczby* (1850) (JK 61).

⁵⁰ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 57.

⁵¹ Nawiasem mówiąc, P. Ricoeur dowodzi, że „wyobraźnia i uczucie nie są zewnętrzne wobec wyłonienia się sensu metaforycznego”. Tenże, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, „Pamiętnik Literacki” 1984, R. LXXV, z. 2, s. 286.

⁵² A. Mickiewicz, *Romantyczność* (1821) (D I, 57).

Było to serce pulsujące w piersiach poety, przepelnione uczuciem, otwierające się na słuchacza, przemawiające, poruszone i poruszające, ożywiające nawet martwe skały, serce-źródło, gorące, namiętne i wyższe.

Serce było zarazem kategorią głęboko zakorzenioną w europejskich wyobrażeniach o istocie czynności twórczych – od starożytności widziano w nim podstawę wypowiedzi lirycznej, ale jego popularność w czasach bliższych romantyzmowi była szczególnie widoczna na gruncie sentymentalizmu⁵³. Romantycy byli dziedzicami tej tradycji – wzbogacali ją jednak o akcentowanie roli innych dyspozycji twórczych, choć niekiedy posuwali się nawet do radykalnych ujęć, wręcz utożsamiając serce z poezją. Tak czynił na przykład Edward Dembowski:

Są istoty nie lubiące poezji, nie czujące jej boskiego wpływu, lecz to nie są ludzie, bo w nich nie ma serca, a istota bez serca może się nazwać człowiekiem? Serce w człowieku to jest wszystko – serce w chwili uniesienia jest mądrością, jest wszechmocnością prawie⁵⁴.

Drugim elementem tej metaforyki była kategoria wyobraźni (albo imagi-nacji). I tym razem chodziło o bardzo stare pojęcie, obecne w refleksji meta-poetyckiej od zarania dziejów, odgrywające niemałą rolę także na gruncie oświeceniowej myśli literackiej, ale w dobie romantyzmu znacząco dowartościowane i przetworzone. Kierunek owego przetworzenia akcentował twórcze dyspozycje umysłu artysty, jego moc projektodawczą, a ponadto umiejętność tworzenia rzeczywistości zmyślonej lub wyobrażeń fantastycznych⁵⁵.

Metaforyka poezji jako tworzenia serca i wyobraźni zakładała więc obraz człowieka jako istoty przede wszystkim czującej oraz zdolnej do tworzenia światów wewnętrznych. Koncentrowała uwagę na romantycznym indywiduum, którego najlepszym reprezentantem był poeta⁵⁶. Motywy serca i wyob-

⁵³ Por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 207–209; W. Kopaliński, *Serce*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 372–375.

⁵⁴ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji* (1843) (ED III, 453).

⁵⁵ Istnieje obszerna literatura przedmiotu na temat kategorii wyobraźni. Przytaczam ją m.in. w monografii *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998 (rozdz. *Od receptywnej imaginacji do twórczej fantazji. Teorie wyobraźni w okresie przełomu romantycznego*, s. 227–271). Por. także: E. Kącka, *Wyobraźnia/ Imaginacja/ Fantazja*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918...*, t. II, s. 763–778.

⁵⁶ „Dla filozofii antropologicznej romantyzmu wiedza o człowieku była przede wszystkim wiedzą człowieka o sobie samym; stanowiła formę rozumienia samego siebie, jego samorozumienia. Była formą zajrzenia człowieka w «siebie samego» i to zajrzenia w granicach jego własnego doświadczenia”. I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 9. Po-

raźni tworzyły tu dwuelementowy układ, w którym łączyły się emocje z kreatywnością, świadome z mniej świadomym, bierny wymiar jaźni z czynnym, a to, co zależne od podmiotu, z tym, co wobec niego autonomiczne. Metaforyka ta uruchamiała zarazem kilka opozycji: wewnątrz przeciwstawiała zewnątrz, rozum i rozsądek – uczuciu i wyobraźni, intelektualne zasady – swobodnej aktywności umysłu. Co ciekawe, formuła poezji jako „dziecka serca i wyobraźni” nie skupiała uwagi wyłącznie na wnętrzu poety. W romantycznych ujęciach zarówno serce, jak i wyobraźnia zapewniały dostęp również do rejonów odległych od „ja”. Będzie jeszcze o tym mowa.

Zanim to jednak nastąpi, zwróćmy uwagę, że w przytoczonych wyżej wypowiedziach pobrzmiewała figura poety jako „naczynia” dla emocji i przeżyć podmiotu⁵⁷. To idea bardzo ważna dla romantyków, gdyż ujawniało się w niej przekonanie o prawdziwości świata wewnętrznego poety, a także o jego prymarnej roli w stosunku do zewnętrznych okoliczności życia. Warto jednak pamiętać, że to wyobrażenie opiera się również na rozpowszechnionej metaforze konceptualnej UMYSŁ TO POJEMNIK. Wskazywałoby to na związki romantyków z myśleniem potocznym, w którego ramach obraz pojemnika jest podstawowym sposobem konceptualizowania uczuć, stanów, terytoriów czy przedmiotów⁵⁸.

U początków romantyzmu wspomnianą myśl o poecie jako naczyniu artykułował Adam Mickiewicz w swoich wierszach, choćby w tej oto pamiętnej deklaracji:

Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!
Sąd nasz, prócz Boga, nie dany nikomu.
Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie⁵⁹.

Z kolei u schyłku romantyzmu powracał do tej idei Julian Klaczko, a dla wsparcia swego zdania powoływał się nawet na autorytet Arystotelesa. Nie przez przypadek czynił to przy okazji omawiania korespondencji Adama Mickiewicza. Pisał więc:

dobnie M. Saganik: „W dobie romantyzmu *doświadczenie wewnętrzne* to «doświadczenie siebie». Jednak nie siebie jako ciała, lecz siebie jako tego, kto myśli, odczuwa, ma świadomość”. *Taż, Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 21.

⁵⁷ Sformułowania tego użył W. Wordsworth w przedmowie do II wydania *Ballad lirycznych*. Por. M.H. Abrams, dz. cyt., s. 57.

⁵⁸ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 60–61; O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przekł. M. Banaś, B. Drąg, Kraków 2003, s. 177–180.

⁵⁹ A. Mickiewicz, *Żeglarz* (1821) (D I, 130).

W tych dziełach i utworach zawarty cały ich stosunek do ludzkości, w nich złożona najważniejsza, dla świata jedynie ważna, śmiemy nawet powiedzieć, że dla świata jedynie prawdziwa część ich jestestwa. Wielkie słowo Arystotelesa: że sztuka jest prawdziwszą od rzeczywistości, i w tym rozumieniu zasługuje na uwagę. Utwór sztuki jest prawdziwszym od materialnej rzeczywistości jego twórcy⁶⁰.

Jednym z rezultatów opisaney wyżej koncepcji było wytworzenie się grupy metafor, w których poezja była utożsamiona albo z „wylaniem” uczuć z duszy artysty, albo z ich wulkaniczną erupcją, czasem z jednym i drugim równocześnie.

„Wylewali” więc swoje uczucia dwaj bohaterowie eseju Mickiewicza *Goethe i Bajron* – zarówno Byron, który „nie mógł wstrzymać wylewu swoich własnych uczuć”, „wylewał” zatem „wszystkie uczucia, którymi był natchniony, i myśli, które mu się w ciągu podróży nawijały”, jak i Goethe, który „ulegał równie namiętnościom, był pod wpływem ducha czasu, wylewał swoje uczucia, przemawiał głosem współczesnych, ale w innym od Bajrona sposobie”⁶¹. W przytoczonym eseju Mickiewicz wzbogacił obraz poezji jako wylania metaforą twórczości jako wulkanicznej erupcji – „wielka liczba nowych wyobrażeń, myśli i uczuć”, która winna być przedmiotem poezji, została przez niego ukazana jako „ogromna masa palnych, podziemnych materiałów, szukająca w okolicznych górach nowego krateru”⁶².

W podobny sposób ujmował istotę aktu twórczego Maurycy Mochnacki w kilku swoich pracach krytycznych. W rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* pisał na przykład: „Tylko te połyski geniuszu, ten wylew myśli, to wezbranie uczuć, ten uroczysty ton, którym coraz wyższe, coraz wspanialsze, coraz mocniejsze uniesienia duszy do najwyższego jej działalności kresu malujemy, jest prawdziwą poezją”⁶³. A w innym miejscu dodawał: „w wezbraniu uczuć, w wylewie myśli poważnych i śmiałych poznajemy natchnionego wieszczą”⁶⁴. Maurycy Gosławski zanotował podobny pogląd: poezja „bez naszej woli i wiedzy, bez woli i wiedzy rozpiera natchnioną pierś wieszczą, wydobywa się i w biegu swoim niepowstrzymana unosi wszystkie nasze władze”⁶⁵. Według Michała Podczaszyńskiego prawdziwy poeta „rozlewa czucie w serca, zdolne do przyjęcia wrażeń płynących z ust prawdziwego poety, kochanka

⁶⁰ J. Klaczko, *Korespondencja Mickiewicza. Studium*, Paryż 1861 (JK 245).

⁶¹ A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 179, 176, 178).

⁶² Tamże (D V, 176).

⁶³ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 54).

⁶⁴ Tenże, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 123).

⁶⁵ M. Gosławski, *List do P****, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1828 (G 20).

natury⁶⁶. O naturze poezji jako „potoku wyobraźni”⁶⁷ pisała Anna Libera, zaś jako sposobie „wylania uczuć” – Seweryn Goszczyński: według niego poeta tworzy po to, „aby kupiący się w swej duszy żywioł poezji wylewał na zewnątrz”⁶⁸. Z kolei Michał Grabowski wskazywał zarówno na efekt twórczości, „pieśń, co się wyrwie z serca nie mogącego inaczej się wynurzyć”⁶⁹, jak i na jej sprawcę, poetę, który „musi tajne swoje wzruszenia wywodzić na jaw, przynieść z głębi ducha zewnątrz”⁷⁰. Tę samą myśl wyraził Józef Ignacy Kraszewski w wierszowanym wstępie do swojego zbioru poetyckiego *Hymny boleści*:

O gdyby się kiedy cała
Z mojej piersi pieśń wylała
Jak Bóg wlał ją w moją duszę!
Ale cóż są te wyrazy
Którymi wam śpiewać muszę
Zżute, starte tysiąc razy,
Błade, bez życia i chłodne,
Mnie niegodne, was niegodne!
Lepsza pieśni mej połowa
Zawsze w piersi mej się chowa
I zostanie wam tajemną
I na wieki umrze ze mną.
Któż z was? kto z was znał śpiewaka?
Kto z was zajrzał w duszę jego?
Kto podsłuchał, myśl się jaka
Rodzi w duszy, jakie biega
Złote mary w jego głowie;
Które, nim usta wyrzeką,
Zanim śpiewak je wypowie,
Rozpłyną się – i ucieką...⁷¹

W zgodnym chórze krytyków słychać było też głos Edwarda Dembowskiego, który dowodził, że „utwór poetyczny potrzebuje koniecznie wylania”⁷², zaś poeta:

⁶⁶ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 3 (MP 87).

⁶⁷ A. Libera, *Porównanie romantyzmu z klasycyzmem*, rkps Biblioteki Czartoryskich nr 11911; cyt. za: E. Gracz-Chmura, *Anna Libera „Krakowianka”. Narodowość i regionalizm*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7): *Z archiwum polonisty*, red. Z. Ożóg, M. Stanisławski, s. 216.

⁶⁸ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I, z. 1–3; t. II, z. 4 (SG I, 14).

⁶⁹ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, Wilno 1837 (MG 53).

⁷⁰ Tamże (MG 51).

⁷¹ J.I. Kraszewski, [Wierszowany wstęp] (1843), [w:] tegoż, *Hymny boleści*, Paryż [1857?], s. 2.

⁷² E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji* (1843) (ED III, 450).

[...] zapala się miłością do swego utworu, ale go w sobie nie zamyka, przeciwnie, pokazuje wszystkim, uderza nim w serca braci słuchaczy i zniewala do kochania go i naśladowania.

Poeta w chwili natchnienia jest to Samson, jest to mędrzec, jest to anioł przypominający swoje boskie utworzenie na obraz i podobieństwo Boga. Wszystkie władze duszy skupione w sercu nadają mu moc jakąś nadziemską. Uczucie podniesione do najwyższego stopnia czyni go wielkim, silnym i rozumnym⁷³.

Józef Kremer reprezentował podobne przeświadczenia, z tą tylko różnicą, że proces twórczy konceptualizował tyleż jako „wylanie” doświadczeń i wrażeń zapisanych w poezji, co „wlanie” przez poetę własnych emocji w dzieło oraz w umysł odbiorcy. Jego zdaniem „w sztuce duch człowieka wlewa się w dzieła piękności jakby w godne siebie naczynie”⁷⁴, „pieśni wielkich mistrzów, porywając, zagrzewając serc tysiące, wlewają w duszę dążności wielkie, szlachetne, olbrzymie”⁷⁵, szczególnie zaś „poezja liryczna przemawiająca o wnętrzu duszy, wylewająca z gorących piersi dzieje tajemnicze uczuć naszych i myśli, najczęściej objawia nam ten stan”⁷⁶. Metaforyka twórczości jako wiania/wylania kilkakrotnie powraca też w następującym fragmencie jego rozprawy:

I to jest sztuk pięknych zaród tajemny i powód ich najwyższy. Świat materialny, natura, pożycza mu swoich postaci, swoich kształtów, daje mu na osnowę swoje marmury, drzewa, kruszce, barwy, tony, głos, a człowiek, uchwyciwszy je, wlewa w nich duszę swoją, przyciska gorejącym objęciem do serca, wlewa w nich nieskończone życie swoje, swego ducha, a tak staje się twórcą, *mistrzem*. Co żyło na bezdnach ducha, o czym jakby przez sen marzył, teraz dla niego zjawia się widome. On siebie w dziele swym widzi, a trud cały, jaki ponosił pasując się z sobą, wlał w piękności dzieła, niby w naczynie boleści swej⁷⁷.

Pokrewnych wyobrażeń odnoszących się do problemu źródeł poezji używali tacy krytycy jak Konstanty Gaszyński, Wacław z Oleska, Kazimierz Władysław Wójcicki czy Julian Klaczko. Ten pierwszy – w zgodzie z regułami wyobraźni akwatywnej – pisał o twórcy jako o tym, który przed odbiorcą „z ufnością przyjaciela roztwiera głębie swej duszy i pokazuje rany krwią ciekące i blizny dawne; to znowu chełpi się z każdej kropli pociechy, która do czary życia mu spada”⁷⁸. Ten drugi ukazywał akt twórczy jako wyraz pragnie-

⁷³ Tamże (ED III, 449–450).

⁷⁴ J. Kremer, dz. cyt., s. 212.

⁷⁵ Tamże, s. 146.

⁷⁶ Tamże, s. 312.

⁷⁷ Tamże, s. 189.

⁷⁸ K. Gaszyński, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Poezje*, Paryż 1844, s. 7.

nia, „ażeby choć jednym głębokim westchnieniem piersiom swoim ulżyć”⁷⁹, czyli jako chwilę, w której dochodzi do uwolnienia nadmiaru uczuć i wrażeń zgromadzonych w świadomości poety (w tym wypadku – proste go poety ludowego):

Człowiek prosty nie składa tych pieśni z namysłu, z próżności, ażeby się nimi popisywał albo je podał do druku; ale jedynie dlatego, że w położeniu jego, bądź błogim, bądź przykrym, przepełnia się w nim uczucie, pomysł duszę jego rozpięra; wydać go więc musi, i tak jak odetchnąć, jak w radości wykrzyknąć albo jęknąć w bólu, tak i to uczucie, ten pomysł słowem i dźwiękiem na jaw wywieść, wyciągnąć je z piersi i uwolnić ją od ich nacisku, konieczną mu jest potrzebą⁸⁰.

Trzeci z wymienionych krytyków pisał o pewnym poecie, że „w zagrodzie własnej wylewał [...] uczucie w piosnkach lekkich, niby wesołych, a zawsze rzewnych”⁸¹. Czwarty z nich wprost odwoływał się do wnętrza poety jako źródła sztuki: duszę nazywał „istotnym żywiołem poezji”⁸², zaś o *Przedświcie* Krasieńskiego pisał, że „to utwór jedyny, w którym wywnętrzył się poeta z uczuć swych osobistych, a wywnętrzenia te nie mają nic pospolitego w sobie, przeciwnie, przybierają one najpoetyczniejszą i najwznioślejszą formę”; dowodził również, że w innym utworze Krasieńskiego „wyrwał [...] się był z piersi – raz tylko jeden – krzyk boleści, odnośnie do jego osobistego położenia”⁸³.

Powróćmy jeszcze raz do Maurycego Mochnackiego, który w kontekście przytaczanych wyobrażeń rozwijał koncepcję „dwóch poezji rodzajów”. Pierwszy z nich miał polegać na tym, że

poeta wewnętrzną myśl swoją i rozumienie, i uczucia wynurza, z samego siebie, jako pająk pajęczynę, wywijając osnowę do wszelkich wynalazków i fikcyj i samym sobą, własną indywidualnością swoją bez żadnego na rzeczy zewnętrzne względu bacznie i imaginacją czytelnika zajmuje [...]. W pierwszym razie myśl wewnętrzną poety jest jako świat, jako budowa, przez niego samego wystawiona, gdzie duch twórczy zamieszkał, gdzie rozpościera się i objawia bezprzestannie, z siedliska swojego nie wychodząc⁸⁴.

W przytoczonej wypowiedzi mamy do czynienia z dwiema metaforami, które wzajemnie się uzupełniają i objaśniają: ukazują one poetę „wynurzającego” swoje uczucia z własnego wnętrza, a także wysnuwającego je z siebie ni-

⁷⁹ Waclaw z Oleska, dz. cyt., s. XXXVIII.

⁸⁰ Tamże, s. XXVII.

⁸¹ K.W. Wójcicki, *Pisarze polscy (z księgi moich wspomnień)*. Stanisław Doliwa Starzyński, „Tygodnik Ilustrowany” (Warszawa) 1862, t. V, nr 121, s. 31.

⁸² J. Klaczko, *Odstępcy*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 463).

⁸³ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 302, 262).

⁸⁴ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29 (P I, 183).

czym pajak pajęczynę⁸⁵. Równie ważna jest tu jednak sugestia, zgodnie z którą proces twórczy przebiega w tym przypadku „bez żadnego na rzeczy zewnętrzne względu” i w ostatecznym rozrachunku tworzy zupełnie autonomiczną rzeczywistość, rządzącą się własnymi prawami wewnętrznymi.

Przytoczone obrazy nie wyczerpywały ówczesnych sposobów konceptualizowania czynności poetyckich. Nawiasem mówiąc, skojarzenia, które skłonni bylibyśmy uznać za jednoznaczne odwołania do wyobrażeń akwaticznych, mogły dotyczyć bardziej pierwotnych, orfickich czy neoplatońskich, wyobrażeń pneumy jako substancji duchowej⁸⁶. Jest to tym bardziej uzasadnione, że twórczość kojarzyła się romantycznym krytykom w ogóle z żywiołami natury: wodą, ale też ziemią, powietrzem i ogniem.

W głośnym artykule *O wierszopisach i poetach uwag kilka* anonimowy krytyk (Aleksander Władysław Zabięło) stwierdzał, że właściwe dla poezji są „ogień” i „natchnienie”: „poezją bardzo niewłaściwie u nas rymotwórstwem nazywano, bo ten wyraz ani ognia, ani natchnienia właściwego poezji nie ma-luje”, przeto „dziwić się potrzeba, że dotąd nazywamy poezjami wiersze, w których ani ognia, ani prawdziwie poetyckiego uniesienia nie ma”⁸⁷. Poezja to „ogień geniuszów” – przekonywał z kolei Witwicki⁸⁸. O „szlachetnych uczuciach” wyrażonych w dobrej poezji z „siłą i energią”⁸⁹ wspominał Michał Podczaszyński. W kontekście powstania listopadowego Franciszek Kowalski życzył sobie, by jego poezje „zapalały serca walecznych naszych wojowników”⁹⁰. O świecie, któremu „twórcza [...] mądrość” natury „obmyśliła przewodników moralnemu płynowi Poezji równie jak płynom ognia, elektryczno-

⁸⁵ To metafora popularna również w innych krajach Europy. Dla przykładu, F. Schlegel pisał: „Wysnuwać coś z własnego wnętrza – oto, co musi czynić nowoczesny poeta”. Tenze, *Przemowa o mitologii* (PT 150).

⁸⁶ O popularności orfickiej koncepcji poezji w dobie romantyzmu pisze Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana” – w kręgu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*, [w:] tegoż, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001, s. 32–57.

⁸⁷ A.W.Z.[abięło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58–59, s. 233, 238.

⁸⁸ S. Witwicki, *O poezji i jej krytykach uwag kilka* (1830), s. 162.

⁸⁹ M. Podczaszyński, *Świątynia Sybilli. Zjawienie się Emilki* (1829), pierwodruk: *Świątynia Sybilli, etc. – Ziawienie się Emilki, etc. – Le temple de la Sybille, poème en 6 chants; seconde edition, suivie de l'Apparition de la petite Emilie, poème en un chant*, Cracovie 1828, „Revue Encyclopédique” (Paryż) 1829, Vol. 41 (mars), pp. 725–727 (MP 152).

⁹⁰ F. Kowalski, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Miecz i lutnia, czyli śpiewy wolności wolnego Polaka przez Franciszka Kowalskiego, tłumacza Moliera, podoficera Legii litewsk. wołyńsk.*, Warszawa 1831, s. 6.

ści i magnetyzmu”⁹¹, pisał z kolei Seweryn Goszczyński. O „ogniu poezji”⁹² napomykał Michał Grabowski. W wieszczu mieszkają „ogień i uniesienie poetyckie” – dodawał Edward Raczyński⁹³. O „rozgorzałej duszy”⁹⁴ Juliusza Słowackiego (jako twórcy *Księdza Marka*) pisał Karol Libelt. Z kolei Józef Kremer przekonywał, że poezja służy „do wyrażenia tego, co wre i kipi w duchu”⁹⁵, powstaje bowiem w stanie szczególnego napięcia, w którym „sam mistrz wieszcz był przenikniony wskroś jakąś prawdą wielką, prawdą głęboką, która przeszła jakby w krew jego duszy, w tętno jego serca, wrzała w nim i kipiała i parła do dzieła”⁹⁶. Edward Dembowski ujmował naturę utworu poetyckiego w podobny sposób: „nabój zapalany musi wyjść na jaw – albo rozsadzi ciało, w którym jest zamknięty”⁹⁷. Takie rozumienie poezji było też bardzo bliskie Julianowi Klacze, który wspominał zarówno o „potoku natchnień”⁹⁸, jak i o „poezji tchnącej ogniem czynu”⁹⁹, „rozgrzaniu imaginacji”¹⁰⁰ czy też „ognistej wieszczów mowie”¹⁰¹, łącząc w jeden metaforyczny strumień szereg obrazów poezji porównanych do żywiołu ognia:

Wielka poezja nasza [...], zebrawszy wszystkie promienie przeszłości, całą miłość swojej ziemi i całą boleść swojego narodu w jedno wielkie ognisko, w jedną płonąca ideę ojczyzny, strzeliła wieszczym spojrzeniem w przyszłość. Środek tego ogniska jest w duszy każdego, kto ma słuszenie prawo być nazwanym synem Polski. To jest tajemnica, dla czego wielka poezja nasza szła w parze z wielkim czynem i została uznana za arcyarodową¹⁰².

W duchu tej metaforyki pewien anonimowy krytyk (być może ten sam Julian Klaczko) zestawiał utwory pozbawione poetyckiego talentu (a dodatkowo sprzeniewierzające się polskim uczuciom patriotycznym, jak głośny wiersz Antoniego Edwarda Odyńca *Przyjdź Królestwo Boże!*) z chłodem, zimnem i lodem:

⁹¹ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I–II (SG I, 14).

⁹² M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, Wilno 1837 (MG 54).

⁹³ [E. Raczyński], *Przedmowa*, [w:] *Poezje Bohdana Zaleskiego wydane przez Edwarda Raczyńskiego*, Poznań 1841, s. nlb.

⁹⁴ K. Libelt, *Ojciec Marek*, „Dziennik Domowy” (Poznań) 1844, nr 6–9 (S 214).

⁹⁵ J. Kremer, dz. cyt., s. 51.

⁹⁶ Tamże, s. 146.

⁹⁷ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji* (1843) (ED III, 450).

⁹⁸ J. Klaczko, „Krewni” *Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 2–4 (JK 326).

⁹⁹ Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 46 (JK 418).

¹⁰⁰ Tenże, *Odstępcy*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 463).

¹⁰¹ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 260).

¹⁰² Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”* (1857) (JK 418).

W podobnych oficjalnych natchnieniach wieje zazwyczaj chłód różnego stopniowania, a zawsze niżej zera; ale w wierszu p. Odyńca chłód ten ścina oddech i zamraża duszę: temperatura owych lodów, w których Dante zamieścił Kaima i Judasza¹⁰³.

Woda, ogień, magnetyzm czy elektryczność¹⁰⁴ – te skojarzenia sugerowały istnienie jakiejś wewnętrznej energii, którą dysponuje poeta, a zarazem kierowały uwagę na to, co ukryte, usytuowane pod powierzchnią¹⁰⁵. Jednym słowem – na wyobrażenie „głębi”. Dlatego właśnie Wacław z Oleska nazywał serce ludzkie (a więc źródło poezji) „głębiną nigdy niedocieczoną”¹⁰⁶, a Zygmunt Krasiński dowodził, że „treścią i zasadą w każdym tworzeniu” jest „olbrzymia, wewnętrzna, rodzima siła, czyli energia”¹⁰⁷.

Charles Taylor objaśnia kategorię głębi jako synonim przestrzeni wewnętrznej, której „przepastny zakres” „sięga dalej, niż kiedykolwiek sięgnąć może nasza artykulacja” i „rozciąga się poza najdalszy punkt, jaki osiągnąć może jasna ekspresja”¹⁰⁸. „Głębię” można więc uznać za wewnętrzną jakość, która konstytuuje „ja”, a zarazem je „przekracza”, czerpiąc siłę z innej, pozapodmiotowej rzeczywistości. To tu zachodzi synteza doświadczeń zmysłowych i ponadzmysłowych człowieka. Z kolei poezja romantyczna jest w tym kontekście formą „badania duszy”, które „powinno pociągać za sobą odkrywanie owego przepastnego zakresu”¹⁰⁹.

Niezwykle interesująco przedstawił związek duszy i poezji Seweryn Goszczyński:

Mnożą się kształty odziewające duszę, rozdrabiają niejako jej istotę, przez miliony różnic zdają się coraz bardziej rozrywać, oddalać od siebie jej cząstki, ale dusza przemaga; pamiętna pierwotnej swojej całości, obudza w ciałach wzajemny ku sobie pociąg, który właściwie jest usiłowaniem duchowych cząstek zlania się w jedno;

¹⁰³ Anonim, [Notka], „Wiadomości Polskie” (Poznań) 1858, nr 50 (JK 459).

¹⁰⁴ Metaforyka ta była popularna także wśród romantyków w innych krajach. Dla przykładu, R.W. Emerson pisał: „nie jesteśmy panwiami ani urnami z ogniem, ani też nie niesiemy światła czy pochodni, lecz jesteśmy dziećmi ognia, z niego utworzonymi”. Tenże, *Poeta*, [w:] tegoż, *Eseje*, przekł. O. Dylis, F. Lyra, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, posłowie M. Skwara, t. II, Lublin 1997, s. 6.

¹⁰⁵ Na temat dziejów i znaczeń analizowanej metafory por. Z. Przychodniak, *Wielka eksplozja. Z dziejów pewnej metafory*, [w:] tegoż, *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*, Kraków 2016, s. 257–295.

¹⁰⁶ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. XIX.

¹⁰⁷ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII/1, 181). Metafory ekspresji w twórczości Krasińskiego obszernie omawia A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 32–37.

¹⁰⁸ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 719.

¹⁰⁹ Tamże.

przybiera w pomoc zewnętrzne, fizyczne okoliczności, zbliża za ich pośrednictwem ciała ludzkie, skupia je w coraz większe masy i nareszcie układa się w narody. Krok w krok postępuje za nią poezja, towarzysząca, powiernica, sługa duszy, nagina się do każdego jej ruchu, dla porozumienia jej z ciałem przydaje urodzie swojej ozdoby najlepiej przypadające do smaku masie, na którą ma działać; wchodzi z nią w bliższy coraz stosunek, ścisła się niejako wewnątrz jej, umyka się od zewnętrznych jej kresów i coraz dobitniej powstaje w wielką oddzielną część poezyjnej całości – w poezję narodową¹¹⁰.

Jak dowodzą przytoczone wyżej przykłady, metafory typowe dla romantycznego rozumienia poezji jako ekspresji powstawały w obrębie wspólnego schematu wyobraźniowego, przedstawiającego świadomość poety jako głębię, z której wydobywają się żywioły (zwłaszcza woda i ogień) i w której ukryte są podstawowe „władze” poezjotwórcze (serce i wyobrażenia). Ten zbiór wyobrażeń metaforycznych można by zatem sproblematyzować w następujący sposób: poezja to objawienie tego, co ukryte; to żar, moc, energia i potęga.

Wymowną ilustracją tego przekonania są koncepcje Józefa Kremera. Autor ten w ciekawy sposób posługiwał się metaforą poezji jako żywiołu zarazem gorącego i płynnego – dowodził, że w twórcach artystycznych „rzeczywistość, mając się stać ideałem, winna być przerobioną, przetopioną przez ducha”¹¹¹, „bo sztuka nie powinna się mieć biernie do rzeczywistości, ale czynnie. Ona jest twórcą, a ideał nie jest zlepkiem pozbieranych piękności, ale jakby odlewem duchowym z jednej sztuki”¹¹². W innym miejscu Kremer unacznił tę ideę jeszcze wyraziściej – ukazał bowiem poezję, która pulsuje, wre i kipi, rozpała i uderza, jest wyśpiewywana i wydobywana z głębi:

Niemniej jest rzeczą pewną, że ta duchowładna tajemna potęga mistrza właśnie w tym tkwi, że on te uczucia, te zapęły w sercach ludzi zbudził sztuką, ale nie sztucznością; że tych dzieł nie robił jakoby na obstalunek, że sam mistrz wieszcz był przenikniony wskroś jakąś prawdą wielką, prawdą głęboką, która przeszła jakby w krew jego duszy, w tętno jego serca, wrzała w nim i kipiała i parła do dzieła! i on wyśpiewał tę prawdę w swojej pieśni, odział ją w postać dzieła swojego, a ta pieśń, to dzieło uderzyło gromem widzów, słuchaczy i rozpałało ich ogniem zachnym i szlachetnym¹¹³.

Polscy krytycy literaccy doby romantyzmu wytworzyli również inny łańcuch metaforycznych skojarzeń, które nakazywały dopatrywać się źródeł

¹¹⁰ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 19–20).

¹¹¹ J. Kremer, dz. cyt., s. 242.

¹¹² Tamże, s. 251.

¹¹³ Tamże, s. 146.

twórczości w pozapodmiotowych obszarach świata. Badacz polskiej krytyki literackiej może więc powtórzyć następującą opinię Meyera Howarda Abramsa, który dostrzegał tę prawidłowość w odniesieniu do angielskiej teorii poezji:

Dotychczas cytowane ustępy sugerują, że uprawianie poezji jest aktywnością jednostronną, angażującą jedynie to, co tkwi w samym poecie. Nie mniej charakterystyczny dla teorii romantycznej jest wszakże zespół alternatywnych analogii, z których wynika, że poezja to interakcja, łączne działanie wnętrza i zewnątrz, umysłu i przedmiotu, namiętności i percepcji zmysłowej¹¹⁴.

Metafory inspiracji

Tak więc wedle krytyków romantycznych poezja miała wypełniać serce, a następnie wylewać się z niego na zewnątrz – niczym woda (lub pneuma), która zalewa wszystko i jest w stanie przedostać się wszędzie. Miała być też czerpana z wnętrza, niczym skarb kopalny, głęboko ukryty przed niepowołanym okiem. Ale jeśli tak, to należy spytać: skąd się tam wzięła, gdzie było źródło tych emocji, przeczucie i intuicji?

Odpowiedzi na te pytania można odnaleźć w intensywnie rozwijanej w tym okresie metaforze inspiracjonistycznej. Stanowiła ona kontynuację wielu tradycyjnych wyobrażeń o działalności artystycznej (często odwoływała się choćby do tradycji platońskich i neoplatońskich), ale wzbogacała je również o szereg oryginalnych konceptualizacji.

Pośród używanych przez ówczesnych krytyków metafor inspiracji wyróżniał się łańcuch obrazów ukazujących poezję jako dar niebios: „iskrę z nieba”¹¹⁵, „dar nieba”¹¹⁶, „niebieskiego gościa”¹¹⁷, „głos z nadniebnej ojczyzny”¹¹⁸, zaś sztuki piękne w ogólności – jako „posłannice Nieba”¹¹⁹. Maurycy Mochnacki wyjaśniał tę ideę faktem, że źródła poezji (a więc również wiedzy, którą ona przynosi) tkwią w „uczuciu nieskończoności” oraz „z odwiecznych, stopą ludzką nie tkniętych krajów płyną”¹²⁰. Krytyk pisał więc o poecie:

¹¹⁴ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 61.

¹¹⁵ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 173).

¹¹⁶ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 54).

¹¹⁷ M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (MG 29).

¹¹⁸ J. Kremer, dz. cyt., s. 113.

¹¹⁹ Tamże, s. 101.

¹²⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 54, 52).

Rzekłbyś, że iskra z nieba roznieca w nim taki zapał, że światłość niebieska przenika jego duszę i rozpromienia jej głębokości – bo też głębokie rzeczy niesłychane, nie-stworzone, niedościgłe rozumem, z ukrycia, śmiało, mężnie spółbraciom pokazuje, choć sam nie wie, skąd mu to wszystko przychodzi, skąd się bierze! Taka jest poezji tajemniczość, taka moc i dzielność sztuki¹²¹.

W podobny sposób naturę poezji ujmował Michał Grabowski:

Jakiegokolwiek kształtu oblecze sztuka, jeżeli jej przewodnikiem będzie geniusz, przyjmujmy ją jako niebieskiego gościa, który nam niesie ochłodę, część woni i światła swojej wysokiej sfery w nasze niskie, powszednie życie¹²².

W tym ujęciu poezja była rozumiana tyleż jako ekspresja doświadczenia wewnętrznego, co jako forma przedstawienia nieskończoności, a zatem również jako owoc natchnienia płynącego z góry – zgodnie z formułą Mochneckiego, iż „poezja jest natchnienia sprawą i emanacją ducha”¹²³. Wedle krytyków romantycznych natchnienie to pochodziło najczęściej od Boga lub – po prostu – „z nieba” i stanowiło „najogólniejszy początek sztuk pięknych”¹²⁴, swoisty warunek wstępu do nadziemskiej krainy poezji¹²⁵. Poeta zaś – jako jednostka – stanowił nie tylko indywidualne źródło twórczości, ale również medium sił wyższych. Ten zbiór przeświadczeń był wówczas tak popularny, że nie sposób wymienić wszystkich krytyków, którzy się do niego odwoływali. Dość zatem wspomnieć o tych najbardziej wpływowych: Maurycym Mochneckim, Stefanie Witwickim, Michale Podczaszyńskim, Janie Ludwiku Żukowskim, Michale Grabowskim, Sewerynie Goszczyńskim, Józefie Kremerze, Stanisławie Ropelewskim czy Julianie Klacze.

Natchnienie poetyckie to jedno z kluczowych wyobrażeń romantycznych, które konceptualizowały problem pochodzenia poezji, ale to zarazem jedna z najstarszych kategorii w europejskiej refleksji o sztuce¹²⁶. W swoim podsta-

¹²¹ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 173).

¹²² M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (MG 29).

¹²³ M. Mochnecki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 170).

¹²⁴ Tenże, *Mysli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 156).

¹²⁵ Por. J. Brzozowski, dz. cyt., s. 146–182; S. Treugutt, *Geniusz*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 318–321.

¹²⁶ Por. T. Michałowska, „Praca” – „wyobraźnia” – „natchnienie”. *Horacjańskie i neoplatonickie idee w poetyce i w poezji na przełomie XV i XVI wieku w Polsce*, [w:] *teżże, Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 226–253; E. Sarnowska-Temeriusz,

wowym znaczeniu, utrwalonym już w dialogach Platona, a potem ponawianym i wzbogacanym przez stulecia, kategoria ta wskazywała, po pierwsze, na nadprzyrodzone źródła poezji – czyli na fakt, że „poeta, recytator i jego słuchacze są poruszani zewnętrzną siłą, porównaną do siły magnetycznej, niemożliwą do sprowadzenia mocą własnej woli poety, nie pochodzącą z wiedzy ani z kunsztu, lecz od bóstwa”¹²⁷. Po wtóre, w idei natchnienia (wspartej koncepcjami geniuszu¹²⁸ czy entuzjazmu¹²⁹) kryła się jednak sugestia szczególnych dyspozycji psychicznych i mocy twórczych samego poety. Natchnienie oznaczało wówczas stan szczególnego napięcia świadomości artysty, zapалу i entuzjazmu, w którym dochodziło do uwolnienia niezwyklej umiejętności artystycznych (w tym duchu Wacław z Oleska określał natchnienie jako „działalność kardynalnych władz ducha w najpiękniejszym ich rozwinięciu”¹³⁰). Ów szczególny stan rodził się we wnętrzu artysty, był wypadkową jego indywidualnych przeżyć, intuicji i refleksji, dodatkowo wzmocnionych silnymi przeżyciami emocjonalnymi. Wymienione dwa aspekty znaczeniowe natchnienia funkcjonowały zwykle obok siebie, dopełniając się nawzajem, przy czym raz silniej podkreślano rolę pierwiastka nadprzyrodzonego, innym razem – stanów wewnętrznego napięcia, a jeszcze kiedy indziej – nie wyróżniano żadnego z tych dwóch aspektów.

Ważnym komponentem romantycznej idei natchnienia było również przekonanie o decydującej roli elementu nieświadomego w procesie twórczym¹³¹. Dlatego właśnie Mochnacki definiował natchnienie jako umożliwiający tworzenie brak samowiedzy, nazywając je „niepojętą władzą w umyśle naszym”¹³², i dowodził:

Natchnienie – talent – wyobraźnia, [w:] tejże, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 271–292.

¹²⁷ M. Saganiak, *Natchnienie*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. II: N–Z, Toruń–Warszawa 2016, s. 35.

¹²⁸ Por. S. Treugutt, *Geniusz*, s. 318–321; M. Saganiak, *Geniusz*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. I: A–M, Toruń–Warszawa 2016, s. 416–426.

¹²⁹ G. Borkowska, *Entuzjazm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918...*, t. I, s. 315–322.

¹³⁰ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. XXVII.

¹³¹ Ta myśl obecna była od wieków w refleksji metapoetyckiej – choćby pod postacią słynnych fraz *nescio quid* oraz *je ne sais quoi*. Zob. J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1987, s. 229–230.

¹³² M. Mochnacki, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 150).

Natura tworzy nie wiedząc o tym. I poeta czasem tworzy nie wiedząc o tym, w chwilach uniesienia, wieszczego zapału. Kiedy z działań i poruszeń umysłu naszego samemu sobie zdać sprawy nie możemy, naówczas te działania zowiemy natchnieniem, inspiracją. Natchnienie w umyśle ludzkim jest więc tym samym, czym ów twórczy proces w naturze; bo same siebie nie pojmuje¹³³.

Na potwierdzenie swoich słów krytyk przytaczał zdanie Schellinga:

„Od dawna już postrzeżono – mówi Schelling – że nie wszystko dzieje się w sztuce za wiedzą i przeświadczeniem się artysty, że czynność, której poruszenia w swym umyśle rozważa i poznaje, wspierana być musi od pewnej siły, której nie pojmuje, i że tylko ściśle połączenie tych dwóch nawzajem przenikających się czynności najpiękniejsze sprawuje twory¹³⁴.”

Wniosek z tego był następujący: „Gdzie natchnienie poetyckie przeważa, mistrzuje, tam wnikaćmy w treść, w istotę rzeczy, na resztę nie dbając¹³⁵.”

Spójrzmy teraz na garść innych przykładów, które akcentowały nadprzyrodzone źródła poezji. Sednem wielu metafor tego typu było podkreślenie roli inspiracji zewnętrznej w akcie twórczym. W tym duchu Kornel Ujejski przekonywał, że poezja, „czysta i natchniona”, jest tworem „z innego świata¹³⁶”. Edward Dembowski dostrzegał w boskiej sile źródło poezji żyjącej w duszy twórcy i na retoryczne pytanie, czy poeta „przysłany na świat na to, aby przemawiał do serc drugich ludzi, miałby być pozbawiony przez tę samą siłę, co go wysłała, możliwości bycia zrozumianym?” – odpowiadał: „Nie, taki nonsens trudny jest do pojęcia¹³⁷”. Antoni Edward Odyniec był zdania, że sztuka (w tym również poezja) „ma być nie sama sobie bożyszczem, lecz kapłanką Prawdy i Ducha¹³⁸”. Stanisław Ropelewski nazwał Mickiewicza „górnym natchnieniem poetą¹³⁹”. Z kolei Julian Klaczko dostrzegał w poezji „idealne piętno”, „które zawsze wybranych, choć nie zawsze szczęśliwych znamionuje¹⁴⁰”, nazywał ją „wieszczym uczuciem ideału¹⁴¹”,

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże.

¹³⁵ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 190).

¹³⁶ [K. Ujejski], [Przedmowa], [w:] tegoż, *Zwiedle liście*, Lwów 1849, s. nlb.

¹³⁷ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji* (1843) (ED III, 450–451).

¹³⁸ A.E. Odyniec, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Barbara Radziwiłłówna, czyli początek panowania Zygmunta Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach z prologiem*, Wilno 1858, s. XVII.

¹³⁹ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 62).

¹⁴⁰ J. Klaczko, *Sztuka polska* (1857) (JK 352).

¹⁴¹ Tamże (JK 379).

„sferą natchnienia”¹⁴², „słowem natchnionym”¹⁴³, „natchnioną mową władz twórczych”¹⁴⁴ czy „kapłanką słowa”, która „ma u nas powołanie wysokie i święte”¹⁴⁵. Klaczko łączył te określenia z pouczeniem skierowanym do czytelników: „Jeśli to prawda, że początek jej [poezji – przyp. M.S.] boży, a źródłem jej czyste natchnienie, powinna ona i w nas ten boży pierwiastek budzić i rozwijać, powinna i nas natchnąć do uczuć niepowszednich i czynów niepoślednich”¹⁴⁶. Józef Ignacy Kraszewski wiązał kategorię natchnienia z autentyzmem i oryginalnością: dowodził, że prawdziwy poeta jest „z Bożego natchnienia poetą, nie udawanym, nie wyrobionym sztucznie w jakiejś szkole, nie sztukmistrzem, który się bieli, różuje, fryzuje i zalotnie postawić umie”¹⁴⁷. Jeszcze inne sensy natchnienia opisywał Cyprian Norwid:

W idealnym piękna uprawianiu leży pewne uczucie-wyższego-porządku-rzeczy, ku któremu wznosząc się, jeżeli nareszcie u szczytów onego napotkanej prawdy nie można wziąć, to jedynie dlatego, iż człowiek wziąć sam nic nie może, co by mu pierw nie było dano wzięć¹⁴⁸.

Norwid jeszcze wyraziściej niż poprzednicy wiązał swoje przekonania estetyczne z postulatem, by sztuka pełniła rolę służebną wobec chrześcijańskiej prawdy objawionej:

Jakoż wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a najjaśniejszym-tajemnicom wiary objawionej, jako uwidomiające ciało, postać i forma, posługuje¹⁴⁹.

Modelowy przykład równoważenia obydwu pierwiastków – zewnętrznej inspiracji i wewnętrznego pobudzenia sił twórczych – można natomiast odnaleźć w pismach krytycznych Adama Mickiewicza. W swoich pracach z lat 20. XIX wieku pisał on o „wysokim przeznaczeniu” poezji¹⁵⁰ i dostrzegał w nim

¹⁴² Tamże (JK 356).

¹⁴³ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 261).

¹⁴⁴ Tenże, *Półwysep Krymski w poezji*, pierwodruk pt. *La Crimée poétique*, „La Revue Contemporaine” (Paryż) 1855, t. XIX, przekł. A. Potocki (JK 205).

¹⁴⁵ Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”* (1857) (JK 417).

¹⁴⁶ Tenże, „Krewni” *Józefa Korzeniowskiego* (1857) (JK 337).

¹⁴⁷ J.I. Kraszewski, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1863, s. 213.

¹⁴⁸ C. Norwid, *O sztuce (dla Polaków)* (1858) (PW VI, 345).

¹⁴⁹ Tamże (PW VI 343). Na temat Norwidowskiej koncepcji sztuki por. m.in.: E. Feliksiak, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001, s. 134–143; G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, [w:] teże, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Toruń 2010, s. 215–229.

¹⁵⁰ A. Mickiewicz *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 113).

tajemniczy pierwiastek wymykający się doświadczeniu i racjonalizacji: „poeci liryczni, opiewający teraźniejszość, to jest uczucia, którymi są chwilowo natchnieni, i Sybille, opiewające przyszłość, zawsze zdawały się widzieć rzeczy innym zakryte i czuć w sobie obecność gwałtownego jakiegoś dręczącego bóstwa”¹⁵¹. Zarazem podkreślał, że natchnienie rodzi się z indywidualnego doświadczenia „tegoczesnych namiętności” lub „czerpie” z przeszłości¹⁵², ba, nawet praca tłumacza wymaga „talentu i natchnienia”¹⁵³. Ideę natchnienia jako szczególnej formy inspiracji oraz doświadczenia wewnętrznego Mickiewicza rozwinął po latach w prelekcjach paryskich¹⁵⁴.

Podobnie do Mickiewicza określał naturę natchnienia Jan Ludwik Żukowski. Krytyk ten dowodził, że sztuki piękne „są tworamii natchnienia, działającego bezwzględnie na świat zewnętrzny”¹⁵⁵, kojarzył poezję „z owym niebieskim źródłem, z którego płynie twórcze natchnienie”¹⁵⁶, ale jednocześnie wskazywał na fakt, iż „żywioły, tworzące sztuki piękne, najdują się wszystkie w duszy człowieka”¹⁵⁷. Dlatego też „twórcze natchnienie, ten najwyższy przymiot duszy”¹⁵⁸, stanowi świadectwo „wysokiej czynności i wzruszeń umysłu”¹⁵⁹. Z kolei poezja „jest ze wszystkich sztuk najbardziej uduchowioną i bezpośrednim obrazem najwyższych czynności i wzruszeń duszy”¹⁶⁰. Nawiasem mówiąc, mimo inklinacji filozoficznych (przejawiających się m.in. w używaniu sporej liczby pojęć i wyrażen abstrakcyjnych), krytyk ten wcale nie wyżył się skłonności do posługiwania się bogatą w obrazy metaforą. Potwierdza ona wszystkie obserwacje dotyczące romantycznych konceptualizacji poezji, które poczyniliśmy dotychczas. Oto przykładowy, pochodzący z rozprawy Żukowskiego, opis działania natchnienia:

Uczucie wewnętrzne swojej godności i mocy, połączone z uczuciem nieskończoności, obudzając fantazją wzrusza umysł i do wyższych czynności unosi. Wówczas, pod sterem fantazji i zapału, objaśnia się chwila oddzielenia umysłu od zmysłowej natury

¹⁵¹ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 173–174).

¹⁵² Tamże (D V, 175).

¹⁵³ Tenże, [O polskich przekładach z Dmitrijewa i Puszkina], „Moskowskij Tielegraf” 1827, nr 7 (D V, 161).

¹⁵⁴ M. Saganiak, *Natchnienie w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 87–110.

¹⁵⁵ J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 96, 98, 100–102 (IP 155).

¹⁵⁶ Tamże (IP 162).

¹⁵⁷ Tamże (IP 161).

¹⁵⁸ Tamże (IP 155).

¹⁵⁹ Tamże (IP 152).

¹⁶⁰ Tamże (IP 160).

i bytu; chwila najwyższych uniesień duszy, którą Grecy przez wyraz entuzjazm oznaczali. W czynności tej wyobraźnia, ożywiana przez nieoddzielną fantazję, stopniami napelnia umysł jakim obrazem aż do chwili, w której ten staje się wyłącznym jego życiem; wówczas wylewa się jakby przez nadmiar na zewnątrz w zupełnej harmonii, wylewa się przez jakąś wewnętrzną tajemną siłę, która wraz z tego życia jaki przedmiotowy obraz utwarza. Ta twórcza siła jest matką sztuk pięknych, w ścisłym znaczeniu jest właśnie tym, co nazywamy jeniuszem; moc najwyższa wrodzona, którą wola rozwija i doskonali¹⁶¹.

Ciekawe rozumienie twórczości jako efektu inspiracji, a zarazem rzetelnej obserwacji proponował Józef Kremer¹⁶². Z jednej strony krytyk ten wskazywał na nadprzyrodzone źródła poezji (i w ogóle sztuki), pisząc o „kapłaństwie” wszelkiej twórczości artystycznej („wśród tłumu powołanych mała liczba odbiera święcenie na kapłaństwo do świątynicy sztuki”¹⁶³) i dowodząc, że sztukom pięknym „potrzeba uświęcenia z góry, promienia z nieba – natchnienia”¹⁶⁴ – wtedy bowiem „strona widoma, zmysłowa, będąc przybytkiem gościa z innego świata, wyjawi tę treść swoją wiekuistą, niebiańską, bo piękność nie z ziemi zrodzoną; tak strona ziemską, widoma, materialna, stanie się duchem widomym, a duch, będący treścią dzieła sztuki, uzmysłowi się w postaci”¹⁶⁵. Z drugiej strony zalecał artystom otwarcie duszy i zmysłów na otaczający świat. Posłużył się wtedy sugestywną metaforą twórczości jako kąpieli w „zdroju wiecznie świeżym uroków natury”:

[...] tutaj tylko powiemy, że gdy mistrz ma łączyć w jedność świat duchowy ze zmysłowym, więc z przyrodzonym, niechaj otworzy duszę swoją i serce zjawiskom zmysłowego świata, niechaj skąpie serce w zdroju wiecznie świeżym uroków natury, a wzmoże się uczuciem, a spotęguje się natchnieniem, i obroni się wszelkiej niemocy mogącej spacyć myśl i zapatrywanie się jego na świat¹⁶⁶.

Dwoistość znaczeniowa kategorii natchnienia – łącząca nie tylko nadprzyrodzone, boskie inspiracje, ale i te ludzkie (choć nigdy przyziemne!) – najdobitniej dała o sobie znać za sprawą niezwyklej popularności określenia „wieszcz”, używanego przez krytyków romantycznych zwłaszcza w dojrzałej fazie prądu¹⁶⁷.

¹⁶¹ Tamże (IP 161–162).

¹⁶² Na temat stanowiska estetycznego J. Kremera por. rozprawy zgromadzone w monografii *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016.

¹⁶³ J. Kremer, dz. cyt., s. 16–17.

¹⁶⁴ Tamże, s. 48.

¹⁶⁵ Tamże, s. 93.

¹⁶⁶ Tamże, s. 84.

¹⁶⁷ Por. H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 37–71.

I znowu – źródła tej metafory sięgały czasów Platona, Horacego i poetów renesansowych, kiedy to wiązały się z koncepcjami szału poetyckiego (*furor poeticus*) i szału boskiego (*furor divinus*), czyli stanów, w których tworzył poeta-wieszcz (*vates*)¹⁶⁸. Popyt na tę metaforę wyraźnie wzrósł w okresie oświecenia porozbiorowego¹⁶⁹. W dobie romantyzmu określenie to dało o sobie znać ze zdwojoną siłą. Jego przenośny charakter wydobywała na przykład znamienna formuła Stanisława Ropelewskiego: „mówimy *wieszcz*, to jest człowiek mający *wieści* z wyższego świata”¹⁷⁰. O „wieszczym natchnieniu” pisał z kolei Józef Kremer:

W tych świętych chwilach twórczych duch z innych światów, niby gość nadniebny, zamieszkuje w duchu mistrza, prze go i niewoli do zrodzenia ideału piękności. Są to chwile boleści i najwyższej rozkoszy¹⁷¹.

Treść pojęciowa tego słowa obejmowała również inne wymiary semantyczne. Oprócz wskazanych wyżej właściwości status wieszca umożliwiał bowiem – właśnie za sprawą natchnienia – uczestniczenie w emocjach zbiorowych. Romantyczny wieszcz mógł tedy – jak Mickiewicz według Klaczki – wziąć „w swą natchnioną pierś” „wszystkie rany ludzkości”¹⁷², poezja zaś mogła być „natchniona gorącą miłością ojczyzny”¹⁷³ lub czerpać „swe natchnienia w tyłu cierpieniach, zadanych nieszczęśliwemu narodowi”¹⁷⁴. Wieszcz wedle Klaczki mógł również – jak Krasiński w interpretacji krytyka – palić się „wciąż ofiarą na ołtarzu ojczyzny i natchnioną pierś objął wszystkie jej bóle i wszystkie nadzieje”¹⁷⁵. Już od początku romantyzmu uważano bowiem, że prawdziwy poeta to „pisarz oryginalny, czerpający w łonie przeszłości, w łonie wieków odległych swojego narodu, osnowę do swych utworów”¹⁷⁶.

Bycie wieszczem wiązało się również z umiejętnością „przecucia wielkich zdarzeń”¹⁷⁷, a więc niemal proroczą zdolnością przewidywania przyszłości.

¹⁶⁸ Por. T. Michałowska, „Praca” – „wyobraźnia” – „natchnienie”..., s. 241–247; E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki...*, s. 24–38, 271–280; A. Borowski, *Pius vates*, „Tematy i Konteksty” 2014, nr 4 (9): *Staropolskie i oświeceniowe piśmiennictwo religijne. Tematy – konwencje – tradycja*, red. M. Nalepa, G. Trościński, s. 22–31.

¹⁶⁹ B. Czworkónóg-Jadcak, *Klasyki i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012, s. 169.

¹⁷⁰ S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] [H. Rzewuski], *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego*, t. I, Paryż [1841] (SR 94).

¹⁷¹ J. Kremer, dz. cyt., s. 246.

¹⁷² J. Klaczko, *Sztuka polska* (1857) (JK 378).

¹⁷³ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 302).

¹⁷⁴ Tamże (JK 299).

¹⁷⁵ Tenże, *Śmierć Krasińskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1859, nr 9 (JK 446).

¹⁷⁶ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea” (Warszawa) 1823, t. III, nr 5 (MOW 51).

¹⁷⁷ J. Klaczko, *Sztuka polska* (1857) (JK 368).

Zawsze oznaczało ponadto, że poeta natchniony dysponuje głębszą wiedzą – ukrytą przed zwyczajnymi ludźmi, wykraczającą poza to, co doświadczane empirycznie, ograniczone pragmatyzmem lub doczesnością (stąd też, cytowane już we wprowadzeniu, Goszczyńskiego określenie poezji jako „mądrości z natchnienia”).

O popularności określenia „wieszcz” mogą świadczyć nie tylko liczne wypowiedzi aprobatywne, ale także opinie wyrażające krytyczny dystans wobec jego nadużywania. Dla przykładu, wielokrotnie cytowany już Julian Klaczko, który odmieniał słowo „wieszcz” przez wszystkie możliwe przypadki i liczby¹⁷⁸, przestrzegał jednocześnie, że jest to określenie zbyt często stosowane przez współczesnych mu krytyków i czytelników. Sprzeciwiając się tej tendencji, za wzór stawiał korespondencję Adama Mickiewicza:

Nie słyszymy tu nigdzie o „wieszczeniu”, „natchnieniu”, pisaniu ze łzami, karmieniu narodu krwią swego serca i tym podobnych lokucjach, które teraz do stereotypu przecież należą każdego nawet z naszych felietonistów: czytamy tylko, że „wena dosyć służy”, „Muza jakoś zleniwiła”; a czasem natrafiamy nawet na wyrażenia, „piórem nieźle kiwam” albo „kropnąłem kilkaset wierszy” – które w ustach Mickiewicza czymś innym są zaprawdę niż trywialnością¹⁷⁹.

Bywało oczywiście i tak, że w dobie romantyzmu poeci nadal utożsamiali poezję z Muzą. Posługiwali się wtedy metaforami znacznie bardziej skonwencjonalizowanymi, pisząc o „wyżynach Olimpu”¹⁸⁰ lub „świętościach Olimpu”¹⁸¹, twórców zaś nazywali „wybrańcami wielkiej poezji”¹⁸², „uczniami Apollina”¹⁸³, „apollinińskimi dziećmi”¹⁸⁴ lub „synami Słońca”¹⁸⁵ (czyli właśnie Apollina). Nie wolno też zapominać, że przez cały czas rozwoju tego nurtu – począwszy od Mickiewicza aż po Norwida i Klaczkę – w tekstach krytycznoliterackich oraz metaliterackich obecna była terminologia (i metaforyka) podkreślająca znaczenie umiejętności poetyckich oraz warsztatowego wymiaru sztuki słowa. Poeta bywał więc nazywany „nieśmiertelnym wieszczem”¹⁸⁶, „wieszczem narodu, przywódcą

¹⁷⁸ Na dowód wystarczy przytoczyć tytuł głośniego tekstu krytycznego Klaczki *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121.

¹⁷⁹ Tenże, *Korespondencja Mickiewicza. Studium*, Paryż 1861 (JK 251).

¹⁸⁰ Tamże (JK 246).

¹⁸¹ Tenże, *Sztuka polska* (1857) (JK 383).

¹⁸² Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 310).

¹⁸³ Tenże, *Sztuka polska* (1857) (JK 373).

¹⁸⁴ Tenże *Korespondencja Mickiewicza. Studium*, Paryż 1861 (JK 247).

¹⁸⁵ Tenże, „*Gladiatorowie*” przez Teofila Lenartowicza, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 40, 50 (JK 393).

¹⁸⁶ Tamże (JK 397).

jego myśli, kierownikiem jego sumienia¹⁸⁷, ale nierzadko określano go także mianem „sztukmistrza”¹⁸⁸, w samych dyspozycjach poetyckich widziano zaś po prostu talent, mistrzostwo lub sztukę¹⁸⁹. Wydaje się, że przytoczone wyżej skojarzenia mitologiczne – ze względu na swoją konwencjonalność – podkreślały przede wszystkim ten właśnie warsztatowy aspekt sztuki poetyckiej¹⁹⁰.

Warto również dopowiedzieć, iż zespół wyobrażeń ukazujących poezję jako dzieło świadomego warsztatowo artysty dochodził wtedy do głosu znacznie rzadziej niż określenia odnoszące się do natchnienia czy geniuszu. Odwoływali się do niego najczęściej sami pisarze, z natury rzeczy bardziej niż krytycy świadomi tego aspektu procesu twórczego. Tak więc Adam Mickiewicz w przedmowie do I tomu *Poezji* pisał: „w świecie imaginacji są istotne i przyrodzone sztuki prawidła, które instynkt poetycki we wzorowych dziełach jakiegokolwiek bądź rodzaju zachować umie i powinien”¹⁹¹. Tenże sam Mickiewicz w przedmowie *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich* szczególnie mocno, wręcz manifestacyjnie, demonstrował swoje przeświadczenie o wielkiej roli wiedzy poety oraz jego sprawności warsztatowej. Podobne wyobrażenia były bliskie Cyprianowi Norwidowi¹⁹².

Wyrazy buntu przeciw odsuwaniu na plan dalszy przekonania o tym, że poezja jest także sztuką, można odnaleźć nawet w wypowiedziach najgorętszych propagatorów romantycznej teorii natchnienia poetyckiego. Wśród nich na uwagę zasługuje opinia Juliana Klaczki, który z tego właśnie powodu wyrażał się z uznaniem o pisarstwie Juliana Ursyna Niemcewicza:

Niemcewicz nie prawił o swym literackim „kapłaństwie”, jak to teraz rozprawiać jest w modzie i jak to ci przede wszystkim robią, co żadnego nie odebrali święcenia, żadnych nawet nie poczynili ślubów; on w literackich swych zajęciach widział tylko skromnie zawód, ale zawód publiczny, w którym nie wolno samolubnie rozkoszować,

¹⁸⁷ Tenże, *Śmierć Krasińskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1859, nr 9 (JK 446).

¹⁸⁸ Takie określenia padają wielokrotnie w Mickiewiczowskiej przedmowie do I tomu *Poezji* (1822). Z kolei J. Klaczko pisał o poetach jako o „mistrzach słowa i sztuki”. Tenże, *Korespondencja Mickiewicza. Studium*, Paryż 1861 (JK 245).

¹⁸⁹ O talencie poetyckim wielokrotnie wspominał A. Mickiewicz, zwłaszcza w pracach krytycznych z lat 20. XIX wieku: w przedmowie do I tomu *Poezji* (1822), w charakterystyce twórczości G.A. Bürgera (1822) i F. Karpińskiego (1827). Na potrzebę równowagi natchnienia i sztuki wielokrotnie wskazywał natomiast J. Kremer w *Listach z Krakowa* (dz. cyt., s. 48–50).

¹⁹⁰ M. Siwiec zwraca uwagę, że pisarze romantyczni w całej Europie często odwoływali się do motywu Muzy czy Muz, ale czynili to zwykle z zamiarem polemicznym. Por. tejsze, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012, s. 29–67.

¹⁹¹ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 127).

¹⁹² Por. S. Sawicki, *Norwida „walka z formą”*, Warszawa 1986.

w którym nie godzi się szukać osobistych widoków, w którym nawet poczciwa chęć sławy jest rzeczą zupełnie podrzędną, a głównym, a jedynym rzec można celem: dobro rodaków, ich oświecenie, ich upomnienie, ich naprawa i podniesienie¹⁹³.

Nie zmienia to faktu, że krytycy tej doby odrzucali taką literaturę, „która erudycję stawia w miejscu natchnienia, kompilacją mniema zastąpić prawdziwą twórczość ducha”¹⁹⁴.

Oprócz wymienionych wyżej formuł metaforycznych romantyczną koncepcję inspiracji poetyckiej wyrażano wówczas i ukonkretniano za pomocą kilku innych obrazów i motywów. Pierwszym z nich był motyw lotu (lub wzlotu) poetyckiego, obecny zresztą w refleksji o poezji (i w samej poezji) już od czasów starożytnych¹⁹⁵. W dobie romantyzmu motyw ten rozumiano jako akt oderwania się od świata doświadczanego empirycznie, a także jako stan niezwykajnego, nadprzyrodzonego (a to znaczy również: przemijającego) natężenia sił twórczych. Joachim Lelewel tak charakteryzował akt twórczy: „poeta wysokimi uniesiony uczuciami, czułą obdarzony duszą, unosi się w świat nadzmysłowy”¹⁹⁶. Maurycy Mochnacki pisał o poezji jako „locie imaginacji”¹⁹⁷, a tę jej cechę wiązał zwłaszcza ze współczesnością: „lot dzisiejszej poezji jest górnieszy”¹⁹⁸, gdyż „natchnienie zachwycające sztukmistrza, unoszące go tak daleko”, powoduje, że „w dziwnym, nieobjętym uniesieniu czyni artysta rzecz swoje”¹⁹⁹. Ów poetycki entuzjazm miał się udzielać każdemu odbiorcy, albowiem – jak dowodził Aleksander Władysław Zabięłło – „słuchając go [poety – przyp. M.S.], nawet człowiek uczony pomimo- wolnie na bok odrzuca systemata i czarującym potokiem uniesień porwany, jego niebieski entuzjazm podziela”²⁰⁰. Metaforę lotu rozwinął też młody Zygmunt Krasiński, odnosząc ją do osoby Adama Mickiewicza. Pisał o nim:

Pelen jest uniesienia i zapału właściwych wiośnie życia, ma często loty wzniosłe i gdy szybuje ponad ziemią, zmusza do podziwu i zadziwia swoją śmiałością. Jest to Ikar, który lata blisko słońca, lecz jego skrzydła wcale nie topnieją, wręcz przeciwnie, tym szerzej rozkładają się, im wyżej frunie²⁰¹.

¹⁹³ J. Klaczko, „Żywot Niemcewicza” przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1859, nr 30 (JK 451–452).

¹⁹⁴ Tenże, „Gladiatorowie” przez Teofila Lenartowicza (1857) (JK 396).

¹⁹⁵ Por. J. Brzozowski, dz. cyt., s. 103, 159.

¹⁹⁶ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 265).

¹⁹⁷ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 121).

¹⁹⁸ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 160).

¹⁹⁹ Tamże (P I, 173).

²⁰⁰ A.W.Z.[abięłło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58, s. 234.

²⁰¹ Z. Krasiński, *List o stanie obecnym literatury polskiej adresowany do pana Bonstetтена*, „Bibliothèque universelle des sciences, belles lettres et arts” 1830, Vol. 43 (ZK 7/II, 101).

Wedle Józefa Ignacego Kraszewskiego „Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* z polotem jenuiszu i na rozmiar skrzydeł swych dał wzór niepościgniony poematu”²⁰². O „śmiałym polocie natchnienia” pisał Kazimierz Władysław Wójcicki²⁰³, zaś o „skrzydłach poezji” – Cyprian Norwid²⁰⁴. Natomiast według Juliana Klaczki „trudno jej [poezji – przyp. M.S.] jednak zaprzeczyć tego [...] wyższego polotu, który w zaświecie szuka rodzimego sobie gniazda, tej potęgi natchnień, która nieraz ziemię utraci, ale «rajską dziedzinę ułudy» jako swoją zadzierży”²⁰⁵. Ten ostatni krytyk formułował takie oto retoryczne pytanie:

Żądać lub tylko dozwolić tego, aby sztuka przestała być idealną, natchnioną; żądać lub tylko dozwolić tego, aby lot swój niebieski zwinęła i poziomego nam dotrzymywała kroku; aby zamiast nas prowadzić do słońca, z nami przy naszej ekonomicznej zasiadała lampie – nie jest że to nie tylko ubliżyć jej godności, ale odebrać jej wszelką rację bytu?²⁰⁶

Z metaforą lotu korespondowały porównania poetów do ptaków, a czynności poetyckich – do śpiewu. Były one szczególnie popularne w ówczesnej poezji, ale przeniknęły również do tekstów krytycznoliterackich. Wśród podobnych symboli wyróżniały się zwłaszcza motywy ptaków śpiewających – słowika i skowronka²⁰⁷. Stąd też metaforami twórczości musiały stać się motywy pieśni²⁰⁸, pienia²⁰⁹, śpiewu²¹⁰ lub piosenki²¹¹ (nie jest przypadkiem, że

O przywołanej rozprawie Krasińskiego interesująco pisze M. Strzyżewski, *Genewskie „wyprawowanie gimnazjalisty”*, [w:] Zygmunt Krasiński. „*Varia*” tekstowe i tekstologiczne, red. tenże, Toruń 2016, s. 9–24.

²⁰² J.I. Kraszewski, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1863, s. 121.

²⁰³ K.W. Wójcicki, *Pisarze polscy (z księgi moich wspomnień)*. Stanisław Doliwa Starzyński (1862), s. 30.

²⁰⁴ C. Norwid, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Vade-mecum* (1865) (PW II, 10).

²⁰⁵ J. Klaczko, *Sztuka polska* (1857) (JK 352).

²⁰⁶ Tenże, „*Krewni*” Józefa Korzeniowskiego (1857) (JK 327).

²⁰⁷ Por. M. Tatar, *Skowronek i słowik. Z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, [w:] tegoż, *Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy*, oprac. B. Dopart, M. Stanis, wstęp B. Dopart, materiały bibliograficzne zebrał M. Stanis, Kraków 2007, s. 101–118. Inne metafory ptaków omówię w rozdziale IV.

²⁰⁸ Wielokrotnie używają tego określenia: [K. Ujejski], [Przedmowa], [w:] tegoż, *Zwiedle liście*, Lwów 1849, s. nlb.; A.E. Odyniec, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1859, s. V–VII; J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby*, „*Goniec Polski*” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 55, 56); tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 262, 264, 265, 303).

²⁰⁹ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 117, 121); tenże, [Franciszek Karpiński], „*Moskowskiej Tielegraf*” 1827, nr 12 (D V, 164, 165).

²¹⁰ Tenże, [Franciszek Karpiński], „*Moskowskiej Tielegraf*” 1827, nr 12 (D V, 166); [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji* (1840) (SR 60).

²¹¹ Jak podaje B. Czworkó-Jadczyk, piosenka to „forma gatunkowa bardzo popularna na początku XIX wieku”. *Taż*, dz. cyt., s. 196.

poezję polską jeden z krytyków określił mianem „najmłodszej z cór Boga śpiewów”²¹²), synonimem twórczości – „nucenie piosnek”²¹³ lub śpiewanie²¹⁴, zaś określeniem poety – takie słowa jak: śpiewak²¹⁵, „pieśniarz”²¹⁶, „gęślarz”²¹⁷, a nawet „minstrel”²¹⁸.

Znać tu oczywiście wykorzystanie tradycyjnych toposów obrazujących poezję jako „śpiewanie” czy „opiewanie” (wziętych jeszcze ze starożytnej tradycji epickiej i w tej funkcji używanych również przez pisarzy doby romantyzmu)²¹⁹, ale znać też coś więcej: szczególny sentyment romantyków do muzyki, wypływający z przekonania o jej zdolności do bezpośredniego (pomijającego słowa) wyrażania istoty rzeczy oraz oddziaływania na świadomość odbiorców²²⁰. W myśl tej idei poezja jest „muzyką duszy”²²¹: „poezja jest muzyką, jej rytmy i rymy są harmonią i melodią”, gdyż „duch, innych światów syn, sam tutaj przemawia wprost o sobie”²²². Szczególną zdolnością mowy wiązanej jest zaś to, że „stara się jak muzyka ciągłym drganiem częstek i roztapianiem

²¹² J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 58).

²¹³ W taki właśnie sposób J. Klaczko pisze o Orciu, jednym z bohaterów *Nie-Boskiej komedii*. Por. tegoż, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 272).

²¹⁴ Wedle J. Kremera poezja „śpiewa i weseli się i płacze w sercu muzyką swoją”. Tenże, dz. cyt., s. 122.

²¹⁵ Tego określenia wielokrotnie używają: M. Mochnacki (*O duchu i źródłach poezji w Polsce*, P I, 72), S. Ropelewski ([S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, SR 55, 75), J. Klaczko (*Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862), JK 261). Na marginesie warto przypomnieć, że porównanie poezji do śpiewu pojawia się także w Wielkiej Improwizacji Mickiewicza.

²¹⁶ Tak u J. Klaczki, *Odstępcy*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 463). Uwaga na marginesie: do współczesnej edycji tego tekstu (w tomie *Rozpraw i szkiców* J. Klaczki w oprac. I. Węgrzyn) wkraść się błąd – zamiast „pieśniarzy” (tak w pierwodruku) pojawia się słowo „pisarzy”.

²¹⁷ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII/1, 185).

²¹⁸ Pisał J. Słowacki: „Dziś poeci są minstrelami narodów, i podobni dawnym minstrelom, śpiewają milionowo-głowemu panu, gdy usypia, budzą go pieśnią, i przy śmiertelnym łożu narodów przepowiadają zmartwychwstanie”. Tenże, [Wstęp do III tomu *Poezji*] (1833) (JS II, 12).

²¹⁹ Dość wspomnieć o artykułach A. Mickiewicza z lat 20. [*Franciszek Karpiński*] (1827) czy *Goethe i Bajron* (1827) lub o rozprawie Z. Krasińskiego *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841).

²²⁰ To zagadnienie ma obszerną bibliografię. Por. m.in. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 579–588; M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010, s. 11–21.

²²¹ J. I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 150.

²²² J. Kremer, dz. cyt., s. 122.

kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności²²³.

W ten sposób otwiera się następną przestrzeń metaforycznych skojarzeń z poezją i poetą – mam na myśli dźwięk (grę) instrumentów muzycznych (w tym także „muzykę” natury). Wśród odwołań tego typu rekordy popularności były motywy lutni i harfy (od wieków tradycyjne emblematy poezji), a także harfy eolskiej (symbolu poezji szczególnie ulubionego przez romantyków)²²⁴. I znowu – motywy te pojawiały się najczęściej w romantycznej poezji, ale i krytyka literacka nie stroniła od ich.

W jednym ze swoich tekstów krytycznych Mochnacki wspominał o dźwiękach poetyckiej „arfy”²²⁵, „tonach lutni poetyckiej”²²⁶, w innym pisał o romantycznych poetach, że „dźwięk ich lutni powtórzył charakter i obyczaje ludu”²²⁷, w jeszcze innym tak charakteryzował twórczość Józefa Bohdana Zaleskiego:

Sam ten sztukmistrz dla własnego tylko użytku narządził owe muzykalne, dźwięczne naczynie i swojej roboty strunami takowe nawiązał. Nikt bowiem tak jak on nie zagra na jego instrumencie²²⁸.

Stanisław Ropielewski w zbliżony sposób komentował stan świadomości Mickiewicza w okresie powstania listopadowego: „nikt nie wiedział, co grało w duszy poety, czemu zamilkła jego lutnia. [...] Aż nagle rozwiązały się usta śpiewaka”²²⁹. Józef Kremer pisał o Dantem, że „przy grzmiącym głosie swej lutni pieśnią potężną zaśpiewał o piekle, czyścicu i niebie, o aniołach i szatach”²³⁰. Zygmunt Krasiński witał w osobie Juliusza Słowackiego „wieszczą, który by, wiążąc sławiańskie plemiona jak struny w olbrzymią harfę epopei, był uwiecznił kolebkę naszą”. Krasiński pisał też o poezji polskiej: „Dziwny, bardzo dziwny los dostał się nam w dziele, umarli dopierośmy ściągnęli rękę do harfy! Wprzód miecz nam był jedyną harfą, aż dziś harfa stała się

²²³ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841) (ZK VII/1, 182).

²²⁴ Por. na ten temat: M. Strzyżewski, *Romantyczne piękno arfy eolskiej Juliusza Słowackiego*, [w:] tegoż, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, s. 99–128.

²²⁵ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 313).

²²⁶ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 169).

²²⁷ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 50).

²²⁸ Tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 313–314).

²²⁹ [S. Ropielewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji* (1840) (SR 55).

²³⁰ J. Kremer, dz. cyt., s. 127.

mieczem jedynym”²³¹. Julian Klaczko przekonywał, że odkąd Mickiewicz, Zaleski, Goszczyński i Krasiński „zawiesili swe złotostrunne lutnie”, odtąd „głuche milczenie panuje u nas w krainie ducha”²³². W innym miejscu zaś dowodził:

Różne i liczne dźwięki płyną z naszej narodowej lutni, ale wszystkie srebrne i czyste. Tak czyste, że ta lutnia zda się ludzką jeszcze nie tkniętą ręką, sam duch zda się tylko Polski, nieskalany, świetlany, po niej przegrywał...²³³

Jak już wspomniałem, w romantycznej krytyce można znaleźć sporo odwołań do motywu harfy eolskiej²³⁴. Była to metafora szczególnie dobrze nadająca się do wyrażenia romantycznej wizji poezji – powstającej za pośrednictwem twórcy, ale wywodzącej się również z pozapodmiotowych obszarów rzeczywistości. Tak więc Konstanty Gaszyński miał zapewne na myśli harfę eolską, gdy pisał:

Serce poety jest to harfa o wielolicznych strunach zawieszona między niebem a ziemią; każde uczucie bolesne lub miłe, które trąca o tę harfę, wydobywa z niej dźwięk – a każdy dźwięk ten staje się pieśnią!²³⁵

Równie dobitnie wyraził tę ideę Julian Klaczko: „każdy z nas nosi w sercu taką eolską harfę, z której lada powiew wydobędzie dźwięki znane i stokrotnie powtórzone”²³⁶. Skoro zaś eolską harfą może być każdy człowiek, to znaczy, że może nią się stać także zbiorowość – zwłaszcza połączona ścisłymi więzami wspólnota narodowa:

I w rzeczy samej Polska jest tą eolską harfą, części Polski jej strunami. Każda nasza prowincja ma swą osobną nutę, na której swoją i swojską nuci melodię. Jak w życiu politycznym, tak i w życiu śpiewów nie znamy tej despotycznej centralizacji, która jednowładnie i jednodźwięcznie, monarchicznie i monotennie, z różnicami życia żywą jego grę zaciera²³⁷.

Metaforą harfy eolskiej posłużył się również Józef Kremer, pisząc o wielkim powołaniu poezji do uszlachetniania serca ludzkiego:

²³¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841) (ZK VII/1, 185).

²³² J. Klaczko, „*Kontuszowe pogadanki i obrazy z szlacheckiego życia*” przez Konstantego Gaszyńskiego, „*Goniec Polski*” (Poznań) 1851, nr 59–60 (JK 70).

²³³ Tenże, *Wieszcze i wieszczby*, „*Goniec Polski*” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 60).

²³⁴ Metaforyka poezji jako harfy eolskiej była również charakterystyczna dla angielskiej krytyki literackiej doby romantyzmu. Por. M.H. Abrams, dz. cyt., s. 62, 73.

²³⁵ K. Gaszyński, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Poezje*, Paryż 1844, s. 7.

²³⁶ J. Klaczko, *Dante wobec krytyki nowoczesnej*, pierwodruk pt. *Dante et la critique moderne*, „*La Revue Contemporaine*” (Paryż) 1854, t. XVI (JK 152).

²³⁷ Tenże, *Wieszcze i wieszczby* (1850) (JK 60).

A gdy zepsucie serca jak dżuma ziemię zaleje, gdy godność zniknie i poczciwy obyczaj wymrze w ludziach, a zimna noc myśli i uczuć zalegnie świat, wtedy jeszcze poezja, jakby harfa eolska u gwiazd zawieszona, tknięta powiewem lepszych światów, zakwili pieśnią żaloby i tonami rzewnej harmonii nad upadkiem człowieka zapłacze, a tony jej płyną a płyną, coraz dalej, coraz wyżej, aż pod Boży tron, gdzie zmiłowanie znajdują²³⁸.

W romantycznej krytyce literackiej porównania do muzyki były bardzo różnorodne, a wzbogacały się o dodatkowe efekty wówczas, gdy motywami muzycznymi ilustrowano powinności poezji (zwłaszcza rodzimej), a także zakres tematów i emocji, które winna w sobie zawierać. Tak więc wedle Karola Libelta, komentującego dramat Słowackiego *Ksiądz Marek*, autor ten „wyspiewał przyszłość narodowi taką siłą natchnienia, że zda się, iż słyszysz trąbę archaniola, powołującego umarłych do zmartwychwstania”²³⁹. Zdaniem Józefa Kremera twórczość artystyczna to „zestrojenie sprzeczności w ideale”²⁴⁰.

Muzyczne dźwięki poezji tworzyły również w wybitnych dziełach „powszechną harmonię”, symfonię lub fugę. Poezja polska – pisał Julian Klaczko – „zlewa się w tę zawiłą a poważną fugę, w której jak w fugach Sebastiana Bacha tak niepodobna czasem główną gamę od towarzyszących jej odróżnić”²⁴¹. I w innym miejscu:

Liczne nasze swojskie melodie w jedną się zlewają powszechną harmonię, i w bezmiar sfer naciągnięte są tęczowe struny polskiej pieśni. [...] Miejscowe, prowincjonalne są nasze dźwięki, ale cały świat jest ich diapazonem²⁴².

Polska poezja romantyczna – dodawał krytyk – wierna swoim czasom, „stosownie do tego nowego diapazonu nastraja i muza nasza swoją lutnię, śpiewa pieśni wojny, wolności i zemsty, [...] i nuty te wszystkie zlewają się w ten fałszywy, ale proroczy akord *Wallenroda*”²⁴³. Podobną metaforą wspomniany krytyk spuentował swoje refleksje na temat autobiograficznego charakteru *Boskiej komedii*:

W ten sposób poezja, polityka i miłość, te trzy struny wielkiego serca Dantejskiego rozbrzmiewają od pierwszego akordu jego wzniosłej symfonii; a odtąd dźwięki ich drgać będą przez ciąg całego dzieła, przechodząc przez całą gamę namiętności,

²³⁸ J. Kremer, dz. cyt., s. 101.

²³⁹ K. Libelt, *Ojciec Marek*, „Dziennik Domowy” (Poznań) 1844, nr 6–9 (S 215).

²⁴⁰ J. Kremer, dz. cyt., s. 246.

²⁴¹ J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby* (1850) (JK 55).

²⁴² Tamże (JK 61).

²⁴³ Tenże, *List XXVII do redakcji „Gońca Polskiego”*, „Goniec Polski” (Poznań) 1851, nr 215 (JK 92–93).

urozmaicone całą skalą sztuki, ustawicznie wtórujące tej melodii, z kolei piekielnej lub niebiańskiej, wydzierające się w przenikliwym krzyku ponad skargi konających, ponad potępieńcze chóry, ponad hosannę zbawionych²⁴⁴.

Symfoniczne brzmienie poezji bywało w tym ujęciu szczególną wartością, bo solowy śpiew poetów okazywał się czasem zbyt monotony. Właśnie w myśl tej zasady Klaczko pisał o Teofilu Lenartowiczu, w którego utworach dostrzegał wspomniane ubóstwo dźwięku: „razem szczególnie zebrane, te melodie monokordu okazały się monotonnymi”; nawet „jeśli temat był zmieniony, nuta pozostała ta sama: że wyżej czy niżej nastrojona, jedna wciąż zawsze dźwięczała struna”²⁴⁵. Według krytyka ta jednostajność melodii i ubóstwo dźwięku wymagały napiętnowania, gdyż „powołaniem poezji jest coś więcej niż «nucić nad strumykiem i rozmawiać ze słowikiem»”²⁴⁶.

Zwróćmy uwagę, że romantyczne skojarzenia związane z muzyką są niezwykle bogate. Odnajdziemy tu odwołania do: postaci muzyków (śpiewak, pieśniarz, gęślarz, minstrel), ptaków śpiewających (słowik, skowronek), czynności wykonywania utworów muzycznych (śpiewanie, pienie, granie, nucenie, strojenie), muzycznych brzmień (melodia, harmonia, tony, akord) oraz innych efektów dźwiękowych (kwilenie, płacz, rozbrzmiewanie, dźwięczenie, drganie, grzmiący głos, głucho milczenie, mowa dźwięków), instrumentów lub ich części (harfa, lutnia, harfa eolska, monokord, trąba, struny, „dźwięczne naczynie”), a także form muzycznych oraz innych określeń z dziedziny muzyki (symfonia, fuga, pieśń, gama, nuta, skala). Wszystkie te określenia nawzajem się motywują, tłumaczą i wzbogacają, swobodnie przechodząc jedno w drugie. Mimo owej różnorodności zachowują koherencję. Można by rzec, iż w obrębie metafory konceptualnej POEZJA TO MUZYKA tworzą sieć rozszerzeń metaforycznych, połączonych jednolitą podstawą obrazową. Co więcej, wiążą się w sieć metafor konceptualnych o częściowo wspólnych zakresach znaczeniowych (POEZJA TO OWOC NATCHNIENIA, POEZJA TO LOT itp.). Wspomniane metafory konceptualne uzyskują zaś koherencję w obrębie fundamentalnych schematów wyobraźniowych, takich choćby jak DOBRY TO W GÓRĘ. Podobne uwagi można by odnieść do metaforycznych przetworzeń innych motywów: serca i wyobraźni, wylania czy lotu.

Analiza przytoczonych skojarzeń poezji z muzyką pozwala stwierdzić, że romantycy robili z metaforami poezji coś więcej niż ich poprzednicy. Odzie-

²⁴⁴ Tenże, *Dante wobec krytyki nowoczesnej* (1854) (JK 157).

²⁴⁵ Tenże, „*Gladiatorowie*” przez Teofila Lenartowicza, „*Wiadomości Polskie*” (Paryż) 1857, nr 40, 50 (JK 389, 390).

²⁴⁶ Tenże, *Odstępcy*, „*Wiadomości Polskie*” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 464).

dziczywszy zbiór skonwencjonalizowanych motywów, nie zrezygnowali z niego, ale znacznie go wzbogacali i obudowywali oryginalnymi kontekstami, dodając do starych motywów mnóstwo nowych oraz posługując się wyrażeniami zaczerpniętymi z języka potocznego. W ten sposób dokonali swoistej deleksykalizacji całego obszaru skojarzeniowego, przydając mu nowych treści semantycznych oraz nowej mocy.

Zwróćmy jeszcze uwagę na następującą prawidłowość. Otóż przytoczone metafory obrazują charakterystyczną dla myśli romantycznej ambiwalencję w ujmowaniu źródeł twórczości poetyckiej. Wskazują jednocześnie na jej podmiotowe i pozapodmiotowe pochodzenie, na jej jednoczesne odwoływanie się do świadomej oraz nieświadomej sfery psychiki artysty. Skoro bowiem dusza poety jest harfą eolską poruszaną przez wiatr, to znaczy, że jest głównie echem powtarzającym odgłosy płynące z zewnątrz. Jeśli jednak jest także instrumentem, na którym gra poeta, lub śpiewem wykonywanym przez niego, to stanowi jednocześnie rezultat autonomicznej aktywności podmiotu. W świetle przytoczonych metafor twórczość poetycka jawi się zatem jako „wytwór zewnętrznych wrażeń oraz wewnętrznego dostrojenia i udziału człowieka”²⁴⁷.

Wspólny mianownik dla przywołanych wyżej metafor inspiracjonistycznych można odnaleźć w następującej wypowiedzi Mochneckiego: „Wszystko mówi do serca naszego, co nie jest ucywilizowane, co nie podlega sztucznemu berłu człowieka”²⁴⁸. Użyte przez krytyka słowo „wszystko” oznacza tu i naturę, i historię, i zmyślenie, i doświadczenie wewnętrzne, i boską inspirację – czyli to, co autentyczne, wypływające z wewnętrznego przekonania, nieprzetworzone przez kulturę, własne.

Nieco inny charakter ma odziedziczona po poprzednikach metafora poezji jako szkoły. To wyobrażenie pozwala się wpisać w krąg inspiracjonistycznych metafor poezji, z tą jednak różnicą, że sytuuje się na antypodach metafor poezji jako ekspresji wnętrza artysty, daru niebios czy efektu natchnienia. Jego źródło można się dopatrywać w obowiązującym co najmniej od średniowiecza europejskim systemie nauczania: poezja była wtedy jedną ze sztuk wyzwolonych, omawianą (i ćwiczoną) m.in. w ramach *trivium*: gramatyki i retoryki²⁴⁹. Wiedza ta opierała się na traktatach i podręcznikach do poezji i wymowy, pisanych również w następnych stuleciach, od XVI do pierwszej połowy XIX wieku – począwszy od dzieł Marca Girolama Vidy, Francesca Robortella, Juliusa Caesara Scaligera czy

²⁴⁷ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 145.

²⁴⁸ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 58).

²⁴⁹ Por. T. Michałowska, *Poetria. Ars poetica*, [w:] *tejsze, Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Warszawa 2011, s. 685–697.

Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, poprzez prace Stanisława Konarskiego, Franciszka Karpińskiego, Grzegorza Piramowicza czy Filipa Neriusza Golańskiego, aż po rozprawy Józefa Franciszka Królikowskiego i Józefa Korzeniowskiego²⁵⁰. Wyobrażenie poezji jako szkoły wyrastało więc z przekonania, że poezja wymaga przestrzegania reguł, których można i trzeba się uczyć, a nabywanie umiejętności w tej dziedzinie odbywa się w atmosferze szkolnego rygoru.

Z punktu widzenia romantycznych wartości estetycznych przywołana metafora miała więc poważne ograniczenia: sugerowała podział poezji na rodzaje, uwypuklała rolę przepisów artystycznych, budziła skojarzenia z warsztatową sprawnością, uczniowską pilnością, posłuszeństwem i poprawnością. A przecież poezja według romantyków miała być tworem artysty i owocem natchnienia, miała być jedna i niepodzielna...

Trudno się więc dziwić, że romantyczni krytycy odwoływali się do tej metafory z mniejszym niż wcześniej przekonaniem. Bywały jednak sytuacje, w których metaforyka poezji jako szkoły okazywała niemałą użyteczność. Doskonale sprawdziła się najpierw w toku przedlistopadowych sporów klasyczo-romantycznych, a więc w pierwszej fazie kształtowania się nowego nurtu – wtedy to chętnie korzystano z jej perswazyjnej mocy, ujawniającej się w kreowaniu wyrazistych opozycji i podziałów²⁵¹. Również w późniejszym okresie metafora ta miała chwile krytycznego triumfu: za jej pomocą starano się na przykład uporządkować w przejrzystą mapę różnorodne i niejednoznaczne zjawiska literackie, nazywając je szkołami regionalnymi poezji polskiej.

Spójrzmy w pierwszej kolejności na okres powstawania nowego nurtu i toczonych wówczas sporów. Wielokrotnie pisano wtedy o „szkole klasycznej” i „szkole romantycznej” (wymienne używano też porównań do stronnictw politycznych), zwykle przeciwstawiając je sobie, czasem odwołując się tylko do jednej z nich, a niekiedy polemizując z zasadnością ich użycia²⁵². Tak więc

²⁵⁰ Por. tejsze, *Poetyka i poezja (Problemy interpretacji poezji staropolskiej)*, [w:] tejsze, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 140–148; E. Sarnowska-Temierusz, *Poetyka*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 617–623; T. Kostkiewiczowa, *Mysł literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 7–8.

²⁵¹ Podobnie było w krajach niemieckich: romantycy kręgu jenajskiego określali samych siebie mianem „nowej szkoły w poezji”. Por. T. Namowicz, *Wstęp*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. tenże, Wrocław 2000, s. IX.

²⁵² Por. M. Stanisławski, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historycznoliterackiej, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisławski, K. Maciąg, Rzeszów 2010, s. 28–29; J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*,

Franciszek Grzymała potwierdzał popularność tej formuły odwołaniem się do niej w pierwszej recenzji poezji Mickiewicza – odżegnywał się tam od oceniania „szkoły, jakiej jest zwolennikiem P. Mickiewicza”²⁵³. Michał Grabowski wielokrotnie posłużył się wspomnianą metaforą w rozprawie krytycznej *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*: by podkreślić swoją bezstronność, deklarował, że nie należy „do żadnego stronnictwa, szkoły lub bractwa naukowego”, przeciwstawiał „starą” (klasyczną) szkołę literacką „nowej” (romantycznej), upatrywał nadziei w „nowo kształcącej się u nas szkole romantycznej”, choć zarazem nazywał „romantyczność” „szkołą niemiecką”, a swoje sympatie wiązał z utworzeniem przez młodych poetów polskich „czysto narodowej szkoły”²⁵⁴. O „nowej szkole literatury” pisał też Józefat Bolesław Ostrowski²⁵⁵.

Klasyk z *Dialogu* Stefana Witwickiego otwierającego dwutomowe *Ballady i romanse*, bohater negatywny tego tekstu, wyrażał się bardzo krytycznie na temat romantyków, a swoje opinie również ujmował w kształt charakteryzowanej tu metafory:

– „Znam i bardzo znam dobrze. Któż nie zna tej szkoły,
Której pisarz z upiory, z czartami na poły,
Nowy Szekspir czy Bajron, miesza czasy, kraje,
A pędząc z sobą różne różnych duchów zgraje,
Sam jak jaki duch także w świat czarownic leci?
[...]
A przecie każda szkoła jakiegokolwiek sławy,
Na wszystko mieć powinna szczególne ustawy.
[...]
Nie – i choćby wasz naród nie wiem jak był liczny,
Nie ma u mnie rodzaju, jak rodzaj klasyczny”²⁵⁶.

Rzeszów 2017, s. 290–305. W podobny sposób używano metafory szkół poetyckich w innych krajach, zwłaszcza tam, gdzie toczyły się zażarte spory klasyczno-romantyczne. Dla przykładu, francuski romantyk Théophile Gautier, aktywny uczestnik owych sporów, z dumą relacjonował własny udział oraz aktywność swoich przyjaciół w „bataliach nowej szkoły”. Por. tegoż, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, przekł. i komentarze J. Guze, Warszawa 1975, s. 28, 45, 97, 119, 196.

²⁵³ F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea” (Warszawa) 1823, t. III, nr 5 (MOW 52).

²⁵⁴ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I (MG 3–5, 8).

²⁵⁵ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 130, s. 661.

²⁵⁶ S. Witwicki, *Dialog*, [w:] tegoż, *Ballady i romanse*, Warszawa 1824, t. I, s. 1–2, 6, 7 (W 3, 8).

Inny krytyk romantyczny, Michał Podczaszyński, wypowiadał się ze sceptycyzmem o przyszłości „szkoły klasycznej”, relacjonując francuskie dyskusje literackie: „jeżeli zjawi się drugi Talma – znajdzie wielbicieli, ale sama szkoła klasyczna nic na tym nie zyska, oprócz przedłużenia o kilka chwil konającego żywota”²⁵⁷. O cechach „szkoły romantycznej” następująco wyrażał się natomiast Joachim Lelewel:

[...] jak w płodach szkoły romantycznej przemaga obfitość akcji, w płodach szkoły klasycznej słuszne i rozwleczone wysłowienie; jak w tamtych w więcej uduchowionym świecie rozmaitsze są ściągane działania w całym ciągu ich rozgałęzienia, w drugich w poziomej ograniczoności wyosobniony punkt namiętnie działającego²⁵⁸.

Równocześnie w wielu ówczesnych wypowiedziach ujawniał się dystans wobec konfrontacyjnego aspektu omawianej metaforyki. Wyraźnie widać to w anonimowym omówieniu artykułu Zygmunta Krasińskiego o literaturze polskiej: wedle autora-sprawozdawcy Krasiński „zastanawia się [...] nad zjawieniem romantyczności, której wielkie pochwały oddaje, a choć ma tylko lat siedemnaście, starszym się być pokazuje od wielu naszych pisarzy, którzy sądzą, że niepodobna jest chwalić jednej szkoły, nie czerniąc drugiej”²⁵⁹. W przytoczonej relacji mowa też o pożądanym kierunku rozwoju literatury, który winien polegać na tym, by wprowadzić „pewien rodzaj poezji prawdziwie narodowej, a nie należącej ani do szkoły klasycznej, ani do romantycznej”²⁶⁰. W tym samym czasie znany krytyk lwowski, Walenty Chłędowski, przekonywał, że „romantyczność i klasyczność są to próżne nazwy stronnictw, które różni różnie biorą i tłumaczą”²⁶¹.

Właśnie w kontekście związków z oświeceniową tradycją nazewniczą należy rozpatrywać protesty niektórych krytyków przeciwko używaniu metafory szkoły do opisu rodzącego się nurtu poezji romantycznej. Wynikało ono zwykle z przekonania, że poezja jest jednością, a jej źródła tkwią w rzeczywistości nadprzyrodzonej: nie można jej więc dzielić na zwalczające się szkoły, stronnictwa lub obozy ani – tym bardziej – sprowadzać do wymiarów zwykłej szkolnej umiejętności. Mochnacki pisał więc:

²⁵⁷ M. Podczaszyński, *Romantyczność i klasyczność (Wyjętek z listu prywatnego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 116 (MP 171).

²⁵⁸ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 264).

²⁵⁹ [Anonim], *List siedemnastoletniego Polaka do p. Bonstetten o dzisiejszej literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1830, nr 105, s. 3.

²⁶⁰ Tamże, s. 4.

²⁶¹ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin” (Lwów) 1830, t. I, s. 156.

Romantyczność bynajmniej nie jest oddzielnym wyrazem lub formą uczucia poetycznego; nie należy więc nazywać ten rodzaj poezji szkołą ustanowioną w pewnej epoce przez ludzi różne z jednegoż względu przekonanie mających. Wyobrażenia szkoły, tak nierozsądnie do tego lub owego rodzaju poezji w naszym wieku naciągane, zdradzają niedostatek głębszej uwagi w użyciu słów i zadziwiająco nieznamość przedmiotu.

Poezja nie jest dziełem rozumu, więc nie może być wieloraką. Nie jest nauką, więc nie powinna być znieważaną rozdziałem na sekty, jak inne s u b l u n a r n e umiejętności, które prawda i błąd za schronienie lub plac szermierski obrały. To wyobrażenie, zniżające poezję do poziomu pospolitych utworów, sprawiedliwie oburza wszystkich, którzy się przekonali o jej zacniejszym rodzie, o jej źródłach, które z odwiecznych, stopą ludzką nie tkniętych krajów płyną²⁶².

Nie jest zapewne przypadkiem, że Joachim Lelewel, krytyk przywiązany do klasycystycznych wyobrażeń o poezji, zdecydowanie odcinał się od scharakteryzowanej powyżej koncepcji Mochnackiego, opowiadając się za zasadnością użycia tej metaforyki:

Nie wiem tedy, co autor rozumie przez to, że poezji nie pozwala być wieloraką i nie przypuszcza s z k ó ł w tym sposobie, jak są w filozofii i w innych naukach, gdzie rozzerwane bywa zdanie. Są sektatorowie poezji sensualizmu, są sektatorowie poezji idealizmu, są zatem jednych i drugich szkoły klasyczne i romantyczne itd.²⁶³

W dobie polistopadowej metaforyka szkoły nadal była popularna, choć występowała w odmiennych niż dotąd kontekstach. Juliusz Słowacki użył jej na określenie grona pisarzy emigracyjnych skupionych wokół Adama Mickiewicza – za zbyt przywiązanie do wartości religijnych krytykował on „szkołę religijną, ową wieczną Pańską polskich poetów, do której zasiedli w Paryżu”; w tym kontekście posługiwał się też formułą „szkoła De-la-Menistów”²⁶⁴. Z kolei w kraju największą popularność uzyskała regionalistyczna idea „szkół literackich” – rozpowszechniona najpierw przez Michała Grabowskiego jeszcze przed 1830 rokiem, potem będąca w powszechnym użyciu, a najpełniejszy wyraz osiągnęła w popowstaniowych tekstach krytycznych Grabowskiego oraz w eseistycznej powieści Aleksandra Tyszyńskiego *Amerykanka w Polsce*. Przypomnę zatem, że ten ostatni autor wyróżnił „w obrazie poezji polskiej” „szkołę litewską, szkołę ukraińską, szkołę puławską i szkołę krakowską”, które „odróżniają się [...] swą twarzą” i „dotąd najznakomiciej swe odznaczyły piętno”²⁶⁵. Koncepcję „szkół narodowych” podjął nawet Julian Klaczko, obudowując ją interesującymi skojarzeniami przestrzennymi (będzie jeszcze o tym mowa):

²⁶² M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 52).

²⁶³ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 259).

²⁶⁴ J. Słowacki, Wstęp do III tomu *Poezji* (1833) (JS II, 11–12).

²⁶⁵ A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans*, cz. II, Petersburg 1837, s. 24–25.

[...] na Parnasie naszym, jak i na naszym sejmie, każda prowincja ma swój głos oddzielny. Gdy w poezji innych narodów ledwie że główne światła strony rozróżnisz i północ od południa, zachód od wschodu oddzielisz, u nas każda strona ma swą strunę, każda ziemia swe niebo²⁶⁶.

Mimo popularności idei szkół narodowych romantyczni krytycy niechętnie godzili się na jakiegokolwiek podziały poezji. Owszem, posługiwali się tą metaforą (a nawet dodawali inne batalistyczne określenia), ale zwykle po to, by wyróżnić różne postacie dobrej literatury. Tak czynił Seweryn Goszczyński, który w każdym pisarzu romantycznym widział kogoś, kto „się odstrychnął od staro-francuskiej szkoły”²⁶⁷, ale zarazem przestrzegał przed pokusą dzielenia współczesnej mu literatury:

Powiniem raz na zawsze uprzedzić czytelników, że podziały, które przyjąłem w moim piśmie, nie są podziałami naszej poezji na jakieś szkoły całkiem odrębne, ale skazują tylko główne pierwiastki wchodzące do obecnego tej Poezji składu oraz że rozmieszczeni według nich Poeci nie są w moim rozumieniu ścisłymi pewnych wyobrażeń wyznawcami; raczej chciałem tym sposobem okazać tylko ten lub ów pierwiastek, przemagający w tym lub owym Poecie²⁶⁸.

Interesujący sposób użycia metaforyki poezji jako szkoły odnajdujemy w wypowiedziach Cypriana Norwida, który za jej pomocą kreował swój wizerunek twórczy jako pisarza zdystansowanego wobec swoich poprzedników (czyli pierwszego pokolenia pisarzy romantycznych). Opisując w przedmowie do *Vade-mecum* stan kryzysu poezji polskiej, dostrzegał jego przyczyny w praktykach przyjętych właśnie przez „szkołę” jego „wielkich i słynnych poprzedników”: „szkoła ta” – pisał – „nie miała zapewne dosyć czasu, aby w utworach jej strona o b o w i ą z k ó w, s t r o n a m o r a l n a, znaczne zajmowała miejsce”. Krytyk wskazywał też na dominację „l u d o w e g o i g m i n n e g o ż y w i o ł u”, cechy „w y ł ą c z n i e s z k o l e o n e j w ł a ś c i w e j”, a także „w ł a ś c i w e g o s z c z e g ó l n i e o w e j s z k o l e b o g a t e g o k o l o r u i o b r a z o w a n i a”²⁶⁹. Zarazem Norwid dostrzegał wielką wartość w powstaniu zbiorowego ruchu artystycznego, którego przedstawiciele pielęgnowaliby podobne wartości etyczne oraz estetyczne, i który nazywał właśnie szkołą. W innym miejscu pisał więc:

Przez asymilację można mieć artystów, jak np. mają Węgrzy lub Amerykanie (a artystów niepospolitych zaprawdę), lecz nie można jeszcze mieć s z k o ł y w ł a s n e j, a n i n a w e t s z t u k i w ł a s n e j, to jest utwierdzonej w społeczeństwie nie na lekkiej

²⁶⁶ J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby* (1850) (JK 60).

²⁶⁷ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 11).

²⁶⁸ Tamże (SG I, 213).

²⁶⁹ C. Norwid, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Vade-mecum* (1865) (PW II, 9–10).

warstwie mody i amatorstwa, ale pośród organów żywych tegoż społeczeństwa jako organ miejsce i prawa swe biorące²⁷⁰.

Jak dowodzą przytoczone przykłady, w dobie romantyzmu metafora poezji jako szkoły ujawniała swą atrakcyjność i siłę tylko w szczególnych sytuacjach. Dochodziła do głosu głównie wtedy, gdy konieczne było odróżnienie od siebie pisarzy reprezentujących różne style, oddzielenie utworów literackich przynależnych do rozmaitych porządków estetycznych czy – po prostu – różnych formacji kulturowych.

* * *

Romantyczne konceptualizacje poezji jako tworu serca i wyobraźni oraz owocu natchnienia płynącego z zewnątrz były głęboko zakorzenione w ówczesnej wizji świata i człowieka i na wiele sposobów odzwierciedlały drogi romantycznej filozofii: teorii bytu, epistemologii i antropologii filozoficznej. Były one uzasadnione m.in. przekonaniem, że Wielki Łańcuch Bytu tworzy otwarte uniwersum materii i ducha – uniwersum poznawane na wiele sposobów (na drodze racjonalnej, intuicyjnej, emocjonalnej, imaginatywnej), ale w gruncie rzeczy nigdy do końca nie przeniknione, kryjące największe tajemnice zarówno w kosmicznym porządku, jak i w głębiach ludzkiego „ja”²⁷¹. Były to wyobrażenia na tyle powszechne, że potrafiły znacznie osłabić zakres oddziaływania bardziej tradycyjnych metafor (takich choćby jak obraz poezji jako szkoły), których treść pojęciowa nie była równie dobrze zestrojona z romantycznym światopoglądem.

Za metaforami odwołującymi się do romantycznych wyobrażeń ekspresji i inspiracji krył się intrygujący obraz podmiotu poetyckiego. Był to ktoś równocześnie odgraniczony od świata i połączony z nim ścisłymi więzami, zamknięty w skorupie własnego ja, a zarazem będący swoistym medium dla

²⁷⁰ Tenże, [*Sztuka jako żywy organ społeczny*] (1876) (PW VI, 569).

²⁷¹ „Tak też pojmowany projekt antropologiczny określał kształty filozofii antropologicznej romantyzmu ukierunkowanej «w głąb» człowieka, ale też zorientowanej na procesy «stawania się sobą» samym, będące podstawą projekcji ludzkiej istoty, dla której świat stawał się rzeczywistością jemu «zadaną» i szansą osiągnięcia tkwiących w niej możliwości”. I. Bittner, dz. cyt., s. 8. Por. także: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 677–721; I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, przekł. A. Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 143–175; M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

głosu płynącego z zewnątrz. Ów związek wnętrza i zewnątrz zachodził w wielu wymiarach: na płaszczyźnie doświadczeń zmysłowych i duchowych, w sferze świadomej i nieświadomej. Według Ireneusza Bittnera:

Ta penetracja wewnętrznego świata jednostki sprawiała, że wydarzenia rozgrywające się na „zewnątrz” romantyków postrzegane były – a przez romantyków przeżywane – jako wydarzenia żyjące w nich wewnątrz. W tym ruchu ku „wnętrzu” wydarzenia zewnętrzne stawały się tedy wydarzeniami rozgrywającymi się w nich samych²⁷².

Właśnie z tego względu przytoczone wyżej metafory płynnie przechodziły jedna w drugą, nie absolutyzowały żadnych podziałów, przeciwnie – zacierały je, otwierając refleksję metapoetycką na coraz to nowe rejony. Będą one tematem następnego rozdziału tej książki.

²⁷² I. Bittner, dz. cyt., s. 24.

Rozdział II

„Poezyjny widnokrąg polski”. Metafory topograficzno-przestrzenne

Romantyczne metafory aktu twórczego, skupione wokół problemów ekspresji i inspiracji, opierały się na obrazach poezji jako osoby (działającej, panującej, przeistaczającej itp.), posiłkowały się motywami przyrody (np. żywiołów wody i ognia), korzystały z analogii czerpanych z różnych obszarów kultury (np. sfery muzyki), odwoływały się również do różnorodnych motywów (np. lotu) i opozycji przestrzennych (np. góra-dół, wewnątrz-zewnątrz). Jest jednak sprawą niezmiernie istotną, że w tym okresie jeszcze częściej używano metafor odwołujących się do wyobrażeń topograficzno-przestrzennych, przypisując im bardzo istotne funkcje i znaczenia. Popularność tej metaforyki nie powinna dziwić – przynajmniej od czasów Immanuela Kanta wiadomo, że doświadczenie przestrzeni jest niezbywalnym warunkiem ludzkiego poznania, „koniecznym wyobrażeniem *a priori* leżącym u podłoża wszelkich zewnętrznych danych naocznych”¹. Dzięki współczesnym badaniom kognitywnym stało się też jasne, iż metaforyka przestrzenna stanowi jedną z najbardziej uniwersalnych metod konceptualizowania pojęć abstrakcyjnych².

Obecne w romantycznej krytyce metafory topograficzno-przestrzenne odnosiły się do bardzo istotnego obszaru ówczesnej refleksji metapoetyckiej:

¹ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przekł., wstęp i przypisy R. Ingarden, Kęty 2001, s. 76. Nie przypadkiem wspominam o Kancie w kontekście romantycznych metafor przestrzennych – wiadomo bowiem, że z koncepcji filozofa z Królewca romantycy wyprowadzali wiele kluczowych tez swojej antropologii. Por. Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm*, [w:] *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmowa B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 153–156; I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, przekł. A. Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 95–96, 110–112.

² G. Lakoff i M. Johnson wyróżniają grupę „metafor orientacyjnych” jako jeden z podstawowych sposobów konceptualizowania doświadczenia. Por. tychże, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 41–49.

wskazywały na charakter zjawisk, które poezja ukazuje (względnie winna ukazywać), zakres tematów, które porusza, jej moc poznawczą oraz potencjał artystyczny. Ujmowały one poezję oraz czynności twórcze poety za pomocą obrazów, z których można by ułożyć coś, co jeden z romantycznych krytyków nazwał „poezyjnym widnokregiem polskim”. Na ów „widnokrąg” składałyby się obrazy przestrzeni (lub jej fragmentów), posiadającej określone kontury i ukształtowanej topograficznie, wypełnionej konkretnymi miejscami i obiektami o znaczeniu symbolicznym³.

Topograficzno-przestrzenne metafory poezji dotyczyły niezmiernie istotnego rysu romantycznej wyobraźni metaliterackiej. Wyobraźnia ta odchodziła od abstrakcyjnych figur alegorycznych, odwoływała się zaś do ujęć możliwie konkretnych, bliskich codziennemu doświadczeniu. Nie znaczy to oczywiście, że rezygnowała z erudycyjnych skojarzeń i aluzji do dotychczasowej wiedzy metapoetyckiej, zawartej bądź w traktatach o poezji i wymowie, bądź w samej poezji. Czyniła z nimi jednak to, o czym już wspominałem w poprzednim rozdziale – przetwarzała je, modyfikowała, dostosowywała do własnych potrzeb.

Metafory przestrzenne

Modelowym przykładem krytycznoliterackich metafor odwołujących się do wyobrażeń przestrzennych jest obraz poezji jako podróży (bądź wędrówki). Jego niebywała popularność w dobie romantyzmu miała źródło jeszcze w klasycystycznym myśleniu o literaturze (dość wspomnieć, że powszechny w przedromantycznej teorii poezji polski termin „naśladowanie” w sensie etymologicznym oznacza czynność ‘kroczenia po śladach’⁴). Popularność ta została zadekretowana przez Kazimierza Brodzińskiego w głośniejszej rozprawie *O klasycystyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w której autor pisał o dwóch drogach „do Apollina świątyni” – klasycznej i romantycznej⁵:

Dotąd imaginacja, czucie, rozsądek i dowcip, razem połączone, jedną tylko drogę znały do Apollina świątyni; teraz sądziemy, żeśmy dwie wcale przeciwne odkryli. Pierwsza jest wymierzony, dobrze ubity, porządnie i regularnie drzewami zasadzony

³ Kategorie przestrzeni i miejsca rozumiem zgodnie z klasyczną książką Yi-Fu Tuana *Prze-strzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987.

⁴ Por. na ten temat Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 18.

⁵ O stanowisku estetycznym Brodzińskiego pisze M. Patro-Kucab, „...jest to głos Ojczyzny z jej serca i ducha wydobyty”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego*, Rzeszów 2011 (zwłaszcza rozdz. *Kazimierz Brodziński w poszukiwaniu drogi twórczej. Strażnik klasycyzmu czy głosiciel nowych romantycznych idei?*, s. 36–60).

gościniec, która to regularność zdaje się już niektórych nudzić, szczególnie przeto, że z tego gościńca zbaczać nie wolno. Druga jest kręta ścieżka albo raczej podróż, wśród której, jak się komu bliżej zdaje, wolno zbaczać albo też nasycać się widokami natury i swobodnie płoty przeskakiwać. Doświadczeni, wzwyczajeni wołają pierwszą; młodzież naturalnie ma pociąg do drugiej. Pierwsi mniej i swobody, i uderzających widoków mają w swojej podróży, ale są za to pewniejsi; drudzy przechodzą często miejsca niebezpieczne i łatwo obłąkać się mogą, ale swoboda i wdzięki natury żywiej im się uśmiechają. Ci nie wierzą doświadczeniu starszych, owi nie chcą być wyrozumiałymi dla popędu młodości. U jednych wzory, u drugich natchnienie pierwsze ma miejsce. Ci naturę nad sztukę, owi sztukę nad naturę przenoszą; a nie wszyscy są baczni na to, że najpiękniejszą metą sztuki jest zbliżyć się do natury, jako też przeciwnie, że natura w poezji tylko przez sztukę piękną się zdoła⁶.

Kilka lat później Maurycy Mochnacki posłużył się metaforą podróży dla zilustrowania postępów wiedzy ludzkiej (w której obrębie umieszczał również poezję – jako „ważną gałąź publicznego oświecenia”⁷):

Jakże spaniały widok stawałaby przed oczy historia oświecenia, z ogólnych zasad rozumu i założeń wywiedzionego, nie bez względu na miejscowe potrzeby, charakter mieszkańców i instytucje tak polityczne, jak religijne! W swoim postępie i rozwinięciu, jeżeli większe rzeczy do mniejszych przyrównywać można, zdałoby się wyobrażać podróż śmiałego wędrowca, przedsięwziętą w celu odkrycia nieznanych zamorskich krain, który nim odbije od ładu, wprzód na mapach geograficznych prawdziwe zakreśla szlaki, niebezpieczne od mniej pewnych i mylnych odróżnia, wytyka mielizny, podwodne skały i prądy, wreszcie puściwszy statek na morze, gwiazd radzi się, a biegiem jego według kompasu i igły magnesowej kieruje⁸.

Przywołana metafora była w dobie romantyzmu w powszechnym użyciu. Korzystał z niej Adam Mickiewicz w swoich artykułach z lat 20. XIX wieku, gdy sugerował, że w twórczości pisarzy zagranicznych „można znaleźć gdzie indziej do naśladowania wzory i nowe do przebieżenia drogi”⁹, gdy chwalił Franciszka Karpińskiego, że „nie idąc ślepo w niczyje ślady, szukał właściwej talentowi swojemu drogi”¹⁰, lub gdy dowodził, że „poeta historyczny, udając się między pomniki zeszyłych narodów, otacza się i dziejami, i podaniami”¹¹. Franciszek Grzymała, jeden z pierwszych recenzentów Mickiewicza, pisał z kolei o tym poecie, iż „pierwszy prawie z rodaków poszedł otwarcie tak

⁶ K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. X–XI (KB I, 3).

⁷ M. Mochnacki, *Mysli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 131).

⁸ Tamże (P I, 130).

⁹ A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 172).

¹⁰ Tenże, [Franciszek Karpiński], „Moskowskij Tielegraf” 1827, nr 12 (D V, 164).

¹¹ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 174).

okrzyczaną drogą romantyczną”; wspominał również o innych pisarzach, bardziej „umiarkowanych, szukających jakiejś średniej drogi”¹² między dwoma wytyczonymi już i uczęszczanymi szlakami. Michał Grabowski, krytykując *Ballady i romanse* Stefana Witwickiego, zwracał uwagę, że „są to błędy pisarza, nie zaś drogi, którą ten poszedł”, i zapytywał retorycznie: „czy mylna droga, przez jednego obrana, powinna zrażać innych do szukania nowych odkryć w przestronnym państwie pomysłów i uczuć?”¹³. Maurycy Mochnacki podkreślał „nie znany dotąd kierunek rozumowań i wybór drogi, którą na przyszłość postępować mamy”¹⁴. Zdaniem Michała Podczaszyńskiego przed każdym oryginalnym pisarzem stoi podstawowe zadanie: „stworzyć sobie potrzeba nową drogę, tak jak Mickiewicz w starożytnościach litewskich, Zaleski w śpiewach ukraińskich, Brodziński w śpiewach ludu polskiego”¹⁵. Tenże Podczaszyński pisał w innym miejscu: „Możemy tylko pogratulować Witwickiemu znalezienia tak pięknej drogi, odszukania prostoty i szczeroci w dwu gatunkach poezji narodowej, w której i jeden, i drugi szczególnie odpowiada zwyczajom oraz ideom jego rodaków”¹⁶. Do poetyckiej samodzielności wzywał też Stefan Witwicki, posługując się tą samą metaforą: „za przewodnictwem wyższej miłości sztuki, szlachetnego zapалу, zdrowej krytyki i smaku, sami się zbawienną drogą prowadźmy na polu ojczystym, nie zrażając się ani szyderstwem, ani chwilowym triumfem sędziów więcej szczęśliwych niżeli zasłużonych”¹⁷. Młody Zygmunt Krasiński podkreślał zasługi Adama Mickiewicza, twierdząc, że ów poeta „zdołał wytyczyć sobie drogę, na której nikt wcześniej nie postawił stopy, i z wielką godnością piastuje zaszczyt pierwszeństwa”¹⁸. Z kolei Maurycy Gosławski z entuzjazmem wspominał o zmianach we współczesnym mu krajobrazie literackim:

¹² F. Grzymała, *Poezje Adama Mickiewicza*, „Astrea” (Warszawa) 1823, t. III, nr 5 (MOW 51–52).

¹³ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I (MG 3, 8).

¹⁴ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 51).

¹⁵ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 3 (MP 88–89).

¹⁶ Tenże, *Poezje biblijne Stefana Witwickiego. – Poésies bibliques, par Étienne Witwicki, Varsovie 1830; Poezje sielskie. – Poésies champêtres, par le même auteur, Varsovie 1830; Edmond. – Edmond, roman par la même auteur, Varsovie 1829*, „Revue Encyclopédique” (Paryż) 1830, Vol. 47 (MP 177).

¹⁷ S. Witwicki, *O reputacji autorów za ich życia, kilka uwag przyjaciela literatury ojczystej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 140, s. 560.

¹⁸ Z. Krasiński, *List o stanie obecnym literatury polskiej adresowany do pana Bonstettena* (1830) (ZK 7/II, 101).

Zacząty wyższe talenta puszczać się drogą nową, odrębną od klasycznego *chaussée* i pierwsze usiłowania dość szczęśliwie się powiodły. Schiller, Goethe, dalej Byron, Walter Skot i inni pod nowym zupełnie względem okazali nowożytnym poezją. – Pierwsi oni, że minę Szekspira, zwrócili poezją na prawdziwy jej kierunek, pierwsi wykazali źródła, z których skarby jej czerpać należy. – Otóż mamy i nową poezją – nazwano ją romantycznością – niech i tak będzie¹⁹.

W zbliżony sposób metaforę poezji jako podróży/wędrówki konceptualizowali Jozefat Bolesław Ostrowski i Aleksander Władysław Zabiełło. Ten pierwszy, głęboko przeświadczony o nieustającym postępie myśli ludzkiej (ludzkość bowiem „już nieraz, czyniwszy rozbrat z przeszłością, zupełnie nowymi i prawdziwie przez natchnienie, przez wiarę, puściła się drogami”²⁰), pisał o sobie i innych przedstawicielach ruchu romantycznego:

Silni wiara, silni potęgą myśli, rzucając całą przeszłość, jej przepisy, ośmielamy się nowymi iść drogami, pójść za natchnieniem, za twórczą władzą, która ludzkość już tak wysoko i tak świetnie wzniosła²¹.

Ten drugi zaś w głośnym artykule *O wierszopisach i poetach uwag kilka* podkreślał wtórność „wierszopisa” – który „ani tam, gdzie jest za niski zakres (wedle jego mniemania), ani gdzie przechodzący granice materialnego świata, rzucić się nie może, rzuca się do utworowanej drogi i [...] z samego rzeczy porządku musi być jednostajnym i naśladowniczym”²² – jak i konieczność odnalezienia przez każdego prawdziwego poetę własnej ścieżki:

Młody człowiek dobrze znający ojczysty język, wysokim czuciem, żywą wyobraźnią i władzą głębokiego myślenia udarowany, może się śmiało o laur poezji ubiegać, ale gdy się uda na łatwą, lecz prędko kończącą się wierszopisarstwa drogę i czczymi deklamacjami złudzony, przydłużej na niej zabawi, wtenczas sam w swoje sidła wpadnie i wyrzec się musi pożądanego szczęścia. Lecz jeśli tenże sam puści się drogą, na jaką własne jego uczucia i umysł prowadzą, jeżeli on przeniknie zakres, na którym pióro jego wygórwać może i pomimo liczne przeszkody jeżeli będzie stałym ku celowi swojego zawodu postępował krokiem, wtenczas jego czoło laur święty ozdobi, jego imię z małą liczbą imion narodowych wieszczów się połączy i ozdobą literatury się stanie²³.

Motyw wędrówki – tym razem odbywanej przez czytelników – odnajdziemy w pismach krytycznych Seweryna Goszczyńskiego, który przekonywał, że „poezja

¹⁹ M. Gosławski, *List do P.****, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1828 (G 21).

²⁰ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 130, s. 661.

²¹ Tamże, s. 662.

²² A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 237.

²³ Tenże, *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 238.

powinna być [...] tajemniczym popędem do miejsca zgubionej myśli²⁴, a także w rozprawie Michała Grabowskiego *O poezji XIX wieku*: „Mickiewicz, w swej *Grażynie*, w swym *Wallenrodzie*, zmusza nas zwiedzać rozmaite romantyczne ustronia, ukryte do jego czasów, w lasach zamierzchłych Litwy; Zaleski wiedzie nas między progi Dnieprowe; Goszczyński pomiędzy bunty ukraińskie²⁵.”

Po latach w podobnym duchu wypowiadał się Cyprian Norwid, twierdząc, „że jedna piosnka nieraz cały wiekowy kierunek poezji odmienia i steruje mu²⁶”. Natomiast Julian Klaczko w kilku swoich wypowiedziach wzbogacał metaforę poezji jako wędrówki nowymi skojarzeniami. Owszem, pisał o kroczeniu „po wydeptanych ścieżkach pseudoklasycyzmu²⁷”, ale twierdził też, że „sztuka jest metempsychozą: wielką wędrówką Ducha z materii do Boga przez przemiany coraz mniej zmysłowe i przez wcielenia coraz mniej cielesne²⁸”.

Ciekawe użycie metafory wędrówki odnajdziemy również w pismach Józefa Kremera, który akcentował w ten sposób przekonanie o autonomii sztuki: „sztuka ma cel swój sama w sobie, sobie samej jest celem i końcem, do którego zmierza²⁹”. Kremer wskazywał ponadto, że artystyczna wędrówka twórcy prowadzi go do nieznanego, nowych krain:

Dlatego mistrz, choć sam będzie członkiem społeczności takowej, sięgnie duszą poza tę szczupłą rzeczywistość szranki, inne stworzy kraje, inne dla siebie światy, a myśli jego i uczucia i ideały, te dzieci geniuszu, choć zrodzone w zimnym świecie prozy, roztulają skrzydła swoje i niby ptaków wędrównych stado uleczą przed mrozami rzeczywistości ziemnej, dążą poprzez te jej góry, skały, równiny do krainy poezji, do swej ziemi obiecanej, której nie zaznały nigdy, w której zima nie zapada, kędy chłody rozsądkowe nie zawieją, kędy wiecznie się uśmiecha do duszy wiosna, a przewodzi im do rajszych krain mistrza wszechmocne tchnienie³⁰.

Interesującym wariantem metafory wędrówki były motywy zejścia z wytyczonego przez poprzedników szlaku oraz obrania błędnego kierunku marszu tej czy innej grupy pisarzy. Tymi, „którzy zboczyli z utartej drogi”, była wedle Maurycego Mochnackiego grupa „kilku młodych pisarzy” romantycznych, wyprawiających się w celu „rozstrzygnięcia najważniejszego może w sprawie literatury narodowej zapytania” i zapowiadających w ten sposób „rewolucją

²⁴ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 25).

²⁵ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, Wilno 1837 (MG 63).

²⁶ C. Norwid, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Vade-mecum* (1865) (PW II, 9).

²⁷ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji*, pierwodruk pt. *La Crimée poétique*, „La Revue Contemporaine” (Paryż) 1855, t. XIX, przekł. A. Potocki (JK 183).

²⁸ Tenże, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 352).

²⁹ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869, s. 25.

³⁰ Tamże, s. 289.

w smaku³¹. W innym miejscu krytyk napominał niefortunnych naśladowców Mickiewicza: „lecz podobne w poezji przemiany prawdziwemu tylko talentowi są dozwolone; kto nie czuje w sobie wyższego powołania poetyckiego, niechaj się nie odważa błędne wieść kroki po tej śliskiej drodze”, albowiem „droga, którą Mickiewicz obrał, jest tylko jemu właściwa”³². Adam Mickiewicz przestrzegał pisarzy przed podobnym błędem: „nawet wielki talent nisko upaść musi, kiedy uda się w niewłaściwą swojemu lotowi sferę”³³. Zygmunt Krasiński z uznaniem pisał o Kajetanie Koźmianie, że ten „ścisły przestrzegacz prawideł Horacego i starożytnych wzorów, nie chce na oślep zbaczać z drogi, którą wskazały jeniuse dawnego świata, a to czyni tak, że trudno jest z większą chwałą postępować tą drogą jak on”³⁴. Michał Podczaszyński dowodził natomiast, że romantycy opuścili „drogę wydeptaną oschłego wierszopisarstwa, powszechnie pod szumnym imieniem poezji klasycznej XVII i XVIII wieku znanego”³⁵. Metaforę zbaczania z wytyczonej drogi krytyk ten drobniawo ukonkretnił w innym artykule, gdzie pisał:

Romantycy wiele błędzą, bo sami rozumują, ale błędy i zбочenia w rozumowaniach nie tylko nie są nigdy szkodliwe, ale owszem, dając nam użyć sił własnych, ostrzegają, że poznana i dana nam przez kogoś do poznania droga jest mylna; im więcej więc rozumujących samodzielnie, tym prędzej i właściwiej zbadany zostanie duch i dążność poezji z filozofią prawdziwą w najściślejszym związku będącej.

Klasycy sami błędzić nie mogą, bo sami nie myślą, ale za nich błędzą mistrzowie, których rady bez zastanowienia się przyjmują, a przyjąwszy – odstępować nie chcą; tym więc sposobem błędy romantyków – za błędy pojedynczych osób, a klasyków zбочenia od prawdziwego celu – za błędy całego stronnictwa uważać można. Gdyby romantycy żadnej innej nie mieli zalety, tylko tę jedną, że nieprzestannie postępują dalej, gdyby klasyków, coraz bardziej cofających się nie widzieli, już by tym samym otrzymali pierwszeństwo, albowiem ten postęp jednych, a stagnacja drugich, jak uważa pani Belloc, jest najoczywistszym dowodem wyższości³⁶.

Krytycy romantyczni zarzucali również błędny kierunek marszu reprezentantom przedromantycznych wartości literackich. Tak więc Walenty

³¹ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 51).

³² Tenże, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 125, 127).

³³ A. Mickiewicz, [Franciszek Karpiński], „Moskowskij Tielegraf” 1827, nr 12 (D V, 166).

³⁴ [Anonim], *List siedemnastoletniego Polaka do p. Bonstetten o dzisiejszej literaturze polskiej* [omówienie artykułu opublikowanego w „Bibliothèque Universelle” z lutego 1830 roku], „Gazeta Polska” (Warszawa) 1830, nr 105, s. 3.

³⁵ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 3 (MP 86).

³⁶ Tenże, *Ogólne uwagi nad teatrem polskim (wyjątek z listu pisanego z Wiednia przed kilkoma laty)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 180 (MP 102).

Chłędowski zwracał uwagę na „fałszywy ten kierunek naszej literatury, idącej do niedawnego czasu wyłącznie za wzorem francuskiej”, i powoływał się na Arystotelesa, przestrzegając, iż „gdyby nagle stanął między nami i rzucił okiem na literaturę naszą, pogroziłby surowo znarowionym zwolennikom fałszywych wyobrażeń”³⁷. Wielokrotnie posługiwał się tą metaforą Maurycy Mochnacki, który przestrzegał, że „inną drogą postępować powinniśmy chcąc dojść do pewnego doskonałości stopnia w przestronnej krainie uczuć i imagi-
nacji”³⁸ – inną drogą niż klasyczna. Oto bowiem,

idąc drogą, którą Grecy zbliżyli się do najwyższego doskonałości kresu w poezji i we wszystkich częściach literatury, nadalibyśmy sprzeczny i z terażniejszym duchem wieku niezgodny kierunek tej ważnej części kultury umysłowej, która tylko wtenczas odpowiedzieć swemu przeznaczeniu i przyczynić się do wykształcenia uczuć i imagi-
nacji zdoła, kiedy się stanie przystępną dla ogółu³⁹.

W ujęciu tego krytyka wytyczanie nowych dróg, a nawet błędzenie po bezdrożach, było jednak koniecznością, która wynikała ze stanu ówczesnych wyobrażeń literackich:

[...] w dziedzinie uczuć, gdzie wszystko jest niedocieczoną zagadką, gdzie mgła tajemnicy rzuciła wieczną zasłonę na fenomen życia, w państwie uczuć, mówię, nadaremno szukalibyśmy stałych prawideł i tej ubitej drogi, którą rozum stworzył i którą od tyłu wieków niezachwianym krokiem zbliża się do swego kresu⁴⁰.

Zapotrzebowanie na metaforykę wędrowki było szczególnie duże w okresie wczesnoromantycznych sporów o poezję – potem jednak nadal bywała ona wykorzystywana, częściowo w utrwalonych wcześniej, częściowo w innych niż dotąd kontekstach. Bogatą reprezentację znalazła ta metafora choćby w rozprawie Seweryna Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej*. Twórcy romantyczni ukazani tu zostali wielokrotnie jako wędrowcy poszukujący poezji, obierający zatem określoną drogę do jej królestwa, podążający śladami swoich mistrzów lub traktem ubitym przez poprzedników, przecierający szlaki, czasem zbaczający z utartych ścieżek lub nawet błędzący, zawsze jednak prowadzący za sobą grono mniej twórczych naśladowców. Goszczyński pisał więc – o sobie: „Syn teźże co i Zaleski Ukrainy, obrał równie drogę kozackiego Poety”⁴¹; o Juliuszu Słowackim: „Ogół pism Słowackiego nosi również cechę cudzoziemskiego wykształcenia; zboczył z tej drogi dwoma jedynie utworami:

³⁷ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin” (Lwów) 1830, t. I, s. 183, 184.

³⁸ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 75).

³⁹ Tamże (P I, 79–80).

⁴⁰ Tamże (P I, 80).

⁴¹ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 216).

Żmija i *Janem Bieleckim*⁴²; o Józefie Korzeniowskim: „kroki jego stawiane są wciąż po śladach Szekspira”⁴³; o Adamie Mickiewiczu: „wytknął nową niby drogę pseudo-universального geniuszu, a ciżba dalej za nim”⁴⁴. Krytyk zwracał się też z wezwaniem do poetów „puszczających się drogą cudzoziemską”⁴⁵ oraz takich, którzy „poszli ubitą przez Mickiewicza drogą cudzoziemczyzny”⁴⁶ – ich wszystkich (oraz samego siebie) przestrzegał: „porzućmy tę drogę, wyklnijmy wszelką obczyznę”⁴⁷. Zdradzał się ponadto z pragnieniem, „aby młodzi nasi Poeci przejęli się tymże duchem i nie dali zaróść drożynie, którą Bielowski poszedł, a [...] znajdują Poezję, której objawienia naród po nich żąda”⁴⁸. Goszczyński uprzedzał też zbyt krytyczne oceny najbardziej nowatorskich prób pisarskich: „Wady przekładu *Igora* są konieczne na drodze tak nowej dla Polaków, są nieodstępne puszczającemu się tą drogą bez poprzednika i, można powiedzieć, bez towarzysza”⁴⁹.

Mniej konwencjonalny sposób użycia znalazła metafora wędrówki w artykule Edwarda Dembowskiego *Kilka słów o pojęciu poezji*, w którym posłużyła do ukazania głębokiego rozdzielenia społeczeństwa polskiego na klasę posiadającą i gmin. Za tym rozdziałem miała iść poezja – po to jednak, by połączyć obydwie drogi w jedną, prawdziwie narodową:

Narodowi naszemu dwie drogi wytknął chrześcijaństwo i naród się rozdzielił. Jedną drogą poszła część na zachód tylko patrząca, uginając się pod ciężarem rycerskich zbroi, łaciny i przywilejów, drugą poszła większość, odwracając z wstrętem oczy i serca od zachodnich przybylców, zachowując swój język, swoje podania, swoje śpiewy i prostotę. I długo tak przeciwnymi drogami szły te połowy jednego narodu, a z nimi i poezja.

Różne były ich potrzeby, dlatego też różna była natura ich poezji. Poezja ludu i poezja klasy oświeconej płynęły osobno, jedna o drugiej nie wiedząc. Dopiero w chwilach, gdy interesa tych dwóch części narodu zaczęły stykać się z sobą, być jedne i też same, pokazała się poezja już nie ludowa, ale prawdziwie narodowa, bo wynikająca z połączenia się rozdzielonych części narodu w jedno⁵⁰.

W ten sposób otwiera się przed nami nowy obszar romantycznych metafor poezji, ukazujących ją w postaci krainy (geograficznej) lub państwa/królestwa (zorganizowanego na sposób polityczny). Krytycy tej doby

⁴² Tamże (SG I, 221).

⁴³ Tamże (SG I, 371).

⁴⁴ Tamże (SG II, 13).

⁴⁵ Tamże (SG II, 15).

⁴⁶ Tamże (SG I, 364).

⁴⁷ Tamże (SG II, 20).

⁴⁸ Tamże (SG I, 223).

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED 452–453).

pisali nie tylko o „rozległej krainie idealnej”⁵¹, „literackiej krainie”⁵², „prze-stronnej krainie uczuć i imaginacji”⁵³, „krainie ducha”⁵⁴ czy „krainach nad-zmysłowych nieskończoności”⁵⁵, ale także o „świecie imaginacji”⁵⁶, „pięknym świecie ideału”⁵⁷, „świecie idealnym”⁵⁸, „świecie ducha, świecie myśli”⁵⁹, „świa-tach dzisiejszej poezji”⁶⁰, „idealnych światach”⁶¹, czy „poezyjnym widnokręgu polskim”⁶². Posługiwali się także określeniami przywołującymi na myśl twory instytucjonalne, takie jak „państwo sztuki”⁶³ czy „państwo myślenia”⁶⁴.

Metaforyczny obraz poezji jako królestwa funkcjonował jeszcze w obrębie przedromantycznych wyobrażeń metaliterackich. U progu romantyzmu odwołał się do niego Stefan Witwicki w wierszu *Żal za „Gazetą Literacką”, czyli o potrzebie krytyki*, budując zracjonalizowany, alegoryczny obraz poezji jako „Sztuk i Nauk Rzeczpospolitej”, niepodzielnie rządzonej przez upersonifiko-waną Krytykę – rozważną, racjonalną i bezstronną:

Wolny kraj Sztuk i Nauk jest Rzeczpospolitą;
Jednak władza najwyższa w nim jest nieodbitą,
Každy ją tłumacz musi z każdym czcić autorem;
Władzę tę ma Krytyka – ona Dyktatorem.
Gdy jej nie będzie, zniknie szczęście i swoboda,
Rozleją się po kraju Mierność, Próżność, Moda,
A przez zarozumiałość lub chciwość pieniędzy,
Wtrąca go w otchłań zbytku, nierządu i nędzy.⁶⁵

⁵¹ A. Mickiewicz, *G.A. Bürger*, „Dziennik Wileński” 1822, t. I (D V, 157).

⁵² S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 217).

⁵³ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (P I, 75).

⁵⁴ J. Klaczko, *Śmierć Krasińskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1859, nr 9 (JK 447).

⁵⁵ J. Leleweł, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL, 258).

⁵⁶ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 118).

⁵⁷ J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 362).

⁵⁸ „[Mickiewicz – przyp. M.S.] wprowadził nas w świat idealny nieznanym nam dotąd”.

M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I (MG 5).

⁵⁹ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 661.

⁶⁰ Z.K. [S. Ropelewski], „Trzy poemata” Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje” Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle” Dantyszka, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie” (Paryż) 1839, dod. do nru 8 (SR 34).

⁶¹ J.I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 149.

⁶² [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 66).

⁶³ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 661.

⁶⁴ Tamże, s. 660.

⁶⁵ S. Witwicki, *Żal za „Gazetą Literacką”, czyli o potrzebie krytyki*, wiersz..., Warszawa 1824, s. 6.

W dobie romantyzmu władczynią tego królestwa przestała być jednak krytyka. Stała się nią – sama poezja. Pisał Michał Grabowski: „Poezja [...] musi już rozciągać panowanie obszerne, wszystko przenikać, we wszystko wpływać i tym sposobem być częścią wszystkich innych sztuk pięknych”⁶⁶. Z kolei Zygmunt Krasiński inaczej ukonkretnił wspomnianą metaforę: w roli władcy obsadził poetę (a konkretnie – Adama Mickiewicza), jego zaś poddany mi uczynił słowa i wyrażenia językowe: „Czytając dzieła Mickiewicza, zdaje się nam, że widzimy władcę, który zmusza niewolnicze słowa, aby przychodziły pod jego pióro, i że włada on z największą łatwością znaczeniami każdego wyrażenia”⁶⁷.

Państwo poezji bywało królestwem absolutnym, ale bywało też republiką⁶⁸. Dla przykładu, Maurycy Mochnacki w rozprawie *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* powoływał do życia sugestywny obraz poezji jako idealnego państwa – pluralistycznego, niehomogenicznego, a jednak żyjącego w zgodzie i harmonii, w którym mieliby się zjednoczyć „mieszkańcy rozmaici kuli ziemskiej”, a „w jednym schronieniu, na łonie szczęścia” miałyby „skojarzyć” się „najsprzeczniejsze ich zwyczaje i wyznania”, tworząc „tym sposobem [...] niejako labirynt wieków, pokoleń i kultury”⁶⁹. Józefat Bolesław Ostrowski był jeszcze bardziej radykalny w przekonaniu, iż „państwo sztuki i myśli jest państwem swobody”⁷⁰, urządzonym wedle najlepszych wzorów demokratycznych, zaś poeci to ci, „którzy chcą połamać kajdany myślenia, którzy usiłują przywrócić wolność myśli”⁷¹. Swoją wizję przedstawiał w dłuższym wywodzie:

My prosto, szczerze, szlachetnie wyznajem, że do państwa myśli, do krainy piękności nie chcemy praw, raz na wieki uchwalonych, wprowadzać. Podobne dążenie grozi stagnacją myśli, wstrzymaniem wszelkiego postępu. Wierzmy, że koniecznym warunkiem myśli i sztuk jest niczym nieograniczona wolność ducha, który sam sobie jest prawem [...]. To przyjmowanie i odrzucanie form i praw jest dowodem najwznieślej potęgi myślenia, rękojmą nieskończonego doskonalenia. [...] W państwie myślenia, w krainie piękności największa panuje swoboda; trzeba na swoje prawa

⁶⁶ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 50).

⁶⁷ Z. Krasiński, *List o stanie obecnym literatury polskiej adresowany do pana Bonstetena* (1830) (ZK 7/II, 102).

⁶⁸ W wyobrażeniach poezji jako królestwa, państwa czy republiki pobrzmiewały echa ówczesnych sporów politycznych, choć ze względu na ograniczenia cenzuralne nie mogły one zostać w pełni wyartykułowane. O różnorodnych wyobrażeniach państwa w myśli europejskiej pisze D.C. Maleszyński, *Corpus politicum. Śródziemnomorskie i staropolskie konteksty topiki organicznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, R. LXXVI, z. 1, s. 3–46.

⁶⁹ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 124).

⁷⁰ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 662.

⁷¹ Tamże.

uzyskać pozwolenie i zgodę członków tej burzliwej, żadnej powagi niecierpiącej rzeszy: trzeba nie wstrząsać ramionami, nie nazywać uczonymi milczących i próżniaków. Jedyną powagą może być tylko myśl i wiara w nią samą i w jej rozwijanie się organiczne. Żadnych praw, praw przeszłości, praw prosto historycznych⁷².

Motyw literackiego królestwa (państwa) funkcjonował w ramach bardziej ogólnego wyobrażenia poezji jako krainy – czasem konkretnej i ograniczonej, znacznie jednak częściej rozległej i otwartej, pozbawionej granic i nieskończonej. Jej podstawą była bowiem romantyczna idea nieskończoności, która obszernie omówiona została już u progu romantyzmu, choćby w opublikowanej anonimowo rozprawie *O idei i uczuciu nieskończoności*⁷³. Odtąd kategoria ta na stałe zagościła w romantycznej refleksji metaliterackiej, stając się jednym z najważniejszych komponentów romantycznego panpoetyzmu⁷⁴.

Spójrzmy zatem na wybrane przykłady. Wiktor Heltman pisał o nieograniczonych niczym przestrzeniach „krainy poezji”:

Kraina mieszcząca takie wyobrażenia żadnymi nie jest określona granicami: można sobie roić to wszystko, co się podoba, tworzyć przedmioty chwilę tylko istniejące, których istność przez żadną wyobraźnię odnowioną nie będzie; największe wreszcie dziwactwa i niedorzeczności mogą być skutkiem bujania wyobraźni, bo ją nic od samowolnego tworzenia wstrzymać nie zdoła⁷⁵.

Michał Podczaszyński utrzymywał, że wedle romantyków poetyckie „zmyślenie [...] nie ma granic przepisanych od natury”⁷⁶. Maurycy Mochnacki charakteryzował dominium poezji jako przestrzeń rozciągającą się aż do nieskończoności:

Myśl spokojna, głęboka, imaginacja żywa, płonąca obrazem rajskiego mienia, uczucie tkliwe i rzewne obszerniejsze koło zakreślają życiu, a przedłużając wątek znikomego bytu, do nieskończoności otwierają podwoje niewidzialnego świata⁷⁷.

Jeżeli bowiem „uczucie nieskończoności, ta najpierwsza zasada i to najpierwsze faktum w organizowaniu się i w życiu społeczeństw jest oraz pierw-

⁷² Tamże, s. 661–662.

⁷³ Kł... [S. Kłokocki], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy” (Warszawa) 1819, t. II, s. 3–31.

⁷⁴ Por. Z. Łempicki, dz. cyt., s. 154–157; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. materiału ikonograficznego A. Markuszewska, Toruń 2010.

⁷⁵ W. Heltman, *Odpowiedź na uwagi P. Wigury nad artykulem „O poetach i poezji”*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 5, s. 223.

⁷⁶ M. Podczaszyński, *Romantyczność i klasycyzm (Wyjatek z listu prywatnego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 116 (MP 172).

⁷⁷ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 56).

szym źródłem poezji⁷⁸ – pytał retorycznie – „dlaczegoż nie mielibyśmy jej berłu obszerniejszej jeszcze poddać krainy?”⁷⁹. Bywało i tak, że nieskończoność tę krytyk konceptualizował za pomocą motywu labiryntu, w „którym wikła się myśl ludzka”⁸⁰.

Michał Grabowski z kolei wprost pisał o wszechobecności poezji, o jej tożsamości ze światem: „wszystko jest poezją, [...] cały świat nie jest nic innego tylko poezją”⁸¹, „poezja rozlana jest w całym widomym świecie”⁸², dlatego też zadaniem krytyka jest uświadomić, „jak rozciągly, jak powszechny jest [...] żywioł poezji”⁸³. Kilka lat później niemal te same słowa powtórzył Józef Ignacy Kraszewski, przekonując, że poezja „rozlana jest wszędzie, po całym Bożym świecie”⁸⁴.

W metaforach poezji jako otwartej, nieskończonej przestrzeni mieściły się również motywy akwaticzne: obrazy morza lub powodzi. Uzmysławiały one, z jednej strony, jej otwarcie i brak wyraźnych granic, z drugiej zaś jej zmienność. Utwory romantycznego poety (powiadał Aleksander Władysław Zabiełło) są niczym morze – zmieniające się nieustannie i nieprzewidywalne: raz wydają się „podobne do spokojnego morza, które długo ciche, promieniami słońca ozłoczone, wspaniałe na swej powierzchni maluje okolice i ściąga chciwe widza oko”; innym razem sprawiają wrażenie dokładnie odwrotne, gdy z nagłą „zmieni się widnokrąg, zrywa się burza, trzaskają pioruny, gwałtowne wiatry morze spienionymi przewraca bałwany, i z pięknego wzniosły, choć okropny zjawia się widok... Wtem znowu spokojnie i widok odradzającego się przyrodzenia szczytne zarazem i miłe sprawi wrażenie”⁸⁵. Z kolei Józef Kremer z wyraźnym respektem przed żywiołem pisał o nowej epoce dziejów poezji: „Gdy w nowej Europie poezja stargała dawne swoje pęta, wtedy wezbrała i zerwawszy brzegi swoje, rozlała się szeroko i rozswawoliła się do woli, nim znów wróciła do karbów prawdziwej piękności”⁸⁶.

⁷⁸ Tamże (P I, 54).

⁷⁹ Tamże (P I, 66).

⁸⁰ Tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) (MM 285). O znaczeniu i funkcjach motywu labiryntu w literaturze romantycznej pisze M. Thalmann, *Labirynt*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 3, s. 345–374.

⁸¹ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 38). Rozwinięcie tej idei: MG 38–40.

⁸² Tamże (MG 49).

⁸³ Tamże (MG 42).

⁸⁴ J.I. Kraszewski, *Poezja [w:] tegoż, Studia literackie*, Wilno 1842, s. 164.

⁸⁵ A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka* (1827), „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 237.

⁸⁶ J. Kremer, dz. cyt., s. 49.

Zwróćmy przy tym uwagę – jakież kontrast z przedromantycznym rozumieniem tego porównania! Wcześniej preferowano obrazy spokojnej i przewidywalnej przestrzeni morskiej, a morza groźnego po prostu się bano (jak zresztą innych żywiołów oraz zjawisk przyrody, nad którymi człowiek nie potrafił zapanować)⁸⁷. Teraz – inaczej: fascynowało morze zmienne, burzliwe, pełne niebezpieczeństw, niosące zagrożenie, ale obiecujące prawdziwą przygodę:

Winckelmann i Lessing przyrównują zabytki starożytnej rzeźby do morza spokojnego. Śmiało, ale prawdziwe i głęboką starożytności znajomość cechujące porównanie. Jak widok rozległej przestrzeni morza, na pozór nieruchomej, przejmuje nas pewną umysłu spokojnością, tak i szczątki klasycznej poezji, a szczególnie rzeźby (zgadzają się na to znawcy) wprawiają w spoczynek i harmonią wszystkie władze duszy, usypiają wzburzone namiętności i, że tak powiem, stwarzają umysłową ciszę⁸⁸.

Następną prawidłowością metafor będących wówczas w obiegu jest więc to, że zawierają one pierwiastek dynamizmu, „konieczny popęd ducha”⁸⁹. W wielu romantycznych wypowiedziach o poezji obecna jest metaforyka ekspansji, anektowania lub przyrastania terenu, wreszcie przekraczania lub rozszerzania granic sztuki. Pojawiała się ona wielokrotnie, a jej sygnałami były takie wyrażenia, jak: „wezbranie uczuć”, „wylew myśli”⁹⁰, „rozprzestrzenienie formy”⁹¹, „rozprzestrzenianie sfery poetyckiej”⁹², „przenoszenie” czytelnika w inną rzeczywistość⁹³ (konkretnie: „w świat nadprzyrodzony”⁹⁴), a także obrazy działania „kolosalnej imaginacji”⁹⁵, poddania „berłu” poezji romantycznej coraz to nowych, „obszerniejszych krain”⁹⁶, czynu „rozwierającego podwoje”⁹⁷ nowej, lepszej rzeczywistości, wreszcie – pokonywania różnorod-

⁸⁷ Por. J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Kraków 1995; J. Bachórz, *„Złączyć się z burzą...”. Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, s. 5–15.

⁸⁸ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* (1825) (P I, 114).

⁸⁹ K. Libelt, *Estetyka czyli umiactwo piękne* (1841–1842) (PKL II, 121).

⁹⁰ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 123).

⁹¹ Tamże (P I, 123).

⁹² Tamże (P I, 122).

⁹³ Tamże (P I, 124–125).

⁹⁴ A. Mickiewicz, *Lekcja XVI trzeciego kursu prelekcji paryskich* (1843) (D X, 194).

⁹⁵ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 123).

⁹⁶ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 66).

⁹⁷ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok” (Poznań) 1843, t. IV (ED III, 412).

nych przeszkód⁹⁸. Pojawiały się jednak również – widoczne choćby u Fryderyka Henryka Lewestama czy Edwarda Dembowskiego – obrazy „rozwijania się ducha na drodze idei i postępu”⁹⁹.

Z metafory ekspansji skorzystał Walenty Chłędowski, gdy ukazywał proces ogarniania przez poezję coraz to nowych przestrzeni:

Świat pojęć naszych, rozprzestrzeniwszy się w tylu krainach wiedzy ludzkiej, może się pomieścić w granicach dawnego? Dla ducha poezji, który wszystkie bogactwo, wszelkie zdobycze wyżej sięgającego umysłu i czucia ogarniać, a tym samym w najrozmaitszej wielorakości form organicznych objawiać się musi, wystarczają formy, w których tylko ówczesne zasoby znajdowały miejsce!¹⁰⁰

W finalnych partiach tekstu lwowski krytyk formułował płomienne apele, w których spletał w jedno metafory poezji jako szkoły oraz twórczości jako wędrówki z wezwaniami do tworzenia nowego literackiego świata:

Puszczajcie się śmiało i z wytrwaniem w tę wyższą poezji dziedzinę, na której bliźniach tak zaszczytnie pierwszymi stanęliście krokami; przejmijcie się duchem prawdziwego poezji pojęcia, nie dzielcie jej na stronnictwa i próżne nazwy klasycyzmu i romantyzmu; szanujcie starożytność i jej dzieła, jako plody wielkich jeniuszów, lecz obok nich zgłębiajcie naturę i prawdę [...], a tak, objawiając wasze twórcze siły w dziełach duchowi waszego czasu odpowiednich, utwórzcie nowy świat poezji i stańcie się rozkoszą i chlubą waszego narodu!¹⁰¹

Sugestywny obraz ekspansji sformułował również Aleksander Władysław Zabiełło. W jego tekście natrafiamy na cały konglomerat wyobrażeń związanych z nieskończonością jako dominium poezji oraz czynnością przekraczania granic przez poetę¹⁰²:

⁹⁸ J. Klaczko pisał: „Wielka poezja nasza nie zatrzymała się, jak serbska, na Kosowym Polu”. Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”, „Wiadomości Polskie”* (Paryż) 1857, nr 46 (JK 418).

⁹⁹ F.H. Lewestam, *Wyznanie wiary literackiej*, „Roczniki Krytyki Literackiej” (Warszawa) 1841 (PKL II, 143). R.W. Emerson pisał: „Jesteśmy jak ludzie, którzy z jakiejś jaskini czy piwnicy wyszli na wolne powietrze. Taki wpływ mają na nas przenośnie, baśnie, przypowieści oraz wszelkie formy poetyckie”. Tenże, *Poeta*, [w:] tegoż, *Eseje*, przekł. O. Dylis, F. Lyra, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, postłowie M. Skwara, t. II, Lublin 1997, s. 27.

¹⁰⁰ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 158.

¹⁰¹ Tamże, s. 184.

¹⁰² Nawiasem mówiąc, przedstawiciele oświeceniowej formacji estetycznej nie akceptowali romantycznej koncepcji przestrzeni otwartej. B. Czwońróg-Jadczak, komentując parodię Mickiewicza *Farysa* pióra Franciszka Wężyka, pisze np.: „Parodię tę można odczytać jako protest przeciwko nieograniczoności pędu, przeciwko romantycznemu ujęciu przestrzeni, dążenie do zakreślenia ram, ustawienia nieprzekraczalnych barier, w obrębie których parodysta czułby się bezpieczny ze swoją koncepcją świata”. Taż, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012, s. 157.

Daleko jest wyższym stanowisko prawdziwego wieszca; jest nim świat idealny w całej swej nieskończoności i blasku. Geniusz takiego poety nie zna granic dla siebie, twórczy w swoim działaniu, samą wielkością oddycha. Pan tajemnicy życia i światów, czuły świadek terażniejszości, ze smutnej nieraz przeszłości jaśniejącą weselem wprowadza przyszłość. Wszystko, co go otacza i o czym rozprawiają przed nim, jest za szczupłym dłoń obrębem. Wydziera się on z krańców widomego zakresu, porusza miliony niewidzialnych światów i osobą człowiek, duchem w nieskończoność się zamienia. Bada, i tam, gdzie umysł pospolity ślepy widzi mechanizm, on znajduje wszechwładne duchy, które niedocieczonym torem universum toczą do najwyższej zakreślonego celu. Wolny w samej myśli jak orzeł przesywający obłoki i jednym rzutem oka całą obejmuje przestrzeń; i pan swego wyboru, rzuca się tam, gdzie upodobany przedmiot widzi, i wrywając go tajemnicy, zdziwionemu objawia światu. A czyli rozpaczą uniesiony w nadumysłowym błakając się świecie pogardza tutaj tym wszystkim, co jest ziemskie, i wyżej żadnych nie przyjmuje pociech; czyli też wyższy nad blahe cierpienia i niedołężność ludzką, wspomnieniem wieczności zachwycony, unosi się ku Panu czasu i przestrzeni i Jego uwielbiając wszechmocność, religijne rozlewa czucie, zawsze równie jest wielki i nie zrównany¹⁰³.

W inny sposób uzasadniał nakaz rozprzestrzeniania sfery poetyckiej Edward Dembowski. Posłużył się bowiem wyobrażeniem trzech kręgów („familijnego”, narodowego i powszechnego), w których winna się poruszać myśl poety:

Jak przedmiot rzucony w wodę opasuje się natychmiast kilku kręgami, wśród których się toczy, tak człowiek padając w objęcia świata obwija się kręgami, w których granicach życie jego toczyć się musi. Kręgów tych jest trzy, to jest familijny, narodowy i całej ludzkości. Tak samo ograniczeni są poeci. Niektórzy oba koła, niektórzy tylko pierwsze przebyli; są, co pierwsze przeskoczyli, a w drugim zostali. Trzecie jeszcze koło, to jest ludzkości, nie ma jeszcze poetów, i mieć nie może, bo jeszcze interesa szczególne nie zwały się w interes ogólny. Jeszcze potrzeby społeczeństw szczególnych wymagają rozdziału. Są już promyki tej zorzy, mamy już pojęcie takich pieśni i takich piewców, ale jeszcze nie pora, słońce ich jeszcze daleko¹⁰⁴.

Sugestywną ilustrację przekraczania granic przez literaturę zawdzięczamy również Julianowi Klaczce, który użył do tego celu motywu fal morskich uderzających o brzeg, którym była... „męska pierś narodu”:

Literatura nie toczyła się jak teraz ciągłym, jednostajnym i powolnym korytem; wrywała się tylko raz po raz falami, ale falami potężnymi, które uderzając i rozbijając się o męską pierś narodu, zostawiały po sobie perły i korale i te pieśni nieśmiertelne, z których późne wieki uplotą wieniec Polski ówczesnej¹⁰⁵.

¹⁰³ A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58, s. 234.

¹⁰⁴ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED 452).

¹⁰⁵ J. Klaczko, „Krewni” *Józefa Korzeniowskiego*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 2–4 (JK 328). Obraz ten został zainspirowany sonetem *Ajudah* Adama Mickiewicza.

Ekspansja poezji, twórczość jako przekraczanie granic – w romantycznych wypowiedziach krytycznych procesy te zachodzą zarówno w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Naturalną kolejną rzeczą musiały się zatem pojawić porównania poezji z niebem, obrazy twórczości jako ruchu w górę albo lotu w przestworzach¹⁰⁶. Było ich całe mnóstwo.

Komentując istotę literatury romantycznej, Joachim Lelewel dowodził, iż „Klasyk do ziemskiej zmysłowości zniża niebo i boskie władze. Romantyk ziemskie rzeczy wiąże z niebieskimi i odnosi je do wysoko poznanego bóstwa”¹⁰⁷. Aleksander Władysław Zabiełło dodawał: „Poecie myśl i czucie przewodniczy, a z podobnymi przewodnikami geniusz wznosi się wysoko”¹⁰⁸. Według Michała Podczaszyńskiego romantycy, „rozkuci z kajdan sztuki przez ludzi utworzonej, latają po niebie i piekle; gdy gdzie znajdą jaką żertwę – rzucają ją na ziemię dla ludzi, byle nie zgasł w ich sercach płomień życia i prawdy, stokroć dzielniejszy nad mdłe i chłodne planetowe światła, oddalonych jak niebo od ziemi, od natury, pedantów”¹⁰⁹. Maurycy Mochnacki deklarował:

Udziałem sztuki nie jest rzeczywistość. Przyzwoitą śmiałością powinna się wynieść nad potrzebę. Sztuka jest córką wolności. Duch, nie materia nadaje jej prawa¹¹⁰.

Krytyk wzywał przeto „wszystkie talenta Polski, czyniące tak piękną o sobie nadzieję, żeby szukali natchnienia w niebie, nie na ziemi. Bo tylko to jest piękne i wielkie, co stamtąd pochodzi”¹¹¹. Walenty Chłędowski dowodził, że twórczość Fryderyka Schillera „z rzeczywistego świata unosi z sobą w świat inny, w świat błogich, idealnych uczuć”¹¹²; zwracał też uwagę, że istotą pomysłów poetyckich jest „ich śmiały polot ku piękniejszej krainie”¹¹³. Do charakterystyki wartościowej poezji krytyk ten wykorzystywał motyw wznoszenia: „niepoetyczne przedmioty przez to, że są obrabiane wierszami, nie zmieniają bynajmniej swojej prozaicznej istoty ani się wnoszą do wartości dzieł poezji prawdziwej”¹¹⁴. Stefan Witwicki utrzymywał, iż poezja romantyczna, „star-gawszy form i prawideł okowy, uniosła się aż do przesady w kraj fantazji, tęsk-

¹⁰⁶ Była o tym mowa w poprzednim rozdziale.

¹⁰⁷ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 265).

¹⁰⁸ A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 237.

¹⁰⁹ M. Podczaszyński, *Romantyczność i klasycyzm (Wyjątek z listu prywatnego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 116 (MP 172).

¹¹⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 79).

¹¹¹ Tenże, *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski” (Warszawa) 1830, nr 159 (P I, 244).

¹¹² W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 176.

¹¹³ Tamże, s. 182.

¹¹⁴ Tamże, s. 162.

not i melancholii”, i choć nie całkiem pochwalał tę manierę, przekonywał: „Myśl nie maź mieć swoich skrzydeł; dusza swego świata? Nadzmysłowość nie jest chimera: tam czujące serce ciągle się kieruje; stamtąd ludzkość wzięła swoje najwyższe zaszczyty”¹¹⁵. W innym tekście operował tymi samymi skojarzeniami, tym razem jednak w odniesieniu do poety religijnego:

Poeta religijny, pełen swego przedmiotu, pełen poświęconego natchnienia, unosi się nad granice doczesności, nad widoki, sprawy i żądze ziemi. Zatapiając ducha swego w wieczności, przenikając głębszym wzrokiem marność i próżność wszech rzeczy, staje obliczem przed wielmożnością Bóstwa: a przejęty ogniem Wybranych, zalany skruchy i pokory łzami, uniesienia i czucia swoje tłumaczy głosem proroków¹¹⁶.

W dobie popowstaniowej pojawiały się podobne metafory. Michał Grabowski na przykład tak charakteryzował poezjotwórcze zdolności człowieka:

Ilekoć [umysł ludzki – przyp. M.S.] znalazł punkt wiernego zapatrywania się na przyrodzenie, ilekoć wzbił się do tej wyższej kontemplacyjnej sfery, skąd widna harmonia całej natury, tylekoć myśli jego, pomimo nawet wiedzy i woli, przyjmowały barwę poezji¹¹⁷.

O „pokrewieństwie poezji z niebem”¹¹⁸ pisał Stanisław Ropelewski. Józef Kremer dowodził, że „piękność jest niebios córą”¹¹⁹, i na tej podstawie kreślił obraz poezji, która „z nadgwiazdnych światów ród swój wiedzie”¹²⁰, a ponieważ jest mieszkanką podniebnych rejonów, swobodnie „oddycha na wysokościach, kędy nie dochodzi okropność ziemskiego żywota”¹²¹; dzięki temu „piesni wielkich mistrzów, porywając, zagrzewając serc tysiące, wlewają w duszę dążności wielkie, szlachetne, olbrzymie i unoszą widza, słuchacza nad siebie samego”¹²². Wedle Edwarda Dembowskiego poezja „jest to władza w człowieku podnoszenia piękności do ideału”¹²³. Karol Libelt sięgał po ten sam system wyobrażeń, przekonując, że „sztuka jest wyższą nad naturę”¹²⁴. Julian Klaczko nazywał poezję „przypomnieniem utraconego raj, odzyskaniem, choć złud-

¹¹⁵ S. Witwicki, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Edmund*, Warszawa 1829, s. I, VI.

¹¹⁶ Tenże, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje biblijne*, Warszawa 1830, s. I.

¹¹⁷ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, Wilno 1837 (MG 49).

¹¹⁸ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 75).

¹¹⁹ J. Kremer, dz. cyt., s. 165.

¹²⁰ Tamże, s. 60.

¹²¹ Tamże, s. 274.

¹²² Tamże, s. 146.

¹²³ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED 446).

¹²⁴ K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne* (1841–1842) (PKL II, 130).

nym, oderwanej wyższej krainy, powrotem, choć sennym, na ciężkiej zmysłów drodze do zabranego światła ducha¹²⁵. Wspomniany krytyk wielokrotnie wyrażał tę koncepcję poezji, m.in. w takiej oto wypowiedzi:

Bo jakież inne jej powołanie, jakież inne może być zadanie jak to, aby nas z cieśni codziennych stosunków prowadziła w świat rozleglejszy i piękniejszy, w świat, w którym ustają wszelkie przypadkowości i mierności naszego zwykłego życia, w którym zapał tworzy cud, a natchnienie łamie, czego rozum łamać nie jest w stanie?¹²⁶

W kontekście przytoczonych przykładów nie będzie zaskoczeniem następująca prawidłowość: otóż obrazy zstępowania poezji z podniebnych rejonów na ziemię były często metaforami jej spowszednienia, upadku, utraty ideałów czy wyzbycia się przez nią wysokiego powołania. Podejmując ten kierunek refleksji, Julian Klaczko jednoznacznie potępiał „główną cechę obecnego naszego piśmiennictwa”, którą opisywał jako „zejście naszej literatury ze sfery natchnienia i ideału do wątpliwego posłannictwa bawienia mas i zapełniania chwil wolnych od wszelkiej troski, ale i od wszelkiej wyższej podniety¹²⁷. Wielu krytyków romantycznych opisywało także ówczesny rozwój powieści (czy szerzej: prozy) jako proces trwonienia prawdziwie poetyckich wartości, przekonując, że „od warunków tych, które są nieprzepartą fatalnością, ale zarazem i prawdziwą godnością wszelkiego artystycznego tworzenia, nie może się uwolnić i romans, jakkolwiek niską jest sfera, w której się obraca¹²⁸”.

Ówczesni krytycy jeszcze na wiele innych sposobów niuansowali „wszędobylskość” poezji¹²⁹: podkreślali więc także, iż przebywa ona w ukryciu, w głębi. Wtedy zadanie poety polega na tym, by ją wydobyć, a następnie uzmysłowić jej wartość i docenić – stąd liczne obrazy penetracji: mozolnego docierania do głębi¹³⁰ albo wydobywania jej na powierzchnię.

¹²⁵ J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 351).

¹²⁶ Tenże, „Krewni” Józefa Korzeniowskiego, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 2–4 (JK 327).

¹²⁷ Tamże (JK 331).

¹²⁸ Tamże (JK 337–338).

¹²⁹ Angielski romantyk Percy Bysshe Shelley dowodził, że „wszystko jest poezją”, więc poezja „jest wszędzie”, jest „jednocześnie ośrodkiem i obwodem wiedzy”. Tenże, *Obrona poezji* (1821) (M 100).

¹³⁰ Zdaniem W.H. Wackenrodera „duch sztuki jest i pozostanie dla człowieka wieczną tajemnicą, i człowiekowi aż się kręci w głowie, kiedy pragnie zmierzyć jego głębie”. Tenże, *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego*, PT 52. Według Emersona poeta „głębiej wnika w istotę rzeczy”. Tenże, *Poeta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 19.

Tę osobliwą właściwość sztuki słowa przedstawiało wielu krytyków. Poezja – powiadał Seweryn Goszczyński – jest to „kopalnia kruszców”; „przeznaczono [jej – przyp. M.S.] zgromadzić do swojego łona stosowne materiały, przysposabiać je do użycia i na koniec opatrywać nimi potrzeby swoich światów”¹³¹. Poezja – przekonywał w podobnym duchu Karol Libelt – „rozlewa się po ludzkości jak ogień podziemny i w pojedynczych osobach jak w kraterach występuje na jaw i objawia się światu”¹³². Poezja – utrzymywał Józef Ignacy Kraszewski – „jest wszędzie, jak źródło Mojżesza, które on spod skały wy dobył tylko; Mojżesza potrzeba, aby ją ślepy pokazał i rozkazał mu wtrysnąć”¹³³, „potrzeba jenuiszu, aby ją na wierzch, jak żywe źródło, wyprowadził”¹³⁴. Prawdziwi poeci – pisał Wacław z Oleska – „chcąc być narodowymi, zgłębiali ducha narodu, [...] wchodzili w jego sposób widzenia rzeczy”¹³⁵. Słowo poetyckie – powiadał Julian Klaczko – jest „skarbem naszym”¹³⁶, który został ukryty w „czarownych kopalniach poezji”¹³⁷. Komentując charakter współczesnej poezji polskiej (uczestniczącej w zmaganiach o wolność, przenikniętej ezopowym językiem aluzji i prorocत्व), przywołany krytyk połączył jej obrazy jako głębi, tajemnicy i nieskończoności w jeden ciąg metaforyczny:

W takiej poezji tkwić muszą głębie, których by myśl pomału dociekać mogła. Posłanik, tajemnie przyjęty, udzielać powinien myśli tajonych, a nawet tajemniczych, i co najmniej żądać można od utworów, zjawiających się jak księgi sybillińskie, to, by przemawiały wyroczeni językiem¹³⁸.

W innym miejscu krytyk ów posłużył się metaforą poezji jako ziemi, w której tkwi skarb – jest nim zaś krew męczenników:

W wiekach średnich była u nas piękna legenda o ziemi sandomierskiej, że z każdej jej stopy krew męczeńską wycisnąć można. W nowszych czasach cała nasza niwa

¹³¹ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 17–18).

¹³² K. Libelt, *Estetyka czyli umnictwo piękne* (1841–1842) (PKL II, 121).

¹³³ J.I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 163.

¹³⁴ Tamże, s. 167.

¹³⁵ Wacław z Oleska, *Rozprawa wstępna*, [w:] *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833, s. VII.

¹³⁶ J. Klaczko, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”, „Wiadomości Polskie”* (Paryż) 1857, nr 46 (JK 414).

¹³⁷ Tenże, „*Vermischte Schriften*” Henryka Heinego, pierwodruk pt. *Heinrich Heine’s vermischte Schriften*, Hamburg 1855, „*Revue de Paris*” 1855 (JK 242).

¹³⁸ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny*, pierwodruk pt. *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et Le Poète Anonyme*, „*La Revue des Deux Mondes*” (Paryż) 1862, t. XXXVII, przekł. J. Jabłonowski (JK 263).

poetyczna jest taką ziemią sandomierską... Z suchych drewn szubienicy buduje się nasz Panteon i słodkim dźwiękom lutni wtóruje ostry brzęk kajdan!¹³⁹

Wskażane wyżej metafory kulminują w obrazach łączenia, jednoczenia, syntetyzowania różnorodnych światów, jednania przeciwieństw czy usuwania sprzeczności. Temu zbiorowi metafor patronowało przekonanie o jedności poezji, wyrażane choćby przez Walentego Chłędowskiego w następującej wypowiedzi: „Poezja, co do istoty swojej, jest tylko jedną; krainą jej jest człowiek w stosunku do swoich wyobrażeń o nadmysłowym i zmysłowym świecie i pod tym względem rozdzielić się nie daje”¹⁴⁰. Myślenie o poezji jako jednorodnym bycie i sile jednoczącej rozmaite, często przeciwstawne zjawiska, przywodzi na myśl – z jednej strony – romantyczne wyobrażenie nieskończoności oraz inspiracje Schellingiańskie, z drugiej zaś dialektykę Heglową, formę myślenia szczególnie popularną w dobie polistopadowej.

Polskim krytykom patronuje oczywiście postać Fryderyka Schlegla, który poezję romantyczną charakteryzował m.in. tak:

Poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna. Jej przeznaczenie polega [nie tylko na tym], by ponownie zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji oraz zbliżyć poezję do filozofii i retoryki. Chce ona i powinna także poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję kunsztowną i poezję naturalną, już to mieszać, już to stapiać, poezję czynić żywą i towarzyską, a życie i towarzyskość uczynić poetyckimi [...]. Obejmuje wszystko, co tylko jest poetyckie: od największego systemu sztuki, zawierającego w sobie inne systemy, po westchnienie, pocałunek, który poetyzujące dziecko tchnie w niekunsztowny śpiew¹⁴¹.

Wtórują mu polscy krytycy. Maurycy Mochnacki pisał, że poezja zawiera w sobie „dwa początki”, materialny i spirytualny, a jej celem jest łączenie tych pierwiastków rzeczywistości w „kreację poetycką” – dokładnie tak, jak to uczynił Mickiewicz w *Sonetach krymskich*:

Kombinacja bowiem najśmielszej i najbujniejszej imaginacji wschodniej z melancholijnym romantyków północnych uniesieniem; spowinowacenie wdzięków południowej poezji arabskiej z posępną, sentymentalną czułością dzisiejszych poetów; wreszcie zlanie w jedną misterną całość ducha filozofii zapomnianych mistrzów nowożytnej cywilizacji europejskiej i pomysłowego jej idealizmu: wszystko to cechuje ogólny efekt, jaki sprawia na umyśle czytelnika rozważanie tego najniepospolitszego w swoim rodzaju utworu, tej najosobliwszej k r e a c j i poetyckiej¹⁴².

¹³⁹ Tenże, *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 58).

¹⁴⁰ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 155.

¹⁴¹ F. Schlegel, Fragment 116 z „Athenäum”, [w:] tegoż, *Fragmenty*, s. 60–61.

¹⁴² M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 124).

Zadaniem przeto prawdziwej twórczości poetyckiej jest „ożenie, spowinowacenie, związek ścisły i nierozdzielny (*identitas*) wyobrażenia z rzeczą, myśli z formą”¹⁴³. Jan Ludwik Żukowski dostrzegał w sztuce (także w poezji) „złanie czegoś boskiego z ziemskim, wcielenie umysłu w momencie jego doskonałości w doskonałość zewnętrzną”¹⁴⁴.

W wielokrotnie już przytaczanej rozprawie Goszczyńskiego pojawia się nie tylko koncepcja wszechobecności poezji, jej totalności, ale także jej wyobrażenie jako siły jednoczącej, łączącej przeciwieństwa:

Jedynie, zważywszy ją w tej wszechobecności, której ślady jaśniejają na całej przyrodzie, w tym uroku, który rozlewa na wszystkie stworzenia przedmioty, czy to podniesiemy się do wysokości ducha zanurzonego w bóstwie, czy zniżymy się ku najdrobniejszemu ogniwu łączącemu ciało ludzkie z ziemią, w tym na koniec wzajemnym pociągu i pojmowaniu się człowieka z otaczającym go stworzeniem – można by powiedzieć, że Poezja jest to strefa niewidzialna pomiędzy materią a duchem, w której spływa się i łączy ze sobą wszystko, co tylko w duszy ludzkiej może być zmysłowego, a w zmysłowych przedmiotach ulotnego i czystego jak dusza: że Poezja jest żywioł istoty anielskiej, rozlany we wszystkim, cokolwiek wyszło z rąk twórcy na znak przymierza między Nim a stworzeniem¹⁴⁵.

Michał Grabowski widział w poezji „właśnie tę dążność do wejścia w harmonię z jakimś wielkim, powszechnym ogółem, właśnie te formy pożyczone i zależące od innego świata, właśnie tę odpowiedniość czemuś nieznanemu, a jednak pewnemu”¹⁴⁶. Według Edwarda Dembowskiego poezja to „gra namiętności” oraz „żywioł”, w którym zlewa się różnorodność świata¹⁴⁷. Z kolei Julian Klaczko nazywał poezję „tęczą przymierza między niebem a ziemią”¹⁴⁸ oraz „cudowną tęczę, którą między niebem a ziemią, na znak przymierza, snuje Ideał”¹⁴⁹. Krytyk ten wyznaczał poezji „wzniosłe zadanie”, które opisywał następująco: „Im niżej musi schodzić między braci zaprzątńionych ziemską sprawą, tym wyżej powinna sięgać po ogień narodowego ducha”¹⁵⁰.

Jeszcze bardziej sugestywny był Józef Kremer, który tę właściwość poezji rozpisывał na wiele wariantów metaforycznych. W omawianym kontekście

¹⁴³ Tenże, *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 149).

¹⁴⁴ J.L. Żukowski, *O sztuce* (1828) (IP 161).

¹⁴⁵ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 13–14).

¹⁴⁶ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 41).

¹⁴⁷ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim* (1843) (ED 416).

¹⁴⁸ J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 49).

¹⁴⁹ Tenże, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 351).

¹⁵⁰ Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 46 (JK 418).

piisał m.in. o „złaniu się”, „schodzeniu się”, „zjednoczeniu”, a nawet „zaślubieniu” dwóch światów za pośrednictwem poezji (czy szerzej: sztuki). W niej mianowicie „schodzą się [...] dwa światy, ale oba są spotęgowane, oba [...] wolne od ułomności ziemskiej”¹⁵¹, w niej „wiekuistość ducha a świat doczesny, [...] niebo i ziemia nawzajem są zaślubione sobie”¹⁵², zaś „nieskończoność i skończoność są dwoma pierwiastkami przebywającymi w dziele sztuki”¹⁵³. Dlatego też „sztuka piękna [...], łącząc świat cielesny z wiekuistym, jest pośrednicą między niebem i ziemią”¹⁵⁴, „jest zjednoczeniem dwóch światów, bo doczesności i wiekuistej prawdy, zmysłów i ducha”¹⁵⁵, „jest ona złaniem się w jedność zmysłowego i duchowego świata”¹⁵⁶, „jest zaślubieniem skończoności doczesnej z nieskończonością wiekuistą ducha”¹⁵⁷, natomiast „dzieło piękności, będąc ślubem między niebem i ziemią, duchem i materią, ma dwie strony, które zarazem przemawiają i do zmysłów twoich, i do wiekuistego ducha”¹⁵⁸. Dzięki temu „sztuki istotę ziemską i niebiańską człowieka, jakby dwa bieguny sobie obce i przeciwne, ku sobie naginają”¹⁵⁹. Taką siłą dysponuje również poezja:

Ona ogarnia też przestrzeń światłem promiennym oblaną, ona drga w sercu niewidomie niby podziemny nurt, wiekuistości zdroj; ona objęła miłością zewnętrzne i wewnętrzne światy. Słowem, ona w harmonię zestrzaja wszelki ów dualizm sztuki¹⁶⁰.

Nadzwyczaj sugestywną metaforę poezji jako siły jednoczącej przeciwieństwa napotykaemy w rozprawie krytycznej Zygmunta Krasińskiego *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. Autor tego tekstu charakteryzował w niej poezję jako efekt współistnienia i współdziałania dwóch przeciwstawnych sił fizycznych: „dośrodkowej” i „odśrodkowej”. Ta pierwsza (symbolizowana przez twórczość Mickiewicza) stanowi wielki akt afirmacji świata: to „siła wcielań i twierdzeń”, a więc skupiania, ogarniania, objawiania, żelaznego uścisku, „wkucia w byt”, „przybicia do przestrzeni”¹⁶¹, nadawania mu tożsamości, spoiwości i substancjalności:

¹⁵¹ J. Kremer, dz. cyt., s. 92.

¹⁵² Tamże, s. 192.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże, s. 28.

¹⁵⁵ Tamże, s. 125.

¹⁵⁶ Tamże, s. 126.

¹⁵⁷ Tamże, s. 193.

¹⁵⁸ Tamże, s. 93.

¹⁵⁹ Tamże, s. 190.

¹⁶⁰ Tamże, s. 122. Podobnie na stronach 92, 113, 190, 191, 246, 264.

¹⁶¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII/1, 181, 182).

Otóż podobnie zaklął Mickiewicz polskiego ducha poezji i jak tytan skupił go objęciem ramion, ścisnął go w żelazny pierścień natchnienia, a duch stał się dotykana pięknością. Wszystko, co wprzód rozlane lub rozbite pływało niesfornie lub opadało prochem, zeszło się w kształt sforny i rozumny. Stał grunt poezji naszej, opoka wnętrza tego intelektualnego planety wychyliła się na jaw. Czym Alp ogromy, czym piramidy pustyni, czym wszystko, co zasadnicze i wzniosłe, a zarazem nieporuszone i wieczne, tym Mickiewicza dzieła. W nich nade wszystko przemaga siła dośrodkowa, siła wcielań i twierdzeń – wola i czucie, i wiara; one są granitowym jądrem naszej literatury¹⁶².

Ta druga siła (reprezentowana przez twórczość Słowackiego) ma moc dołądnie odwrotną: to „siła odwcielań i zaprzeczeń, której pęd poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się jak muzyka ciągiem drganiem cząstek i roztopianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności”¹⁶³. Jest to zatem moc rozdzielania, rozłączania, dezintegracji, skłócania i negacji, słowem – „ruchu nieskończonego”¹⁶⁴. Stanowi ona głos sprzeciwu wobec jednolitości świata ujmowanego w kategoriach twardej tożsamości.

W kontekście naszych rozważań istotne jest to, że Krasieński nie odrzucił ani jednej, ani drugiej możliwości, ale dowodził, że dopiero obydwie razem dają wgląd w prawdziwą naturę świata. Krytyk angażował w tę metaforę całą swą wiedzę o fizycznych prawach rządzących kosmosem:

Lecz świat nie na jednej tylko sile stoi, nie jednym tylko wcieleniem się żyje. Gdyby przestał na tym jednym wyłącznie kierunku, stałby się nierozdzielnością, skupiłby się w punkt jeden. Czymże byłby planeta, gdyby drugiej siły przeciwnej, siły odśrodkowej, nie miał także w sobie? Jako pierwsza z łona niewidzialności go wywiodła, przybiła do przestrzeni, wkuła w byt, uczyniła wielką i poważną rzeczywistością, groźną, podniosłą, arystokratycznie, że tak wyrażę, zjednostkowaną i różną od wszystkich innych, tak owa druga mu przypomina, że z nieskończoności jest i w nieskończoność wrócić ma, rozdziela to, co płynne i lotne w nim, od tego, co zsiadłe i twarde, przemienia go po połowie w atmosferę rozszerzalną, górną, niebieską i na jej wysokościach coraz go lotniej grą światła, pędem elektryczności rwie i rozbiera, wołając wśród grzmotów: „Wszystko tym samym, wszystko równym sobie, wszystko ku temu samemu, przemijając, dąży!” [...]

W każdej żywej, wielkiej całości te dwa kierunki razem istnieć muszą – ich harmonia zowie się życiem, ich sprzeczności są tylko złudzeniem. Mogą wprawdzie w danym czasie na danym miejscu przybrać pozór walki – ale to zawsze doczesnym, nie wiecznym, cząstkowym, nie powszechnym zjawiskiem. Całość albowiem jest zgodą, nie

¹⁶² Tamże (ZK VII/1, 181).

¹⁶³ Tamże (ZK VII/1, 182).

¹⁶⁴ Tamże (ZK VII/1, 183).

bójką, pojednaniem, nie rozdziałem, dobrem i prawdą, nie złem i fałszem; i to, co walczy z sobą na tym padole, tam ponad wszystkimi padole, w górze, ale nie w przestrzeni, jedno w górze pojęcia, w niebie ducha – wiąże się i zlewa razem w wielkie światło i w pokój serdeczny¹⁶⁵.

Jak widzimy, w dobie romantyzmu niebywale silne były wyobrażenia poezji jako siły jednoczącej różnorodne światy: ideałów i codzienności, materii i ducha, ziemi i nieba, doczesności i wieczności, człowieka i Boga. Zostały one zawarte nie tylko w wielu tekstach polskich krytyków; podobne głosy dochodziły z różnych części Europy, a nawet zza oceanu. Amerykański romantyk Ralph Waldo Emerson pisał: „Ponieważ wskutek rozluźnienia i osłabienia powiązań łączących życie z Bogiem rzeczy wydają się brzydkimi, poeta zespala je ponownie z naturą i wszechnością i, dzięki głębszemu wglądowi, jedna z naturą nawet sztuczne i przeciwne jej rzeczy”¹⁶⁶.

W tym panpoetyckim świecie ciekawe jest usytuowanie poety – w samym środku, w centrum. Myśl tę wyrażał Fryderyk Schlegel w jednym ze swoich aforyzmów:

Artystą jest ten, kto swe centrum ma w sobie samym. Komu go tam brakuje, ten musi określonego przywódcę i pośrednika wybrać poza samym sobą, oczywiście nie na zawsze, lecz tylko na początku. Albowiem bez żywego centrum człowiek nie może istnieć; jeśli nie ma go jeszcze w sobie, może go szukać tylko w innym człowieku, i tylko inny człowiek oraz jego centrum potrafią je poruszyć i obudzić¹⁶⁷.

W przytoczonym fragmencie pojawiają się obrazy twórcy, który „jest suwerenny i stoi w środku”, stanowi zatem centrum świata, będąc jednocześnie wobec niego autonomiczny; jawi się jako „cesarz kierujący się własnymi prawami”¹⁶⁸, a zarazem jako pośrednik między człowiekiem a Bogiem (Naturą, Absolutem itd.), reprezentant wyższych sił oraz ich wysłannik, także jako tłumacz objaśniający ludziom tajemny szyfr rzeczywistości¹⁶⁹. Ta osobliwa przestrzeń „pomędzy” usytuowana została przez romantycznych krytyków zarówno na zewnątrz poety, jak i w jego wnętrzu (o czym była już mowa w poprzednim rozdziale). Rzecz by można, iż to centrum ma swoje jądro – a jest nim świadomość twórcy. Boskość świata kryje się bowiem we wnętrzu roman-

¹⁶⁵ Tamże (ZK VII, 181–182).

¹⁶⁶ R.W. Emerson, *Poeta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 18.

¹⁶⁷ F. Schlegel, *Fragmenty*, s. 157.

¹⁶⁸ R.W. Emerson, *Poeta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 9.

¹⁶⁹ I. Bittner przypomina, że „charakterystyczne dla romantyzmu wydaje się usiłowanie ujawniania w wizji natury uprzywilejowanego miejsca podmiotowego «ja»”. Tenże, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 43.

tycznego poety niczym w naczyniu (czy pod ziemią). Trzeba się go zatem doszukiwać, należy je odkrywać, odkopywać i odsłaniać. Tę myśl wyrażał Fryderyk Schlegel:

Pośrednikiem jest ten, kto w sobie odczuwa to, co boskie, i wyniszczając się, sam siebie poświęca, by to, co boskie, głosić, przekazywać i przedstawiać wszystkim ludziom – w obyczajach i czynach, w słowach i dziełach. Jeśli ten popęd się nie pojawia, to znaczy, że to, co postrzegane, nie było boskie czy własne. Pośredniczyć i być zapośredniczonym, to całe życie wyższe człowieka; każdy artysta jest pośrednikiem dla wszystkich pozostałych¹⁷⁰.

Wielu polskich krytyków podążało za tą myślą – choćby wtedy, gdy sięgali po metafory poety jako władcy, wieszcz, proroka, kapłana, pośrednika czy tłumacza.

Metaforyczne miejsca i obiekty

Obok metafor przestrzennych w romantycznej krytyce literackiej funkcjonowały obrazy konkretnych miejsc i obiektów w te przestrzenie wpisanych. Ich ścisłe powiązanie jest uderzające, ponieważ ma swoje źródło w tych samych przekonaniach o wszechobecności i wielopostaciowości poezji. Doskonałą ilustracją owych pokrewieństw jest następująca myśl Józefa Ignacego Kraszewskiego: „jest poezja wszędzie, gdzie tylko jest mogiła, podanie, las, góra, step, błoto, kawał nieba, gdzie jest smętarz i kościół, gdzie jest człowiek, gdzie są wspomnienia – wszędzie jest poezji zaród, nasienie”¹⁷¹. Znaczenie mogło zatem mieć wszystko, ale w romantycznym krajobrazie metapoetyckim niewątpliwie wyróżniały się konkretne punkty: strefy przygraniczne i nadgraniczne słupy, drogowskazy i latarnie, góry, gmachy i świątynie, pomniki, ruiny i groby.

Z obrazami otwartej przestrzeni ściśle wiązały się metafory poezji romantycznej jako strefy pogranicznej czy słupa granicznego, które oddzielały to, co poznane i oswojone, od tego, co tajemnicze i godne eksploracji, albo też świat materii od świata duchowego. „Poezja więc z tego stanowiska uważana – dowodził Mochnacki – jest pomnikiem wzniesionym na granicach świata materialnego i umysłowego”¹⁷². Dla Seweryna Goszczyńskiego poezja to strefa pograniczna „między materią a duchem”, „w której spływa się i łączy ze sobą wszystko”: w poetę „spływają [...] myśli wszelkich istot tak organicznych, jak nieorganicz-

¹⁷⁰ F. Schlegel, Fragment 44 z „Athenäum”, [w:] tegoż, *Fragmenty*, s. 157.

¹⁷¹ J.I. Kraszewski, *Poezja* [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 164.

¹⁷² M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* (1825) (P I, 95).

nych, jednym słowem, myśli całego stworzenia”; „dusza poety porozumiewa się bezpośrednio z ich duszami, o których reszta ludzi domyśla się tylko przez pewną niepojętą sympatię, póki ich pośrednictwo poety wyraźniej uczuć nie da”¹⁷³.

W artykule Edwarda Dembowskiego *Kilka słów o pojęciu poezji* pojawia się obraz przywołujący na myśl metafory poezji jako wędrówki – to skojarzenie poety z drogowskazem:

Poeta – jest to drogowskaz społeczeństwa; w chwili natchnienia, w swoim sercowym jasnowidzeniu ujrzał piękność, prawdę, cnotę, ukląkł przed nią i oddał jej cześć przynależną, ujrzał drogę prowadzącą do szczęścia, rzucił się oślep na nią, sam pierwsze ciernie niebezpiecznej drogi stępił na sobie i woła: Za mną, ludzie, za mną, tu jest prawda, tu jest zbawienie!¹⁷⁴

Podobną wskazówką dla wędrówców bywała sama poezja. W przedmowie Kornela Ujejskiego do zbioru *Zwiedłe liście* określona została jako „chorągiew rozwinięta, wiecznie idąca przodem” oraz „latarnia portowa stojąca oceanowi na czele”¹⁷⁵. W jednej z rozpraw Edwarda Dembowskiego została natomiast nazwana „hasłem postępu” i „chorągwią zapału, pod którą staniam, walcząc”¹⁷⁶ o lepszy świat.

Ciekawym przykładem nowego funkcjonowania tradycyjnej motywiki była natomiast metafora poezji jako góry (lub miejsca na górze). Łatwo w niej rozpoznać tradycyjne wyobrażenia poetyckie, począwszy od Helikonu oraz Parnasu, mitologicznych siedzib Muz i Apollina, poprzez motyw „skały pięknej Kalijopy” Jana Kochanowskiego, aż po późnoklasykistyczne aktualizacje tej metafory¹⁷⁷. Łatwo też wskazać związki z kategorią natchnienia poetyckiego, z motywami wznoszenia się i lotu (o czym była mowa w poprzednim rozdziale). Można zatem stwierdzić, że metafora poezji jako góry była już wtedy skonwencjonalizowana i zużyta¹⁷⁸.

¹⁷³ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 14).

¹⁷⁴ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji* (1843) (ED 450).

¹⁷⁵ [K. Ujejski], [Przedmowa], [w:] tegoż, *Zwiedłe liście*, Lwów 1849, s. nlb.

¹⁷⁶ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*, „Rok” (Poznań) 1843, t. IV (ED III, 413).

¹⁷⁷ Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974; J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 146–182. W tym kontekście warto również wspomnieć o popularnym podręczniku do nauki poezji pt. *Gradus ad Parnassum* (I wyd. Kolonia 1687). Jego autorem był Paul Aler (informację podaję za I. Węgrzyn, autorką przypisów do antologii pism J. Klaczki pt. *Rozprawy i szkice*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków 2005, s. 73).

¹⁷⁸ Może o tym świadczyć choćby częste jej użycie w późnoświeceniowych utworach satyrycznych. Jednym z nich był wiersz *Nowy Parnas* (1818) Franciszka Morawskiego, w którym

Niektóre wypowiedzi krytyków romantycznych potwierdzałyby tę hipotezę. Wciąż zdarzały się bowiem użycia wierne tradycyjnym skojarzeniom poezji i Parnasu. Michał Grabowski pisał w tym duchu o „omglonych przybytkach Parnasu”¹⁷⁹, zaś Maurycy Mochnacki – o romantycznych twórcach (Mickiewiczu, Odyńcu i Zaleskim), „którzy idąc za wewnętrznym uczuciem i naturą, z chlubą przedarli się do wierzchołków romantycznego, dotąd stopą polską nie tkniętego Parnasu”¹⁸⁰. W tekstach krytycznych Juliana Klaczki pojawiło się kilka podobnych metafor. Raz stosowały się one do wybitnych polskich romantyków (Mickiewicza, Malczewskiego, Krasińskiego i Słowackiego), którzy „stoją na tych eterycznych wyżynach Olimpu, jakich tylko rzadkim wybranym najwybrańszymi narodów dostąpić było danym”¹⁸¹, innym razem do poetów przeciętnych, którym bezpodstawnie przyznano „jeżeli nie pierwszy stopień do osieroconego tronu, to przynajmniej jakieś niezaprzeczone dziekaństwo na Parnasie poetów krajowych”¹⁸².

Inwencja niektórych krytyków romantycznych pozwoliła jednak tej metaforze ponownie odzyskać swój blask. Tak między innymi rozwinął obraz poezji jako góry Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej*. Krytyk dokonał tam odwrócenia konwencjonalnych wyobrażeń przestrzennych, w których to, co na górze, traktowane jest jako lepsze od tego, co na dole¹⁸³. W jego ujęciu poezja polska jawiła się wprawdzie jako „niebotyczna góra”, ale tylko w jej niskich partiach toczyło się prawdziwe życie; w partiach wysokich panowała bowiem coraz większa pustka, czczość i wyjałowienie. Oto obszerny fragment wywodu Goszczyńskiego:

[...] poezja polska leży przed moją myślą jak niebotyczna góra. Okolice jej stopy, najniższa jej okolica, nosi na sobie wszystkie piętna indywidualności swojego kraju; rośliny, drzewa, wody, zwierzęta, jednym słowem całe podniebie może mglistsze, może drobniejsze, może nie tak piękne jak gdzie indziej, ale zrozumiane i rozumiejące, i to jest żywioł, to świat, to plemię poetów sławiańsko-polskich. Wyższą strefę zajmuje poezja naśladownicza. Masz tu pewien zamęt, pewne rozmaitych okolic pomieszanie, płody wspólne wszystkim niemal krajom, wszystkim górom tej wysokości; tu cię zaszkoczą mgły, w których na zawsze zgubić się można, tu udręczą ostateczności zimna

pojawiły się nazwiska wykpiwanych wówczas poetów (m.in. Jacka Idziego Przybylskiego czy Kajetana Jaksy Marcinkowskiego). Por. B. Czwońóg-Jadczak, dz. cyt., s. 80.

¹⁷⁹ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I (MG 3).

¹⁸⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 74–75).

¹⁸¹ J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 362).

¹⁸² Tenże, *Odstępcy*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 463).

¹⁸³ G. Lakoff, M. Johnson, dz. cyt., s. 41–49.

i ciepła, tu obok najpiękniejszych polan przepaście i jałowość, obok najbujniejszych roślin granica karłami wytknięta, jednym słowem wszystko, co piętnuje w tej wysokości góry całego okręgu ziemskiego. Nad tą strefą przyroda drętwieje, gdziekolwiek tylko samotny kwiatek; jeżeli drzewo, to poziomy kosodrzew, jeśli murawa, to mech islandzki, bezwonny, bezsokowy; jeżeli woda, to lodem pokryta albo pełzająca po nagich skałach ślimaczą wilgocią; a im wyżej, tym coraz mniej życia, barwy, wdzięku, dopóki się nie rozleją w zupełną ciszę, nagość i martwość: w tej strefie żyją poeci... żal mi ich wymienić¹⁸⁴.

Metaforyka Goszczyńskiego opierała się na zupełnie innych podstawach niż wymienione wyżej motywy poetyckiego Parnasu – kładła nacisk na wyobrażenie bujności przyrody, a zwłaszcza pozytywnie waloryzowała organiczny związek z rodzimym klimatem oraz ziemią.

W romantycznej krytyce literackiej natrafiamy na wiele innych wyobrażeń o poezji, w których łatwo rozpoznać dawny jej status jako umiejętności opierającej się tyleż na *ingenium*, co na wiedzy¹⁸⁵. Wśród takich wyobrażeń znajduje się na przykład metafora poezji jako gmachu, obszernie rozwinięta m.in. przez Maurycego Mochnackiego:

Każda myśl jest częścią obszernego gmachu nauk i umiejętności, każde uczucie całością nierozdzieloną, wydatnym rysem czasu i narodów. Myśli tworzą się; uczucia są wrodzone. Nauki się kształcą i doskonalą, natchnienia, jak bogini mądrości, wynikają zbrojne i kształtne z twórczych chwil uniesienia i zapału. Nauki są pochodnią prawdy, uczucie kluczem i skazówką tajemnicy życia. Pierwsze żółwim krokiem wleką się po ziemi, drugich chód jest lotem. Pierwsze ograniczają się czasem i przestrzenią, drugie przenikają wieczność¹⁸⁶.

Porównanie poezji do gmachu zyskiwało dodatkowe znaczenia wtedy, gdy budynek ów zamieniał się w świątynię. Tak sprofilowana metafora nadal wskazywała na wysiłek pokoleń, ale wywoływała też skojarzenia z przestrzenią uświęconą, sakralną. Zgodnie z przywołaną regułą semantyczną posługiwał się tą metaforą Julian Klaczko, określając sztukę mianem „bóstwa świątyni” Piękna¹⁸⁷. Jednak wzorcowy przykład podobnego wyobrażenia odnajdziemy w *Listach z Krakowa* Józefa Kremera:

Dotychczas zatrzymywałem cię w przysionku sztuki pięknej, rozprawiając dopiero w ogólności nad jej naturą; wnet zaiste roztworzy się nam wewnątrz tej świątynicy, co,

¹⁸⁴ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG II, 16–17).

¹⁸⁵ To wątek horacjański, na różne sposoby obecny w europejskiej myśli metaliterackiej. Por. T. Michałowska, „Sztuka” i „reguły” w europejskiej i polskiej teorii poezji, [w:] teje, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, s. 179–225.

¹⁸⁶ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 80–81).

¹⁸⁷ J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 352).

jakby stara wspaniałości pełna katedra, postawiona jest wedle pomysłu wiekuistego budownika, a dźwigniona pracą i sileniem się wszystkich wieków. Każdy naród, mający jakąś wartość swoją, przyczynił się do tej świętej budowy pracą żywota swojego; dawał jakby testamentem co miał najdroższego ku jej czci a ozdobie; o każdym też tutaj świadczy kamień grobowy, wspominając poczciwością o imieniu i obliczu zmarłego. Ludy jedynie bez wagi, ślepe oka nie liczące w grze dziejów świata, przeżyły czas swój bez śladu, przemknęły się milczkiem po ziemi; ich stopy, wyciśnięte jakby na lotnym piasku pustyni, zawiane są od dawna tchem czasów, pomarły one w barbarzyństwie, a anioł piękności nie pobłogosławił im na ich samotnej i ciemnej pielgrzymce; świątnica sztuki milczy też o głuchym ich życiu. A one zaś wielkie mistrze: Michał Anioł i Dante, Praksyteles i Petrarka, Shakespeare i Hayden lub Stoss, Mozart i Sanzio, Horatius i Göthe, Cerwantes i Molière, goreją jak jasne świece na wielkim ołtarzu piękności, a pokolenia późne stroją je w kwiaty swej czci i uwielbienia, a przy ich płomieniu niejeden już zapalił się geniusz, tyśiące rozwidniało serc. Tutaj też po wszystkie czasy narody przychodziły odświeżyć siły do uiszczenia się z powołania, jakie każdemu z nich Bóg przeznaczył, i wzmocnić się duchem i ufnością ku sobie. Sztuki piękne podnosiły zawsze człowieka i nadawały mu zacność¹⁸⁸.

Metafora poezji jako świątynnego gmachu zrobiła błyskotliwą karierę za sprawą Adama Mickiewicza, autora słynnego, wielokrotnie powtarzanego i parafrazowanego, komentarza o dwuznacznej wartości poezji Słowackiego. W myśl Mickiewiczowskiej formuły twórczość autora *Kordiana* miała być niczym „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma”¹⁸⁹. Figura ta była potem powtarzana przy wielu okazjach: najpierw – z aprobatą – przez samego Słowackiego, a potem – już z potępieniem – przez czytelników nieprzychylnie nastawionych do jego twórczości, takich choćby jak Stanisław Ropelewski:

Pierwsze powieści, choć więcej w poezję zewnętrzną, a może w nią tylko samą bogate, są jeszcze w naszym przekonaniu szczytem twórczości Słowackiego. Kiedy wyszły, mistrz doświadczony gruntując tę poezję, nazwał ją piękną świątynią, w której nie było Boga; od owej chwili wziął się Słowacki do reform; na trafny wpadł pomysł, złoto i emalię zastąpił warstwą wapienną, ale nie sprowadził bóstwa do swej świątyni¹⁹⁰.

¹⁸⁸ J. Kremer, dz. cyt., s. 201–202.

¹⁸⁹ J. Słowacki, List do matki (Paryż, 3 września 1832), [w:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. I, Wrocław 1962, s. 137. Mickiewiczowską metaforę interpretują: S. Skwarczyńska, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „Kościół bez Boga”*, „Pamiętnik Literacki” 1960, R. LI, z. 1, s. 27–43; P. Matywiecki, *O Kościele bez Boga*, „Pamiętnik Literacki” 1990, R. XC, z. 4, s. 5–33; M. Bąk, *Twórczy łęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013, s. 378–382.

¹⁹⁰ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji* (1840) (SR 70).

Opuszczonym kościołom towarzyszyły pokrewne obrazy, na przykład ewokujące wizję dzieła poetyckiego jako pomnika lub ruiny. Między innymi tymi motywami zilustrowali naturę poezji Jozefat Bolesław Ostrowski i Maurycy Mochnacki. Pierwszy z wymienionych krytyków zwracał uwagę na fakt, że „każdy wiek ma swoje powołanie, [...] musi dążyć własnymi, przez siebie utworzonymi drogami, [...] musi być fenomenem i zniknąć, i tylko życia, bytu swojego zostawiać pomniki w prawach, filozofii i sztuce”¹⁹¹. Drugi z nich pisał: „jak wpośród ruin na klasycznej starożytnych pamiątek ziemi, tak w poezji Adama Mickiewicza wszystkiego dorozumiewać się potrzeba i z najdrobniejszych ułomków o okazałej wnosić całości”¹⁹². O ile zatem metafora poezji jako gmachu wiązała poezję z umiejętnością, pracą czy nawet zbiorowym wysiłkiem, o ile metafora świątyni dodawała do tego skojarzenia ze sferą sakralną, o tyle obraz ruiny kojarzył ją z takimi kategoriami, jak: fragmentaryczność, tajemnica, brak czy nieskończoność¹⁹³. W kontekście „metafory ruinowej” warto wspomnieć o często cytowanym fragmencie listu dedykacyjnego poprzedzającego *Marię* Antoniego Malczewskiego. Fragment ów podkreśla „niewykończenie” romantycznej formy i brzmi następująco:

Nie znajdziecie w moich wierszach tego powabu, który swoim nadawać umiecie; tęskne i jednostajne jak nasze pola i jak mój umysł, ciemną tylko farbą zakryślą Wam niewykończone obrazy¹⁹⁴.

Równie interesujące użycie przytoczonego motywu odnajdziemy w jednej z młodzińskich rozpraw krytycznych Zygmunta Krasińskiego. Napotykamy w niej barwny splot metafor poezji: jako poszukiwania, wędrówki, odkrywania nowych przestrzeni, a także jako ruiny i szkoły:

Uznano, że geniusz ludzkiej natury jeszcze się nie wyczerpał, że piękna mowy nie trzeba szukać u poetów greckich, łacińskich lub francuskich ani nie trzeba ich naśladować. Jednakże, podczas gdy część narodu postępowała naprzód tym sposobem, odkrywając nieznanne dotąd okolice i rzucając się z wielkim entuzjazmem i zapalem, jaki przynieść może piękno i wzniosłość, w te nowe otwarte dla wyobraźni przestrzenie, wiele naszych wielkich talentów zamknęło oczy przed światłem i nadal wspierało się o chybotliwe ruiny szkoły klasycznej¹⁹⁵.

¹⁹¹ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 661.

¹⁹² M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 120).

¹⁹³ Por. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

¹⁹⁴ A. Malczewski, *Do Jaśnie Wielmożnego Juliana Niemcewicza*, [w:] tegoż, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002, s. 129.

¹⁹⁵ Z. Krasiński, *List o stanie obecnym literatury polskiej adresowany do pana Bonstetтена* (1830) (ZK 7/II, 100–101).

Pokrewny tej metaforze był obraz poezji jako grobu. Użył go m.in. Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej*:

Byt człowieka składa się z dwóch połów, różnych od siebie co do istoty, to jest fizycznej i moralnej; jest więc i chęć zachowania podwójnego bytu, są i środków dwa rodzaje. Z porządku mówić będę o stronie człowieka fizycznej, czyli materialnej. Sen, pokarm i tym podobne potrzeby ludzkie są jej piastunami doczesnymi do chwili skonania; ta chwila przenosi człowieka w świat moralny; na takiej chwili, na takim punkcie zniszczenia jednego bytu, a poczęcia się drugiego, człowiek grób stawia. Grób można by uważać za szczyt ziemskiej poezji, za najdobitniejsze jej objawienie się w postaci materialnej. Nie znam pieśni rzewniejszej, wzniolejszej i uroczystszej nad pogrzebowy obrzęd, choć tak prosty i powszedni. Te grudki ziemi lecące na trunę z rąk stojących nad nią, to pożegnanie z łez rodziny, miłości lub przyjaźni, ta na koniec mogiła usypana wśród oznak boleści są to dotykalne dźwięki, zlewające się w pieśń niezgłębionych myśli, nadziemskich uczuć, nierozjaśnionego nigdy znaczenia, w pieśń nazwaną grobem. Grób ma służyć odtąd za pomnik zniszczonego jednego bytu, na przekór czasowi, który go zniszczył; za upominek pozostałych na ziemi, dany przenoszącemu się od nich w krainę niezemską; za umówione niby miejsce wspólnego kiedyś połączenia się. Tak ja mniemam, tak mniema owa wiara milionów gminu, utrzymując, że się na grobach zmarli pokazują¹⁹⁶.

W przytoczonej wypowiedzi krajobraz cmentarny funkcjonuje jako symbol rzeczywistości spirytualnej, nieskończonej i wiecznej, a zarazem jako znak odsyłający do całości, której nie da się odtworzyć w dziele; można ją jedynie zapowiedzieć lub przeczuć¹⁹⁷. Za pomocą takich metafor jak ruina czy grób romantycy podkreślali m.in. niedokończenie, a nawet swoistą ułomność każdej wypowiedzi poetyckiej, a zarazem wyrażali pogardę dla „martwej”, „mechanicznej”, nieprzenikniętej duchem formy.

* * *

Według romantycznych krytyków poezja jest więc wszędzie: w nas, wokół nas, pod nami i ponad nami. Bywa ukazywana jako gmach, świątynia, ruina, grób, jako słup graniczny lub sfera pograniczna. Twórczość poetycka kojarzy się z wędrówką, błędzeniem lub schodzeniem z wytyczonych szlaków, z wyrwaniem się ku nieskończoności lub drążeniem w głąb. Poezja się rozlewa niczym morze, unosi nad ziemią, nie zna żadnych granic w przestrzeni. Określa ją tyleż idea różnorodności, co jednoczenia, syntetyzowania i scalania.

¹⁹⁶ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 15).

¹⁹⁷ Według F. Schlegla „wiele dzieł nowszych jest fragmentem już podczas powstawania”. Tenże, *Fragmentsy*, s. 45.

A przecież to wcale nie wszystkie romantyczne metafory odwołujące się do wyobrażeń przestrzennych lub metaforycznych miejsc i obiektów! Można do nich dodać jeszcze inne, ciągle czekające na swojego monografistę – choćby obrazy poezji jako wstępowania na scenę poetycką¹⁹⁸ czy jako „archiwum narodowego”¹⁹⁹. Na marginesie warto by też wspomnieć o pewnych koincydencjach między motywem archiwum (jako miejscem przechowywania świadectw pamięci zbiorowej) a metaforami poezji jako księgi czy nawet gazety (jako przedmiotów symbolizujących – odpowiednio – przedustawną mądrość zapisaną w tekstach kultury oraz próbę sprostania przez poezję wymogom współczesności): wedle Józefa Kremera „piękność estetyczna” „jest to księga pisana w nieznanym nam języku i obcymi głoskami”²⁰⁰; zdaniem Aleksandra Chodźki poeci zaś są „żyjącą i wędrowną gazetą najnowszych wypadków”²⁰¹.

W romantycznej krytyce obowiązuje zasada, do której świetnie pasują słowa Ralpa Waldo Emersona o tkwiących w człowieku mocach twórczych:

Geniusz człowieka, który tę moc posiada, jest niewyczerpany. Wszystkie istoty zstępują parami i rodami w głąb jego duszy jak do arki Noego, aby potem z niej wyjść do mieszkańców nowego świata²⁰².

¹⁹⁸ Tak u Mickiewicza: „Karpiński występując na scenę poetycką okazał równie mocny charakter duszy, jak oryginalny talent”. Por. tegoż, [*Franciszek Karpiński*], „Moskowskij Tielegraf” 1827, nr 12 (D V, 163).

¹⁹⁹ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. XXIX.

²⁰⁰ J. Kremer, dz. cyt., s. 97.

²⁰¹ A. Chodźko, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Poezje*, St. Petersburg 1829, s. 23.

²⁰² R.W. Emerson, *Poeta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 35.

Rozdział III

„Czarowne obrazy” w „kryształach złudzeń”. Metafory wizualne

Metafory skupione wokół obrazów aktu twórczego odnosiły się przede wszystkim do źródeł i natury poezji oraz powołania poety. Metafory poezji odwołujące się do wyobrażeń topograficzno-przestrzennych profilowały głównie jej zasięg, charakter oraz potencjał artystyczny. Z kolei metafory, które zostaną zaprezentowane w niniejszym rozdziale, konceptualizują jeszcze inne sfery refleksji metapoetyckiej – mam głównie na myśli przedmiot i metody poetyckiej prezentacji rzeczywistości, model świata przedstawionego w dziele literackim, możliwości poznawcze poezji oraz jej artystyczną sugestywność.

Metafory wizualne opierały się na wspólnej podstawie, którą były odniesienia do zmysłu wzroku. Zmysł ten przynajmniej od czasów Platona uchodził za „najbystrzejszy ze zmysłów cielesnych”¹, pozwalający najlepiej poznać rzeczywistość. Nie jest więc przypadkiem, że przez wieki nadawano mu walor epistemologiczny, zaś widzenie (oświecenie czy olśnienie) stanowiło najbardziej rozpowszechnioną metaforę poznania², w tym również literackiego przedstawienia rzeczywistości³. Ten stan rzeczy utrzymuje się po dziś dzień i odnosi się zarówno do myślenia profesjonalnego, jak i potocznego – badania kognitywne potwierdzają, że jednym z podstawowych

¹ Platon, *Fajdros*, [w:] tegoż, *Dialogi*, t. II, przekł., wstęp i objaśnienia W. Witwicki, Kęty 1999, s. 147.

² Gruntowne omówienie tych zagadnień zawiera klasyczna już książka R. Rorty’ego *Filozofia a zwierciadło natury*, przekł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994. O świetle jako metaforze prawdy pisze natomiast H. Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przekł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 16–26.

³ Por. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Warszawa 1973 (zwłaszcza rozdz. *Zwierciadło narzędziem artysty*, s. 98–106); H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9–42.

sposobów ujmowania procesów myślenia jest metafora konceptualna ROZUMIENIE TO WIDZENIE⁴.

Nie inaczej było w XIX wieku – i wtedy powszechnie podzielano przekonanie o uprzywilejowanej pozycji zmysłu wzroku (oraz słuchu): „zmysłów, jak wiadomo, jest pięć – pisał Józef Kremer – a dwa z nich tylko, bo wzrok i słuch, mają styczność z dziełami sztuki pięknej”⁵, będąc zarazem „zmysłami nieskończoności”. Krytyk przeto argumentował:

Słuch i wzrok są zmysłami nieskończoności; wzrok roztacza się po ogromie gwiazd i światów wszechnicy, jak duch nurzy się w głębinach własnej swojej istoty; a słuchu potęga, do melodii i muzyki zwrócona, słyszy w niej nieskończoności mowę, rozumie w niej westchnienia lat, które dawno już przeszły, pociechy i żale wieków, co się dopiero kiedyś zrodzić mają: bo muzyka jest kwiatem urosłym na przeszłości grobach, a wyjawiając zarazem, co w sercach dnieje, staje się przyszłości wróżbą⁶.

W kontekście tej właśnie tradycji należy rozpatrywać romantyczne metafory poezji odwołujące się do wrażeń oraz wyobrażeń wizualnych.

Na początek przyjrzymy się następującym wypowiedziom Józefa Korzeniowskiego i Stanisława Ropelewskiego. Korzeniowski:

Lecz geniusz ludzki wymyślił narzędzie, które nie sprawiając żadnego lub słabe wrażenie zmysłowe, przemawia wprost do imaginacji. Takim narzędziem jest mowa, której używają sztuki tak nazwane mowne. [...] Poezja, przemawiając do imaginacji, może uprzytomnić wrażenia wszystkich zmysłów. Że nadto słowa obudzają w imaginacji następujące po sobie obrazy, dlatego poezja może każde wydarzenie, uczucie i charakter, wystawić w początku, rozwijaniu się i upadku. Oddając równie dobrze wzniosłość i piękność moralnego, jak i zewnętrznego świata, ozdabiając rzeczy przymiotami, które nas wzruszają, może nadać wszystkiemu życie i duszę⁷.

Ropelewski:

Tworzyć – w sztuce znaczy widniejszym zrobić, co już ma istność swoją bądź w świecie fizycznym, bądź w powszechnym sumieniu ludzi. Utwór poezji jest to wcielony ideał, którego poślednie, lecz wierne podobieństwa napotykamy co krok w rzeczywistości. Poeta widzieć powinien lepiej, ale nie inne rzeczy jak drudzy; i podziw, jaki dzieło kunsztowne wznieca, polega na trafnym ugodzeniu w tajemne spodziewanie słuchacza lub widza, nie zaś na oszukaniu jego przewidzeń. Owa zgoda z uczuciem ogólnym stanowi i wskazuje prawdę utworu⁸.

⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 84; G. Lakoff, M. Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago–London 1989, s. 94.

⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869, s. 94.

⁶ Tamże, s. 96.

⁷ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 23–24.

⁸ S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] [H. Rzewuski], *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego*, t. I, Paryż [1841] (SR 94).

Pierwsza z przytoczonych wypowiedzi akcentuje typowe dla XIX wieku (i wcześniejszych stuleci) przekonania, wedle których język posiada szczególną moc ewokowania obrazów. Z tego założenia wynika, że również poezja ma obrazowy charakter, a co za tym idzie – odwołuje się do zmysłu wzroku oraz władzy wyobraźni, za której sprawą „oddaje” „wzniosłość i piękność moralnego, jak i zewnętrznego świata”, uatrakcyjniając swoje obrazy poetyckimi ozdobami stylu i przydając im emocjonalnej sugestywności. Wypowiedź druga podkreśla natomiast znaczenie kreacji poetyckiej jako wizualnej projekcji świata, wymagającej od twórcy umiejętności dostrzegania przez niego różnych aspektów rzeczywistości, a następnie nie tylko dokumentowania ich w dziele, ale również wyobrażania ich i profilowania, czyli wydobywania z nich najistotniejszych cech lub właściwości.

W refleksji literaturoznawczej metaforyka odwołująca się do zmysłu wzroku obecna była od starożytności – najczęściej wiązana była z ilustrowaniem powinności literatury wobec świata, zwłaszcza z dominującą od czasów Platona i Arystotelesa aż do początku XIX wieku koncepcją naśladowania natury. Na jej wyrażenie używano najczęściej metafor odwołujących się do efektów wizualnych: aktu malowania czy zwierciadlanego odbicia. W analogiach tych, opartych na akcie widzenia i zmyśle wzroku, istotna była zasada wiernego odwzorowywania rzeczywistości przez sztukę, która z kolei wiązała się z przekonaniem o istnieniu podobieństwa między przedmiotami rzeczywistymi a światem wykreowanym przez artystę. Właśnie w naocznym podobieństwie – przez wieki rozmaicie zresztą rozumianym – upatrywano prawdy dzieła artystycznego⁹. Rzecz w tym, że w XIX stuleciu obszar metafor odwołujących się do wizualnych postrzeżeń i wyobrażeń mógł się już wydawać szczelnie zabudowany przez teoretyków wcześniejszych pokoleń. Aby wykazać się oryginalnością, romantycy musieli zatem wymyślić nowe metafory lub inne użycia starych.

⁹ Na temat dziejów koncepcji *mimesis* istnieje ogromna literatura przedmiotu. W moim *résumé* odwołuję się m.in. do następujących prac: M. Wallis, *Dzieje zwierciadła...*; W. Tatar-kiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988; B. Otwinowska, *Naśladowanie (mimesis)*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 299–305; *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992; E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997; A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003 (zwłaszcza rozdz. *Naśladowanie a zwierciadło*, s. 39–55).

Metafory „malarские”

W wizję poezji jako naśladowania wprzęgnięty był koncept czynności poetyckich jako „malowania” rzeczywistości. Podobnie jak wiele innych idei metaliterackich i ten wywodził się ze starożytności, a jego patronem był Symonides z Keos – to on zwrócił uwagę na głęboką analogię między malowaniem a odbijaniem rzeczywistości (zgodną zresztą z charakterem i funkcją ówczesnego malarstwa). Ta analogia była podtrzymywana przez wieki, nie tylko za sprawą badaczy poezji, ale także teoretyków sztuk plastycznych (zwłaszcza tych, którzy za cel działalności artystycznej uznawali odtwarzanie wyglądków świata)¹⁰. Świadectwem popularności tego poglądu były antyczne koncepty Simonidesa czy Horacego („malarstwo jest milczącą poezją, a poezja milczącym malarstwem”, *ut pictura poesis*¹¹), rozważania Pseudo-Longinosa o wzniosłości czy Gottholda Efraima Lessinga o „granicach malarstwa i poezji”¹², jak również liczne traktaty o poezji (od średniowiecza aż po oświecenie), a ponadto – epopeiczne formuły „opiewania” świata, opierające się na idei jego naocznego oglądu. W dekadach bezpośrednio poprzedzających romantyzm przywołana metafora miała silne umocowanie w obrazowej koncepcji języka, zgodnie z którą działanie mowy miało polegać na wywoływaniu obrazów w świadomości jego użytkowników¹³. Myśl tę stosowano zarówno do teorii stylu poetyckiego, jak i do refleksji nad procesem twórczym. Filip Nereusz Golański pisał na przykład:

Dobranie wyrazów do żywego malowania służących, przedziwnie odbija imainacją poety. Wyrazy są kolorami obrazu poetyckiego, a dobre łączenie i miarkowanie kolorów, jak malarzowi, tak i poecie bardzo potrzebne. Słowo tylko naciągnięte do rymu zaraz się wyda i kolor zepsuje. Należy się tedy koniecznie poecie starać, aby go bóstwo Parnasu, imainacja, nigdy nie odstępowala¹⁴.

¹⁰ Por. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 312–324.

¹¹ Por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, s. 9–42; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; J. Pelc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 49–72.

¹² G.E. Lessing, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji. Część pierwsza*, oprac. J. Maurin Białostocka, przekł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.

¹³ Zasadę tę respektowano wówczas powszechnie: „wszelka mowa” to „obraz myśli” – pisał Onufry Kopczyński (*Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III*, 1783), [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 179).

¹⁴ F.N. Golański, *O wymowie i poezji* (1786), [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, s. 321.

Zwornikiem oświeceniowych metafor poezji jako malowania było to, że akcentowały one rolę receptywną aktywności umysłu poety, podkreślały pierwszorzędne znaczenie przedmiotu dzieła, szczególną wagę przywiązywały do kategorii prawdy, zaś na drugim planie sytuowały osobowość artysty. O prawdzie pisał zaś Golański: „Powinno być wymyślenie poety obrazem prawdy, albo podobności do prawdy, ale przyozdobionej, powinno być ożywione wyborem i różnorodnością farb, których obficie natura dostarcza”¹⁵.

Nawet pobieżna kwerenda romantycznych wypowiedzi krytycznoliterackich daje jasne wyobrażenie, że ich autorzy pełnymi garściami sięgali po tradycyjną, w znacznym stopniu już zleksykalizowaną, metaforykę poezji jako malowania (rozumianego albo jako czynność nasuwająca analogie z malarstwem, albo jako obrazowy sposób wypowiedzania się). Jej sygnałem stały się wtedy nie tylko formuły podkreślające podobieństwo czynności poetyckich oraz malarskich, ale także frazy akcentujące wartość figuralności językowej, eksponujące ponadto działanie imaginacji (wyobraźni lub fantazji) w procesie powstawania i odbioru dzieła poetyckiego. Mimo niekiedy łudzących podobieństw do konwencjonalnych użyc przywołanej metaforyki romantyczne analogie poezji oraz wizualności miały swój specyficzny profil. Owszem, nadal wpisywały się w dwa zasygnalizowane wyżej podstawowe wymiary semantyczne tej metaforyki (czyli skojarzenia z malarstwem oraz z obrazowym mówieniem), często jednak były odmiennie umotywowane niż wcześniej.

„Poezja i malarstwo są to rodzone dzieci jednejże i równej istoty”¹⁶ – deklarował Franciszek Wigura w 1821 roku. „Poezja jest to obraz malowany słowami, pierwsze w niej miejsce obrazom”¹⁷ – potwierdzał Józef Ignacy Kraszewski. Poezja to „prawdziwa sztuka imaginacji”¹⁸, „płody imaginacji”¹⁹, „twory imaginacji”²⁰, „twory wyobraźni”²¹, „dzieła wyobraźni”²² – dodawali inni krytycy doby romantyzmu. Stąd też powszechne przekonanie, że sztuka słowa

¹⁵ Tamże, s. 317.

¹⁶ F. Wigura, *Uwaga nad zdaniem o wierszopisach w „Dekadzie Polskiej” w numerze drugim na stronicy 58 umieszczonym*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 4, s. 184.

¹⁷ J.I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Wilno 1842, s. 153.

¹⁸ J.K. Ordyniec, *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie muzyki i poezji*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. XI, nr 32, s. 21.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 110).

²⁰ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 120).

²¹ J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczczy*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 54).

²² Tenże, *Póhwysep Krymski w poezji*, pierwodruk pt. *La Crimée poétique*, „La Revue Contemporaine” (Paryż) 1855, t. XIX, przekł. A. Potocki (JK 175).

przemawia za pomocą „obrazów”²³, twórczość poetycka to „malowanie” lub „odmalowywanie”²⁴, a jej celem jest „oczarowanie naszej wyobraźni”²⁵.

Wedle Adama Mickiewicza wszystkie rodzaje poezji, jeśli „mają na celu człowieka, malują jego obyczaje i uczucia”²⁶. Metaforą malowania posługiwał się również Antoni Edward Odyniec w obszernej przedmowie poprzedzającej tom jego debiutanckich *Poezji*. Całe to wprowadzenie, poświęcone głównie roli „dziwności” w poezji (pod tym pojęciem kryła się idea romantycznej fantastyki), było ilustracją przekonania, że poezja, „zajmując się opowiadaniem jakiegokolwiek wypadku, żywe jego malowidło stawić nam przed oczy powinna”²⁷. Jeśli zaś chodzi o szczegóły, to z zasadą poetyckiej dziwności Odyniec łączył ideę „przenoszenia” myśli w inne czasy, malowania dawnych obyczajów i przesądów w duchu wierności wobec nich. Tak więc według Odyńca poeta przenosi

myśl czytelnika w czasy, które maluje, ale go do przyjęcia ich mniemań czy przesądów nie zmusza. Ktokolwiek jest już w stanie czytać i rozumieć Poezję, ten pewnie umieszczonych w niej zmyśleń za prawdę matematyczną nie weźmie; owszem, widząc w nich przesady dawnych wieków lub gminu, a uważając je jako skutki panującej wówczas ciemnoty lub zaniedbanej kultury umysłu, cieszyć się powinien, że się nad nie wynieść potrafił. Wszakże obcymi są dla poety te filozoficzne cele, jest on prosto malarzem kraju, wieku lub zdarzenia, które opisuje. Nie jest jego winą, że w średnich wiekach wierzono, lub że gmin dotąd wierzy w duchy, upiory i czary; wprowadza on je nie jak rzetelnie będące, lecz jak naówczas w przekonaniu powszechnym były. [...] dziwność powinna być stosowna do wieku, w którym poeta działanie swej powieści umieszcza; podobna do prawdy, to jest opierająca się na wierze lub opinii, jaką do wprowadzonych dziwności naród, albo przynajmniej część jego, przywiązywała lub przywiązuje²⁸.

Inny romantyczny krytyk, Michał Podczaszyński, również dowodził, że kunszt artystyczny polega właśnie na tworzeniu obrazów za pośrednictwem słowa poetyckiego – poeta bowiem używa „wyrządów na odmalowanie tego co czuje, [...] co mówi, co marzy”²⁹. Dzięki temu każdy przedmiot opisywany w poezji i każde uczucie w niej wywołane „w imaginacji przynajmniej pozosta-

²³ Tak m.in. A. Mickiewicz, *G.A. Bürger*, „Dziennik Wileński” 1822, t. I (D V, 157).

²⁴ Mickiewicz o Karpińskim: „Aktorowie jego są ludzie zwyczajni, nam z usposobienia i charakteru podobni, ale poeta odmalował ich życie z jednej strony, to jest w stosunkach domowej zaciszy”. Tenże, [*Franciszek Karpiński*], „Moskowskiej Tielegraf” 1827, nr 12 (D V, 165).

²⁵ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 205).

²⁶ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 127).

²⁷ A.E. Odyniec, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1825, s. XVIII.

²⁸ Tamże, s. XXIV–XXVII.

²⁹ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 3 (MP 91).

je na zawsze³⁰. W późniejszym o dwa lata tekście krytyk ten jeszcze wyraźniej wpisał motywy malowania w polemikę z teorią *mimesis*, krytykując zbytnie przywiązanie do empirycznie postrzeganych wyglądów świata:

Widziałem, czego nigdy nie zapomnę, co na dziesięciu podróży zaledwie jeden widzieć może w całej okazałości, to jest zachód słońca na Mont-Blanc. Tego nie wyda ani pędzel malarza, ani pióro poety, nie wolno kopiować cudów natury; sztuka karli mi krokami nie zdoła się wedrzeć tak wysoko, musi ze wstydem pozostać na swoim miejscu, powtarzając, co milion razy powtórzono, malować motylki i wiosenne kwiatki. Ani ty w imaginacji przypuścić możesz byt do tego stopnia wspaniałej piękności, ani ja zdolny jestem opisać, co zatrzymała pamięć; pamięć zbyt jest niedołężna, aby mogła umysłowi przedstawić pełne rysy czarodziejskiego obrazu, a pióro moje, słabe pióro! – zaledwie zdoła odmalować jakowyś cień piękności w umyśle obecnej³¹.

Jan Ludwik Żukowski przekonywał z kolei, że rola sztuki polega na tym, aby „z fenomenów świata zmysłowego tworzyć w podobnych już mniej więcej postaciach obrazy, myśli i wewnętrzne czynności umysłu”³², gdyż „wszelkie nasze wyobrażenia w praktycznym rozwinięciu swoim, dla wydania oznaczonego celu nie mogą się urzeczywistnić tylko przez obrazy zmysłowe, czyli przez takie, przez jakie się naszej władzy kognicyjnej świat zewnętrzny objawia”³³.

W bieżącej działalności recenzenckiej krytycy romantyczni wielokrotnie używali metafory poezji jako malowania. Adam Mickiewicz nazywał Shakespeare’a „znawcą głębokim serca ludzkiego”, który „malował w śmiałych i prawdziwych rysach naturę człowieka w nowo utworzonym rodzaju poezji dramatycznej”³⁴. O poezji niemieckiej pisał, że „w malowaniu delikatniejszych uczuć serca sentymentalność rycerska do czystości prawie umysłowej podniesiona”³⁵; o Goethem jako autorze *Götza von Berlichingen*, że ów „poeta, malując wiernie średnie wieki, odczuł potrzebę naszego wieku, potrzebę historii, i poprzedził Walter Skota”³⁶; zaś o Byronie, że „ożywiając obrazy uczuciem, stworzył nowy gatunek poezji, gdzie duch namiętny przebija się w zmysłowych rysach imaginacji”³⁷, a „ile razy malował miłość, zawsze ją miał przed oczyma”³⁸.

³⁰ Tamże (MP 91).

³¹ Tenże, *List pewnego rodaka. Z Chamonix w Sabaudii d. 19 lipca 1827*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 253 (MP 113).

³² J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 96, 98, 100–102 (IP 153).

³³ Tamże (IP 154).

³⁴ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji*, Wilno 1822 (D V, 122).

³⁵ Tamże (D V, 124).

³⁶ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 175).

³⁷ Tenże, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 123).

³⁸ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 179).

Antoni Malczewski nazywał „posepnym malowidłem”³⁹ swój poemat *Maria*. Michał Podczaszyński, recenzent *Poezji* Antoniego Edwarda Odyńca, formułował pochwały pod jego adresem m.in. za to, że „autor pięknie odmalował piekielnego konia; obraz ten w nowym wydaniu tak jest odmalowany”⁴⁰. Maurycy Mochnacki chwalił Mickiewicza za to, iż w *Sonetach krymskich* „odmalował [...] siebie, tęsknotę do ziemi rodzinnej i okolice Krymu”⁴¹. Stefan Witwicki za pomocą skojarzeń obrazowych podkreślał wartości poezji wynikającej z inspiracji religijnych: zwracał uwagę na otaczające poetę religijnego „wspaniałe, [...] wielkie i poruszające [...] obrazy”, które składają się na „malowidła najwyższej i razem najtkliwszej poezji”⁴².

W dobie powstaniowej metafora malowania nadal była w powszechnym użyciu. Korzystał z niej Stanisław Ropelewski, gdy z aprobatą interpretował zamiar Mickiewicza, który w *Panu Tadeuszu* „nie chciał ograniczyć się na odmalowaniu powierzchowności szlachty litewskiej”⁴³. Z kolei o poemacie Stefana Garczyńskiego *Życie Wacława* krytyk ten pisał: „niekiedy dla farb błędnych lub fałszywie użytych poezja niknie zupełnie, a miejsce jej zajmuje trudno wyrażone rozumowanie”⁴⁴. O obrazotwórczej mocy poezji pisał z aprobatą Józef Ignacy Kraszewski: „przede wszystkim poezja maluje, poezja tworzy światy, poezja żywo przedstawia czynności”⁴⁵, o poecie dodawał: „Poeta prawdziwy mówi do wszystkich, a mówi językiem wszystkim zrozumiałym, obrazami. Gdzie ich nie ma i gadanina wysmażona miejsce ich zajmuje, tam nie ma poezji”⁴⁶. W podobny sposób Józef Kremer wypowiadał się o poezji – „budującej, grającej, malującej wyrazami”⁴⁷.

Również Julian Klaczko wielokrotnie posługiwał się omawianą metaforyką. O Dantem, autorze *Boskiej komedii*, pisał, iż „ręka męża, który się stał wielkim mistrzem, szkicuje nieporównany obraz podług dawnych wspomnień i odle-

³⁹ A. Malczewski, *Do Jaśnie Wielmożnego Juliana Niemcewicza*, [w:] tegoż, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002, s. 129.

⁴⁰ M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca, z krótką wzmianką o poezji narodowej*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 3 (MP 94).

⁴¹ M. Mochnacki, *O „Sonetach” Adama Mickiewicza* (1827) (P I, 121).

⁴² S. Witwicki, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje biblijne*, Warszawa 1830, s. I, III.

⁴³ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 65).

⁴⁴ Tamże (SR 66).

⁴⁵ J.I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 154.

⁴⁶ Tamże, s. 153.

⁴⁷ J. Kremer, dz. cyt., s. 142.

głęgo ideału⁴⁸; Mickiewiczowską *Grażynę* nazywał „wspaniałym malowidłem”, w którym „przebija trochę szerszej historyczne tło czasu”⁴⁹; w historii bohaterki Mickiewiczowskiego sonetu *Grób Potockiej* dostrzegł „cudowną kanwę, na której wyobraźnia mogła wyhaftować tysiąc obrazów, pełnych smętnej słodyczy i z wiary płynącego pocieszenia”⁵⁰; Aleksandra Puszkina chwalił zaś za to, że w celu sugestywnego „odmalowania” jednego z bohaterów poematu *Fontanna Bakczysaraju* „zdwaja soczystość swojego pędzla”⁵¹. Kategorię malowania Klaczko odnosił także do twórczości krytykowanej, jak w następującej wypowiedzi o Odyńcu:

Nigdy spod pióra jego nie wytrysło cokolwiek głębsze czucie i pojęcie Polski; chociaż czasem w rozgrzaniu imaginacji, żywymi i powabnymi kolorami malował tę jej stronę zewnętrzną i plastyczną, którą by należało nazwać polakierią, tak już do przesytu odrabianą przez nowszych wierszopisów i powieściopisarzy⁵².

W innym tekście Klaczko pisał natomiast o Juliuszu Słowackim, że „gromadzi on wszystkie farby swojej wyobraźni popędliwej, by nam odmalować obraz cierpień i nędzy, które gniotą społeczeństwo, i znikczemnienie charakterów, zaćmienie głębokie sprawiedliwości, okrucieństwa tyranii, zuchwałość bogacza, męki biednego”⁵³.

Przytoczone wypowiedzi mogą sprawiać wrażenie dość konwencjonalnych stwierdzeń, krytyk i pochwał, a użyta w nich metaforyka malowania może przywołać na myśl odziedziczone po poprzednikach przeświadczenia o poezji. Byłoby tak w istocie, gdyby równocześnie krytycy romantyczni nie starali się nasycić tej metafory nowymi znaczeniami. Tymczasem okazuje się, że ówczesna interpretacja przywołanego motywu niejednokrotnie bywała zupełnie odmienna niż ta, która charakteryzowała refleksję teoretyczną wyrastającą z założeń oświeceniowych. Jej oryginalność brała się nie tyle z jakiegoś nowego opisywania samych czynności malowania (choć i tu można zaobserwować ciekawe modyfikacje), ile raczej z odmiennego rozumienia aktywności

⁴⁸ J. Klaczko, *Dante wobec krytyki nowoczesnej*, pierwodruk pt. *Dante et la critique moderne*, „La Revue Contemporaine” (Paryż) 1854, t. XVI, przekł. A. Potocki (JK 170).

⁴⁹ Tenże, „*Gladiatorowie*” przez Teofila Lenartowicza, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 40, 50 (JK 397).

⁵⁰ Tenże, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 182).

⁵¹ Tamże (JK 185).

⁵² Tenże, *Odstępcy*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1860, nr 5 (JK 463).

⁵³ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny*, pierwodruk pt. *La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et Le Poète Anonyme*, „La Revue des Deux Mondes” (Paryż) 1862, t. XXXVII, przekł. J. Jabłonowski (JK 311).

obrazotwórczej człowieka oraz z odmiennej koncepcji rzeczywistości. Jeśli chodzi o tę pierwszą kwestię, to romantyczny sposób rozumienia oglądowności wzmacniał jej wymiar aktywistyczny, wyobrazeniowy, nawet wizyjny, zaś na drugi plan przesuwał aspekty postrzeniowe, receptywne⁵⁴. Jeśli zaś chodzi o kwestię drugą, to romantyczne nowatorstwo sprowadzało się do znacznego rozszerzenia obszarów tego, co prawdziwe i realne. Ówczesna wizja świata spowodowała więc znaczne wzbogacenie *spectrum* zjawisk godnych przedstawiania w poezji, poszerzenie go o całą sferę zjawisk nieempirycznych i nadprzyrodzonych, a także nowy sposób konceptualizowania czynności poety – zwłaszcza przypisanie jego wyobraźni szczególnej mocy twórczej (zgodnie z przekonaniem Mochackiego, że istotą rzeczywistości jest „myśl, czyli wyobrażenie”⁵⁵). Doskonale wyraża to następująca wypowiedź Adama Mickiewicza:

Nie masz nic równie względnego, równie zmiennego, jak to, co nazywamy rzeczywistością, to znaczy świat widomy, to, co umyka, co przemija, to, co ma nadzieję, co nie ma teraźniejszości. Jedyne duch chwyta stosunki świata widomego, duch je utrwała i nadaje im w ten sposób niejaki byt rzeczywisty; duch wytwarza idee, instytucje, dzieła, jedyne rzeczy realne, jedyne rzeczy, co przechodzą w ducha i stanowią żywą tradycję rodu ludzkiego. Tak więc wszelki utwór, który porusza struny naszej duszy, który udziela nam życia albo roznieca w nas życie dawne, jest utworem realnym⁵⁶.

Przytoczona opinia Mickiewicza pochodzi z lat 40. XIX wieku, ale pisarz ten już w swoich najwcześniejszych wypowiedziach metaliterackich zaznaczał rezerwę wobec tradycyjnego rozumienia czynności malowania, opartej na zasadzie odtwarzania zmysłowo postrzeganych wyglądków rzeczywistości. Dwie dekady wcześniej pisał o klasycystycznej poezji francuskiej XVII wieku:

Powołana od rozumu, okrasza ile możności prawidła dydaktyczne i fakta historii; w rodzaju opisowym trzyma się gościńca wytkniętego od rozwagi systematycznej i zawsze krążąc blisko ziemi, maluje nasuwane sobie przedmioty z natury rzeczywistej albo, właściwiej mówiąc, zdejmuję z tych przedmiotów portrety, wykończone wprowadzie co do kolorytu, ale co do układu zbyt architektoniczne, zbyt wzorom swoim podobne i przez to obumarłe⁵⁷.

Z kolei Michał Grabowski w interesujący sposób zestawiał metaforę malowania z efektem złudzenia poetyckiego. Komentując twórczość Józefa Bohdana Zaleskiego, stwierdzał, że pisarz ten umie

⁵⁴ Por. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, s. 14.

⁵⁵ M. Mochacki, *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 148).

⁵⁶ A. Mickiewicz, Lektura VIII trzeciego kursu prelekcji paryskich (1843) (D X, 94).

⁵⁷ Tenże, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 119).

schwyć odbite echo poezji dawnych Słowian; a malowniczym stylem przenosząc nas w miejsca i wieki, które opisuje, wprawia nieraz w złudzenie, w którym zdaje nam się słyszeć smutne, przeciągłe tony dum ukraińskich, widzieć kraj mogił i pustyń, odbity w błękitnych wodach Dnieprowych⁵⁸.

Maurycy Mochnacki natomiast podkreślał, że czynność poetyckiego malowania nie może polegać na odtwarzaniu zmysłowej lub trywialnej strony świata. Pytał więc retorycznie:

Godziż się marnować skarby czucia i twórczej imaginacji na odmalowanie tego, czym nas upośledziło przyrodzenie? Czyliż dlatego wznosimy się nad sferę rzeczywistości, abyśmy w czarownej złudzeń krainie znaleźli to wszystko, czym nas świat odstręcza i lepszego mienia chciwymi czyni?⁵⁹

Owo przywiązanie do przyziemnej strony rzeczywistości, skupienie na jej powszednich stronach, a nawet szlachetne skądinąd próby zaangażowania literatury w dydaktykę społeczną, krytyk nazywał „wierszopisarstwem”, nie poezją.

Romantycy w sposób zupełnie odmienny opisywali bowiem czynności „wierszopisów” i „poetów”. Tych pierwszych kojarzyli z tradycyjnym (naśladowczym, receptywnym) sposobem uprawiania pisarstwa; tych drugich – z romantycznym kreacjonizmem. W przypadku charakterystyki obydwu postaw sięgali, a jakże, po metaforykę malowania słowem. Doskonale to widać w artykule *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, którego autor za jej pomocą opisywał działalność wierszopisa i poety (mówił nawet o „pędzlu” poety), choć w obydwu przypadkach czynności te konceptualizował zupełnie inaczej. Według krytyka istotą działania wierszopisa była czynność naśladowania, czyli wiernego „wystawiania” (tu w znaczeniu: odtwarzania) rzeczywistości postrzeganej empirycznie: wierszopis bowiem „czierpie” „obrazy z materialnego świata”, „myśli zwyczajne i obrazy przesadzone społecznych stosunków gładkim wystawia rymem”, „świat materialny jest jemu właściwym okręgiem, w nim on swoje natchnienia czerpa”⁶⁰. Taki „wierszopis” „pierwej zabawę niżeli prawdę ma na celu”. Dlatego też jego obrazy poetyckie są „z materialnego świata z odjęciem złej strony”⁶¹. W argumentacji krytyka silnie dochodzi do głosu idea powtórzenia przez „wierszopisa” obrazów zaobserwowanych w rzeczywistości, a więc tego, co znane:

⁵⁸ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, „Astrea” (Warszawa) 1825, t. I (MG 5).

⁵⁹ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* (1825) (P I, 97).

⁶⁰ A.W.Z.[abiello], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58, s. 234.

⁶¹ Tamże.

Myśli i obrazy wierszopisa będą piękne, cóż z tego jednak, kiedy one będą oddane ze strony aż nadto nam znajomej? Jakąż wtenczas korzyść odnosim, jeżeli on nic więcej nie czyni oprócz kształtnego powtórzenia tego, co tyłu jego poprzedników objawiło i o czym w każdej chwili bez jego natchnienia przeświadczeni jesteśmy?⁶²

Inaczej poeta. Nie odnosi się do niego nakaz ograniczania się do rzeczywistości postrzeganej zmysłowo („każdy przedmiot w przyrodzeniu jest godny pióra poety”), nie dotyczy zalecenie odtwarzania przedmiotów rzeczywistych („bo nie przedmiot poetę, lecz poeta przedmiot stwarza”), lecz obowiązuje inna norma – projekcji świata wewnętrznego: poeta z opisywanego świata „wywodzi łańcuch myśli i nim, jak czasowym kołem, człowieka otacza”⁶³. Na tym też polega obowiązek wierności światu i prawdzie – poeta bowiem winien tak pisać, „aby się mógł w człowieka, którego maluje, zamienić i wierny obraz jego duszy skreślić”⁶⁴. Co ciekawe, ów efekt odpowiedniości uzyskuje się nie na drodze odtwarzania wyglądków świata, lecz przez wierność własnej wizji wewnętrznej:

Szlachetna dążność takiego poety, przywiązując go ogniwem miłości do całego ludzkości ogromu, tym samym na jego pędzel rzuciła świętą cechę niezatartej prawdy. Jego wiersz zawsze wiernie umysłowi i sercu jego odpowiada⁶⁵.

W podobny sposób Joachim Lelewel opisywał różnicę między poezją klasyczną i romantyczną:

Trzeba to przyznać klasycznym płodom, że mają jakiś wyraz pogody, stronią od przerażających obrazów, a które przyswoją, te złagodzą i w figury powabu zamienią; wiele mają żywości i malownictwa, które może w ciasne karby wzięte zabawić imaginacją, mają swoją dla siebie zrobioną piękność, która zastanawia i zajmuje. W płodach romantycznych poezji czułość, melancholiczność, tęsknota i pewny smutek jest prawie jedynie przyzwoity, choć dorywczą śmiesznością przerywany; w obrazach swoich nie wzdraga się przerażać i najodrażliwsze widoki kreślić, podsyca niczym nie ścieśnioną fantazją, a przemawiając do serca, zachwyca i przenika⁶⁶.

Jak widać, według romantycznych krytyków metafora malowania nie odnosiła się tylko do malarskiego unaoczniania opisywanych zjawisk lub tradycyjnej figuralności poetyckiej. Używano jej wówczas głównie po to, by dowieść – jak Julian Klaczko – że poezja jest twórczą projekcją świata, a „poeta maluje z patetycznym natchnieniem nieszczęścia dni dzisiejszych, chwaleń przeszłości,

⁶² Tenże, *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 238.

⁶³ Tamże, s. 237.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tenże, *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58, s. 234.

⁶⁶ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 265).

nadzieję przyszłości⁶⁷, a więc obszar znacznie przekraczający to, co dostępne na drodze empirycznej obserwacji.

Obok metafory malowania w dobie romantyzmu pojawiło się wiele innych określeń poezji, które nawiązywały do zmysłu wzroku, a zarazem przesuwwały rozumienie czynności artystycznych w kierunku bardziej metafizycznym, odcielesniały je, pozbawiały akcentu zmysłowości, nadawały aktowi poetyckiemu wymiaru kreacjonistycznego. Sygnałem tego rozumienia poezji były takie metafory twórczości jak: „wystawianie”, „stawianie przed oczy”, „okazywanie na oko”, wydobywanie „na jaśnia”, „oblekanie w formę” lub „w ciało”, „kształtowanie”, „postaciowanie”, „wywoływanie z przeszłości”, a także „objaśnienie”, „objawianie” czy „wyjawianie”. Wszystkie one łączyły dwie fundamentalne zasady: wedle pierwszej poezja wyobraża przedmioty i zjawiska ukryte przed wzrokiem człowieka; wedle drugiej – jest ona przetworzeniem obrazów natury.

O poezji jako „wystawianiu”⁶⁸, „wydaniu”⁶⁹ (czyli właśnie ukazywaniu, malowaniu) „uczuc i wyobrażeń”⁷⁰ oraz „nowych coraz przedmiotów”⁷¹ (a więc, po prostu, rzeczywistości) wielokrotnie pisał Adam Mickiewicz. Pisarz ten określał styl poetycki mianem „zewnątrznego wydania”⁷², „kunsztownego wydania”⁷³ lub – bardziej tradycyjnie – „zewnątrżnej okraszy”⁷⁴. O regule „przetwarzania” w poezji wrażeń zmysłowych pisał zaś już w przedmowie do I tomu swoich *Poezji*:

Tak sposobiony talent twórczy sztukmistrza greckiego zwracał się ku staremu światowi bajecznemu i umiał go wkrótce na nowy przetworzyć. Odrzucił wszystko, co było grube, potworne, rażące; wyobrażenia różnorodne i pomieszane uszykował, powiązał i w porządną ułożył całość. Te zaś wyobrażenia w całość układane, jakkolwiek oderwane, czyli umysłowe, zawsze wyrażane były pod postacią rzeczy zmysłowych, ale rzeczy tak doskonałych i skończonych w sobie, jakie przymioty umysłem tylko, czyli idealnie pojęte i wystawione być mogą⁷⁵.

Z podobnej stylistyki korzystał Michał Grabowski, który cel poezji dostrzegął w tym, by „wystawiać nam świat niewidomy”⁷⁶. Z kolei Jozefat Bole-

⁶⁷ J. Klaczko, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 303).

⁶⁸ A. Mickiewicz, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 112).

⁶⁹ Tamże (D V, 111, 112, 113).

⁷⁰ Tamże (D V, 115).

⁷¹ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 179).

⁷² Tenże, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 115, 116).

⁷³ Tenże, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 179).

⁷⁴ Tenże, *Przemowa do I tomu Poezji* (1822) (D V, 120).

⁷⁵ Tamże (D V, 111–112).

⁷⁶ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) (MG 7).

sław Ostrowski apelował do zwolenników „romantyczności”: „My koniecznie sami przez siebie, z nas samych nasz byt jak z otchłani wynurzyć i na jaw wyprowadzić musimy”⁷⁷, pytał więc retorycznie: „Jak można wymyślać foremki, prawa, a nawet i karność dla poezji, którą dopiero duch ludzki ma objawić, uzewnętrznić?”⁷⁸.

Również w wypowiedziach Maurycego Mochnackiego odnajdujemy wiele oryginalnych określeń konceptualizujących czynności poetyckie w kategoriach projekcji wizualnej. Krytyk twierdził na przykład, że poeci – podobnie jak inni artyści – „na jaśnia ukazują zakryte, niewidome myśli”⁷⁹, a poeta „stawia [...] przed oczy”⁸⁰ odbiorcy obrazy zawarte w słowie poetyckim. Zadanie poety dostrzegał zaś w tym, by „jednym niejako twórczym tchnieniem na jaw wynurzyć i na oko okazać” „duszę wraz z ciałem”, „formę z niewidomą istotą”, „myśl z materią”, innymi słowy – by „nadmysłowe wyobrażenia w zmysłowych kształtach ukazywać”⁸¹. Krytyk dowodził:

Takie wynurzenie na jaw, takie ukazywanie na jaśnia rzeczy zakrytych, niewidomych, w głębokościach ducha i jakoby w samym poniku życia zamkniętych, ta gra rozmaitych sił, mocy, dzielności, przymiotów, to ich działanie jest k u n s z t e m, a skutek czy plód takiego działania jest t w o r e m w i d o m y m k u n s z t u ⁸².

Zasada ewokacji obrazowej treści poetyckich oraz przetwarzania wrażeń wizualnych zasadniczo odnosiła się do każdego rodzaju literackiego i każdego gatunku poezji. Istniały jednak różne stopnie natężenia tej czynności. Dla przykładu, w *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* Maurycy Mochnacki rozwinął teorię dwóch rodzajów poezji – „lirycznej” oraz „plastycznej, czyli snycerskiej”, z których ta druga miała się charakteryzować specjalnymi jakościami obrazowymi i w szczególności sposób apelować do zmysłu wzroku⁸³. W niej bowiem poeta, „odjawszy się [...] samemu sobie, o własnej zapomina indywidualności i wszystkę chęć swoją, usilność i starania kładzie w to jedynie, ażeby twory jego miały tę rzeczywistość,

⁷⁷ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 130, s. 661.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 15, 17–20, 22, 26–29 (P I, 172).

⁸⁰ Tamże (P I, 187).

⁸¹ Tenże, *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 143, 156).

⁸² Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 168).

⁸³ Według K. Krzemień-Ojak rozróżnienie Mochnackiego na poezję „obiektową” i „subiektową” ma źródło w Schillerowskiej koncepcji poezji „naiwnej” i „sentymentalnej”. Por. tejże, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 244–247.

tę prawdziwość, tę realność niezgruntowaną, to istnienie odrębne i niezależne, które mają twory w przyrodzeniu”⁸⁴. W stosownych partiach wywodu Mochnackiego poświęconych poezji „plastycznej” pada wiele wartych odnotowania określeń, które konceptualizują czynności poetyckie właśnie jako „wyobrażanie”, „malowanie”, „kształtowanie”, zaś samego poetę jako „szukmistrza obrazowego”, w twórczy sposób „postaciującego” rzeczywistość. Tak więc

myśl wewnętrzna poety jest jako świat, jako budowa, przez niego samego wystawiona, gdzie duch twórczy zamieszkał, gdzie rozpościera się i objawia bezprzestannie, z siedliska swojego nie wychodząc. W drugim zaś przypadku poeta rozszerza jestestwo swoje za granice własnej indywidualności, skądinąd, nie z siebie samego wije osnowę do wynalazków i fikcji; szuka czegoś po świecie człowieka, w społeczeństwie, w historii, w naturze; w niej się zatapia i wszystkie przemożności swoją w naśladowczej pokłada sprawności. W pierwszym razie poezja jest liryczną, w drugim plastyczną, czyli snycerską. W pierwszym razie poeta jest więcej filozofem; w drugim więcej sztukmistrzem obrazowym. Tam дума i marzy lub w wzniosłych ulatuje pomysłach; tu wyobraża, maluje, kształci⁸⁵.

Poeci plastyczni – to dalszy ciąg wywodu krytyka – „ukazują nam naturę w ułudzie podobieństw, tak że nie rozeznasz naśladowania od oryginału”. W ich przypadku

oko nie zawsze łąą smutku zroszone żywiej też promieni, jaśniej, raźniej widzi! A imaginacja ich tak jasna i czysta jako szklanna powierzchnia wód, gdzie się wszystkie kolory tęczy przebijają, gdzie się cała natura maluje ze wszystkimi wdzięki swoimi, z odrazą i niesmakiem w cudzych i potwornych postaciach, gdzie pełno larw i ślicznych twarzy!⁸⁶

Ciekawa rzecz: według Mochnackiego nawet twórczość poetów lirycznych pozwala się scharakteryzować za pomocą wizualnych metafor. Oni bowiem

samych siebie przed oczy nasze stawiają, porywają ku sobie, dziwić się sobie każą; czasem pokazują gwiazdę nic nie mówiącą, która z góry rozjaśnia nieogarnione ciemności ich poezji, czasem wiodą nas tam, gdzie jest ich wielkiego, a samotnego ducha siedlisko, gdzie częstokroć lepiej, milej, bezpieczniej jak na tym tu świecie! Lecz dla nich przyrodzenie rzadko kiedy spod żalobnego całunu wychyla oblicze swoje. Ustawicznie zajęci sobą, zajęci smutkiem swoim, zajęci tęsknotą, patrząc, nic nie widzą prócz mary, która im się wszędzie snuje, już w świetlnej oponie na niebie, już w mglistym obłoku, już w złocistym promieniu, już w fali prędkiego strumienia. Z każdej nieledwo skały, z każdej stromej wyniosłości chcieliby to gdzie w przepaść zlecić, to z wiatrem na wyścigi rozrywać obłoki⁸⁷.

⁸⁴ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 183).

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże (P I, 184–185).

⁸⁷ Tamże (P I, 184).

Wypowiedzi krytyków doby polistopadowej potwierdzają tę prawidłowość. Seweryn Goszczyński wielokrotnie pisał o „objawianiu się” poezji. Zgodnie z tą nomenklaturą dzielił ją na dwie postaci: „objawiającą” i „objawioną”. Ta pierwsza oznacza ideę jeszcze niewcieloną, moc twórczą, ta druga to „poezja objawiona, czyli udzielona światu w dziełach geniuszów”⁸⁸.

Poezja uważana w pierwszym przypadku, to jest jako żywioł duchowy i siła tworząca Poetów, jest to samo, co dusza niewcielona jeszcze w rodzaj ludzki; jest całością, w której, równie jak w duszy, nie potrafimy wyobrazić żadnych podziałów, żadnych odmiennych względem siebie części; uważana zaś jako wypływ Poetów, czyli objawienie pod zmysłowymi postaciami, jest znowu w położeniu duszy ciałami ludzkimi odzianej. Naówczas, równie jak dusza, robi w pewnej części poświęcenie z niebieskich swoich przymiotów, przemienia się niejako na własność materii, poddaje się jej ustawom i płynie potokiem ludzkości, którego falami jest nieskończona kształtów przemienność. Dotąd jest pierwsze wcielenie poezji, pierwsze jej poddanie się ustawie widomego świata, chcącej wszystko przeprowadzać przez nieobliczone odmiany⁸⁹.

Wedle przywołanego krytyka „nieskończona różnorodność” poezji powoduje, że nawet „pod najbliższym kształtem można zamknąć głębokie czucie, objawić wielkie prawdy”⁹⁰.

Bardzo bogato reprezentowana jest metaforyka poezji jako projekcji wizualnej w wypowiedziach Michała Grabowskiego. Oprócz różnorodnych odniesień do „malowania” krytyk ten pisał również o „wydaniu” poetyckim (poeta „to, co pojął niematerialnie, wydaje przez emblemata materialnej natury”⁹¹), „oblekaniu w formę”⁹² emocji twórcy, poetyckim „objawieniu” najważniejszych właściwości świata („najwznioślejszym jego [poety – przyp. M.S.] przymiotem jest właśnie ten stosunek do doskonalszego od niego porządku, a objawienie tego przymiotu nazywamy poezją”⁹³), a także o poezji jako „widzeniach” imaginacji⁹⁴.

Odejście od konwencjonalnych metafor poezji jako reprodukcją „widzenia” dokumentuje również cytowane na wstępie tego rozdziału zdanie Stanisława Ropelewskiego: „Tworzyć – w sztuce znaczy widniejszym zrobić, co już ma istność swoją bądź w świecie fizycznym, bądź w powszechnym sumieniu ludzi”⁹⁵.

⁸⁸ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 17).

⁸⁹ Tamże (SG I, 19).

⁹⁰ Tenże, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG II, 7).

⁹¹ M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (MG 18).

⁹² Tenże, *O poezji XIX wieku*, [w:] tegoż, *Literatura i krytyka*, t. I, Wilno 1837 (MG 51).

⁹³ Tamże (MG 41).

⁹⁴ Tamże (MG 53).

⁹⁵ S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] [H. Rzewuski], *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego*, t. I, Paryż [1841] (SR 94).

Podobny wątek zawiera wypowiedź Zygmunta Krasieńskiego, który pisał o poezji Adama Mickiewicza, że potrafi ona „niewidome zamienić na widome – to, co jest, ale bez ciała, zmusić do obleczenia się w ciało, a tym samym do objawienia się”⁹⁶. Wedle Wacława z Oleska poezja ludu „objawia się szczególnie w pieśniach jego”⁹⁷. Z kolei według Józefa Kremera „w sztuce to jedynie miejsce mieć może, co służy do wyjawienia ducha”⁹⁸, toteż „poezja maluje i stawia ci przed oczy i bohaterów, i bogów posągami rzeźbionymi, ale te jej posągi mówią, ruszają się życiem i krwią; ona rozwija jakby dla wzroku obrazy natury”⁹⁹. Pokrewny ton zawiera taka oto opinia Antoniego Edwarda Odyńca, będąca autokomentarzem do jego dramatu *Barbara Radziwiłłówna*: „celem moim było nie z historii napisać poezją-dramat; lecz raczej za pomocą poezji, w formie dramatycznej, pewną historyczną – nie śmiem mówić epokę, lecz chwilę – w duchowej jej prawdzie przedstawić i psychicznie niejako objaśnić”¹⁰⁰. W tym kontekście godzi się przytoczyć użytą przez tego samego pisarza metaforę odsłaniania, podnoszenia przez poezję zasłony tajemnicy, za którą ukrywa się prawda o świecie – może się tak stać tylko wówczas, gdy praca poetycka „przed duszą czytelnika choć kraj tej zasłony podniesie”¹⁰¹. Wtedy i tylko wtedy poezja pozwala przeniknąć ograniczenia widzialności.

Wielokrotnie już cytowany Julian Klaczko, opisując czynności poetyckie, wskazywał na ich duchowe aspekty i kojarzył je właśnie ze zmysłem wzroku. Poezja bowiem

rozporządza jedynie środkami uduchowionymi obrazu, rytmu i myśli [...]. [...] gdy oddaje za pomocą obrazu różnorodne zjawiska życia, jakąś namiętność, akcję, uczucie lub myśl człowieka, to wówczas spełnia najdonioślejsze i powszechnie uznane posłannictwo sztuki, a mianowicie bezcielesną myśl przyobleka w ciało, treści abstrakcyjnej nadaje kształt plastyczny¹⁰².

Wspomniany krytyk przekonywał w innym miejscu, iż najważniejszym przedmiotem poezji jest ludzka dusza „trzeba ją tylko przyoblec w kształt

⁹⁶ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII, 181).

⁹⁷ Wacław z Oleska, *Rozprawa wstępna*, [w:] *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833, s. XXXVI.

⁹⁸ J. Kremer, dz. cyt., s. 256.

⁹⁹ Tamże, s. 122.

¹⁰⁰ A.E. Odyniec, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Barbara Radziwiłłówna, czyli początek panowania Zygmunta Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach z prologiem*, Wilno 1858, s. X.

¹⁰¹ Tenże, *Do czytelnika*, [w:] tegoż, *Felicyta czyli męczennicy kartagińscy. Dramat w pięciu aktach*, Wilno 1849, s. XVI.

¹⁰² J. Klaczko, *Półwysp Krymski w poezji* (1855) (JK 204).

prawdziwie plastyczny, uwypuklający całą jej wartość i piękno¹⁰³, sztuka zaś „w marmurze lub na płótnie, w tonach lub słowach kształci sobie świat inszy i piękniejszy”¹⁰⁴. W jego wypowiedziach napotykamy zresztą wiele innych metafor ukazujących unaoczniające (a raczej przedstawieniowe, wyobrażeniowe) powinności poezji, takich jak „postaciowanie”¹⁰⁵ czy „stawianie przed oczy”¹⁰⁶. Wymownym przykładem tej praktyki stylistycznej jest również następujący fragment:

Czyż właśnie w epoce, w której wszystko maleje i powszednie, nie potrzeba, aby przynajmniej poezja nam przedstawiała figury wielkie, idealne, aby wśród otaczającego nas zewsząd dymu, nie działał ale kotłów, odsłaniała nam raz po raz czyste i jak najczystsze niebo Olimpu, aby nam dała poznać, poczuć, przeczuć choćby tylko, że jest jeszcze wyższa moralność nad dobrze zrozumianą Franklina i cudowniejsza jeszcze droga nad *railway*, ta, która od „serca prowadzi do Boga”?¹⁰⁷.

Romantyczni krytycy stosowali metaforykę wizualną również w szczególnych przypadkach. Jednym z nich była charakterystyka zadań niezwykle wówczas popularnych gatunków poezji historycznej i profetycznej. Krytycy tej doby zwracali wówczas uwagę na poetyckie formy „wywoływania” względnie „przywoływania” cieniów – z przeszłości lub przyszłości. W tym duchu Adam Mickiewicz pisał o poecie historycznym, że ten, „udając się między pomniki zeszyłych narodów, otacza się i dziejami, i podaniami, i stara się wywołać z nich ducha przeszłości”, dlatego też „powinien zamknąć oczy, być ślepym na wszystko, co go otacza, i w samotności układać swe dzieło”; z kolei „Sybille, opiewające przyszłość, zawsze zdawały się widzieć rzeczy innym zakryte”¹⁰⁸. Według Maurycego Mochnackiego owocem dobrej poezji epickiej są „tchnieniem ducha z bezcielesnej myśli wywikłane postacie, obrazy, widma i kształty”¹⁰⁹. Zdaniem wydawcy *Poezji* Józefa Bohdana Zaleskiego artysta ów, „nastroiwszy swą harmonijną i czarowną lutnię, zachwycającymi jej tony wywołał cienie minionej przeszłości i sławy swoich naddziadów”¹¹⁰. Wedle opinii Juliana Klaczki w podobny sposób postępował też inny poeta sięgający do

¹⁰³ Tamże (JK 206).

¹⁰⁴ Tenże, *Sztuka polska* (1857) (JK 351).

¹⁰⁵ Tenże, *Wieszczę i wieszczby* (1850) (JK 45).

¹⁰⁶ Tenże, „*Krewni*” Józefa Korzeniowskiego, „*Wiadomości Polskie*” (Paryż) 1857, nr 2–4 (JK 335).

¹⁰⁷ Tamże (JK 327).

¹⁰⁸ A. Mickiewicz, *Goethe i Bajron* (1827) (D V, 174).

¹⁰⁹ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 188).

¹¹⁰ [Wydawca], *Przemowa wydawcy*, [w:] J.B. Zaleski, *Poezje*, Wilno 1838, s. V.

historii, Zygmunt Krasiński, który „wywołuje [...] z grobu dawnych senatorów i bohaterów Polski, znakomitych Hetmanów i królów pełnych chwały”¹¹¹.

Przytoczone przykłady dowodzą, że krytycy romantyczni zgodnie upatrywali szczególnych walorów poezji w wyobrazeniowej projekcji nieznanych światów, minionych lub przyszłych.

Metafory zwierciadlane

Metafora malowania (oraz jej różnorodne modyfikacje) dobrze oddawała istotne aspekty romantycznego myślenia o poezji – zwłaszcza jej potencjał wyobrazeniowy oraz bogactwo efektów figuralnych. Jej zaletą było również to, że nie kojarzyła się w sposób jednoznaczny z klasycystyczną koncepcją twórczenia – miała na to zbyt długą metrykę, zostały jej też przypisane nowe funkcje. Podobnie rzecz się miała z inną, jeszcze popularniejszą metaforą – opartą na motywach zwierciadła, lustra lub odbicia. Ona również zapisała się na trwałe w dziejach europejskiej myśli metaliterackiej, a posługiwano się nią przez wieki. Źródła jej popularności znajdują się jeszcze w koncepcjach *mimesis* Platona i Arystotelesa oraz innych teoretyków greckich i rzymskich, natomiast w czasach nowożytnych jej niezwykle autorytet utwierdziła klasycystyczna doktryna naśladowania, której aksjomaty uznawano powszechnie co najmniej od renesansu aż do późnego oświecenia¹¹². Na marginesie warto odnotować, że koncepcja ta ponownie nabrała mocy w ramach XIX-wiecznych teorii powieści realistycznej, głównie w drugiej połowie stulecia¹¹³. Zresztą do dziś nie utraciła zupełnie swej atrakcyjności¹¹⁴.

W dziejach europejskiej myśli o literaturze sens figury zwierciadlanego odbicia konceptualizowano na kilka różnych, ale pokrewnych sposobów. U Platona metaforyka zwierciadła (odbicia) oscylowała głównie wokół figur

¹¹¹ J. Klaczko, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 303–304).

¹¹² Por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Przeszłość poetyki*, s. 38–63; 94–115; 306–322; 336–343; 430–439; B. Otwinowska, *Naśladowanie*, [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 299–305; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966; P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999, s. 62–65.

¹¹³ Świadczą o tym nie tylko głośne sformułowania Stendhala o powieści jako „zwierciadło przechadzającym się po gościńcu”, ale także liczne wypowiedzi J.I. Kraszewskiego czy E. Orzeszkowej.

¹¹⁴ Por. Z. Mitosek, *Między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 25–46.

odbijania wyglądnów świata, a także wokół motywów cienia, złudzenia i projekcji (pojawiania się nowych obrazów). W następnym wiekach twierdzono, że poezja stanowi formę odtwarzania wyglądnów przedmiotów materialnych i zjawisk doświadczalnych empirycznie, jest metodą odzwierciedlania ludzkich charakterów i działań lub też zasad określających „porządek fizyczno-moralny”, który rządzi światem. W horyzoncie semantycznym metafory zwierciadła mieściła się również koncepcja idealizowania (estetyzowania) rzeczywistości, czyli wyboru elementów godnych naśladowania (kryterium decydującym o wyborze był najczęściej rozum lub dobry smak). W większości z tych przypadków istotne było podobieństwo świata przedstawionego w dziele poetyckim do odzwierciedlanej rzeczywistości (uchwytne najczęściej w jasnym świetle dnia), a także receptywna rola artysty słowa jako swoistego „lustra”, przedmiotu odbijającego¹¹⁵. Było jednak i tak (głównie na gruncie estetyki neoplatonńskiej), że cel owego odzwierciedlania upatrywano w prezentacji świata idei, rzeczywistości ponadmysłowej, „ideału transcendentalnego” – wtedy poezję uznawano za „odbicie” struktury kosmosu i ludzkiego umysłu, a zmysł wzroku przekształcał się w oko wewnętrzne¹¹⁶.

Meyer Howard Abrams w następnym sposób podsumowuje wpływ metaforyki zwierciadlanej na europejskie myślenie o poezji:

[...] analogia ta pomogła skupiać uwagę na przedmiocie dzieła i jego modelach w rzeczywistości, a lekceważyć kształtujący wpływ artystycznych konwencji, wewnętrznych wymogów poszczególnego dzieła sztuki oraz indywidualności autora; skłaniała także do wprowadzania dychotomii między tymi elementami dzieła, które są widomie przedstawieniem realnego świata, a tymi, które należą do sfery słów i wyobraźni i które uznawano jedynie za „ozdobniki”, dodawane po to, by sprawić większą przyjemność czytelnikowi; podsycala wreszcie zainteresowanie „prawdą” sztuki, czyli jej godnością z tym, co odzwierciedla¹¹⁷.

U progu romantyzmu normą były takie właśnie sposoby konceptualizowania czynności poetyckich. Ich wymownym świadectwem może być głośna i wpływowa rozprawa Kazimierza Brodzińskiego *O klasycyzmie i romantyzmie*

¹¹⁵ Istotną rolę w interpretacji tej metaforyki odgrywała technologia wyrobu luster – różna w różnych okresach. Używane przez wieki (co najmniej do późnego średniowiecza) wypukłe zwierciadła metalowe (potem również szklane) tworzyły bowiem obrazy niewyraźne i nieostre. Dopiero w płaskich zwierciadłach szklanych (używanych coraz powszechniej od XVI wieku, a na skalę przemysłową produkowanych dopiero od XVIII stulecia) powstawał obraz dokładny i wyraźny. Między innymi z tej przyczyny przez wieki bardzo ceniono efekt wyraźnego odbicia. Por. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła...*, s. 11–70.

¹¹⁶ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 51–55.

¹¹⁷ Tamże, s. 43–44.

ności *tudzież o duchu poezji polskiej*, w której motyw zwierciadła odgrywał istotną rolę, choć ciągle wybrzmiewał jeszcze tradycyjnymi znaczeniami. Oto bowiem według krytyka „poezja jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innym niebem odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa”¹¹⁸. Zgodnie z zasadą symetrycznego odbijania świata, pozbawionego przekształceń, zmian czy przeinaczeń, mowa wiązana była w oczach tego krytyka „wiernym” odbiciem rzeczywistości, niezakłamującym jej sensu, a nawet „najwierniejszym zwierciadłem obyczajów”¹¹⁹.

Jak wiadomo, romantyczna wizja poezji od samego początku opierała się na polemice z fundamentalnymi regułami sztuki jako naśladowania – w tym m.in. z zasadą odzwierciedlania rzeczywistości. Mogłoby się zatem wydawać, że w tej sytuacji romantycy przestaną używać także metafory zwierciadła. A jednak stało się inaczej.

Pisarze tej doby odnosili się bowiem krytycznie do czynności odzwierciedlania tylko empirycznych wyglądnów świata (podobnie zresztą jak do zbytowego przywiązania do wzorów czy reguł literackich). Wypowiadali się na ten temat wielokrotnie i przy różnych okazjach, nazywając te czynności „niewolniczym” (lub „biernym”) kopiowaniem rzeczywistości¹²⁰. Do obnażenia słabości tej strategii twórczej używali różnorodnych argumentów oraz figur stylistycznych¹²¹, w tym również – co ciekawe – metafory odbicia w jej utrwalonej przez wieki postaci.

Przytoczenie w tym miejscu długiego szeregu przykładów nie byłoby specjalnie trudne, ale też niewiele by wniosło do niniejszego wywodu. Ograniczę się zatem do zreferowania koncepcji trzech wpływowych romantycznych krytyków. Swoistym kompendium argumentów podważających naśladowcze czynności poetów była obszerna, kilkakrotnie już cytowana w tej monografii, rozprawa Maurycego Mochnackiego *Mysli o literaturze polskiej*. Krytyk do-

¹¹⁸ K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. X–XI (KB I, 5).

¹¹⁹ Tamże (KB I, 4, 10, 33). O funkcji motywu zwierciadła w poezji klasycystycznej pisze natomiast I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 12–13, 16–17.

¹²⁰ M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998 (rozdz. *Imitacja czy kreacja? Polemika z kategorią naśladowania w okresie sporów przełomu romantycznego*), s. 17–107.

¹²¹ Jedną z nich była figura małpy, zresztą głęboko zakorzeniona w wielowiekowej refleksji metapoetyckiej, w której uchodziła za „obiegowy topos *imitatio servilis*”. Por. E.R. Curtius, *Małpa jako metafora*, [w:] tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 570–572; A. Fulińska, dz. cyt. (cytat ze s. 106).

wodził w niej, że idea naśladowania „rzeczy pod zmysły podpadających” przez wiele wieków zdominowała myślenie o sztuce, wydobywając na plan pierwszy powinności kopiowania rzeczywistości zmysłowej lub tworzenia jej udoskonalonych prototypów. W toku swojej argumentacji Mochnacki wielokrotnie używał określeń, które przywodzą na myśl metaforykę zwierciadlaną w jej tradycyjnym klasycystycznym sensie (np. podkreślających podobieństwo kopii do oryginału), ale samej metafory zwierciadła ani nie poddał krytyce, ani – tym bardziej – nie odrzucił¹²².

Ciekawym (i nieoczywistym) przykładem tej praktyki może być również fragment rozprawy Maurycego Mochnackiego *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”*, w którym poezja – porównana do przezroczystego kryształu i czarodziejskiej latarni – służy do niegodnych jej zadań: dzieje się tak wtedy, gdy jej celem staje się jedynie obnażanie braków otaczającej człowieka rzeczywistości:

[...] wtenczas największe znajdujemy w poezji upodobanie, kiedy brzemień wieku i stosunków towarzyskich jest dla nas najuciążliwsze, wtenczas szukamy szczęścia w złudzeniu, kiedy czujemy wstręt od rzeczywistości, zaczynamy wierzyć, kiedy rozumowania nasze są wątpliwe i niepewne. Jakże więc sądzić będziemy o poezji, sztuce i piękności idealnej, kiedy w tych najpowabniejszych twórcach kultury, jak w przezroczystym kryształach lub w czarodziejskiej latarni, ujrzymy odbity obraz rzeczywistości i jej skażenia, obraz świata, jego nieładu, dziwactw i zdrożności, tym więcej odrażających, że ozdobione zwodniczym urokiem stylu i dziwem wymowy, na kształt mściwych po zgonie cieni w samym źródle rozkoszy, w dziedzinie imaginacji ścigają nas i dręczą?¹²³

Kilka lat później Seweryn Goszczyński posługiwał się podobną argumentacją, wprost dystansując się od metaforyki malowania oznaczającej naśladowanie rzeczywistości empirycznej:

A przeto w pieśniach Poetów widzę nie chęć naśladowania dźwięków lub obrazów zmysłowej przyrody, nie potrzebę chwilowego wynurzenia, chwilowych wrażeń i uczuć, ale konieczność daleko nieprzepartszą, dążność daleko szlachetniejszą, a obie wypływające z istoty człowieka uważanego jako dziecię boskie i częśćka nieśmiertelności; obie zgodniejsze z jego całym życiem, z jego chęciami, nadzieją i wiarą; w krótszych słowach: konieczność i dążność przetworzenia w nieśmiertelność wszystkiego, co napelnia i otacza; inaczej, popęd zachowania bytu w najszlachetniejszej części człowieka, na drodze najszlachetniejszej, w myślach na drodze myśli, tworzy objawianie poezji, czyli Poetów¹²⁴.

¹²² K. Krzemień-Ojak, dz. cyt., s. 225–226.

¹²³ M. Mochnacki, *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną z powodu rozprawy Jana Śniadeckiego „O pismach klasycznych i romantycznych”* (1825) (P I, 97).

¹²⁴ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 16).

Trzy dekady później nadal podejmowana była romantyczna krytyka „biernego kopiowania” rzeczywistości w sztuce. I znowu – ilustrowano ją najczęściej metaforą zwierciadlanego odbicia, ale precyzowano poprzez odwołanie do nowych osiągnięć technicznych (a konkretnie – do dagerotypu), pozwalających (jak wielu wówczas sądziło) ze szczególną precyzją kopiować rzeczywistość. Przeciw tej nowej technice naśladowczego odbijania rzeczywistości wypowiadał się Julian Klaczko:

Gdybyśmy się na to zgodzić mogli, że dzieło sztuki ma być tylko prostym dagerotypem życia, gdybyśmy tylko potrafili uwierzyć, że poeta spełnił swe powołanie, jeśli codzienność naszego bytu w wierzytelnym nam przedstawił odbiciu [...], spór wszelki byłby wówczas tak niepożytecznym jak dziecinny, boby się tylko mógł toczyć o mniejszą lub większą dokładność tej lub owej figury albo sytuacji, o statystyczne szczegóły, o różniczkowy rachunek nieskończenie małych rzeczy. Ale nie! Wyobrażania poety to nie jakaś *camera obscura*, twórczość mistrza to nie machina do kopiowania! Sztuka ma inne i wznioślejsze zadanie i wyższe względem niej musimy stawiać wymagania¹²⁵.

Krytykę „techniki dagerotypu”, zastosowanej do poezji (a nawet do powieści), odnajdziemy również w wypowiedziach metaliterackich Cypriana Norwida¹²⁶.

Wydawać by się zatem mogło, że sprawa jest jasna – oto bowiem idee romantycznego kracjonizmu winny odesłać metaforykę zwierciadlaną do lamusa historii poetyki, a na jej miejsce zwrócić się ku figurom innego typu, choćby (jak chciałby Meyer Howard Abrams) ku metaforyce świetlnej. Popularność tej ostatniej w dobie romantyzmu jest oczywiście faktem, któremu nie da się zaprzeczyć (będzie jeszcze o tym mowa), ale odrzucenie metafory zwierciadła nie jest już wcale tak oczywiste. Dość wspomnieć, że romantykom także nieobcy był zamiar ukazywania rzeczywistości w sztuce – fakt, że pojmowali ją inaczej niż wcześniej, nie musi świadczyć o całkowitym odrzuceniu zasady *mimesis*, lecz o jej nowej, dostosowanej do zmienionych potrzeb, formule¹²⁷. W tej sytuacji metafory zwierciadła po prostu nie można było ominąć, choć – przyznajmy również i to – nie było już możliwe posługiwanie się nią w taki sam sposób jak dawniej.

¹²⁵ J. Klaczko, „Krewni” Józefa Korzeniowskiego (1857) (JK 337).

¹²⁶ Por. M. Stanisławski, *Norwidowska koncepcja oryginalności literackiej w świetle dziejów poetyki*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1 (20), s. 181–185.

¹²⁷ Zob. na ten temat interesujące prace M. Bąk: „*Mimesis*” romantyczna. *Teoria i praktyka w Polsce*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 257–285; *Ani zwierciadło, ani lampa. Maurycy Mochnacki o istocie aktu twórczego*, [w:] *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Kryszewski, Warszawa 2016, s. 91–106.

Figura lustrzanego odbicia wymagała dopiero przerobienia, zmodyfikowania pod kątem nowych potrzeb. I tak właśnie się stało: uważna lektura prac polskich krytyków romantycznych poucza, że niejednokrotnie używali oni metafory zwierciadła – ale nadawali jej nowe sensy oraz znacznie odmieniony kształt stylistyczny.

Świetnie oddaje ten sposób myślenia zdanie jednego z fundatorów europejskiego romantyzmu, Fryderyka Schlegla, zawarte w 116 fragmencie z „Athenäum”. Krytyk zwracał w nim uwagę m.in. na tę właściwość poezji romantycznej, która wiązała się z jej zdolnością do odbijania rzeczywistości, ale nie według prostych zasad symetrycznego odzwierciedlania zmysłowych wyglądown, lecz przekształcania, a nawet multiplikacji odbijanych obrazów:

Tylko ona potrafi, jak epos, stać się zwierciadłem całego otaczającego świata, obrazem epoki. I tylko ona, wolna od wszelkich realnych czy idealnych interesów, potrafi najsmadniej unosić się na skrzydłach refleksji poetyckiej w środku między przedstawionym a przedstawiającym, potęgując tę refleksję i powielając w nieskończonym szeregu luster¹²⁸.

Jak wiadomo, koncepcje metapoetyckie Fryderyka Schlegla wytyczały kierunki myślenia w wielu wymiarach romantycznej refleksji metapoetyckiej. Tę zasadę możemy odnieść również do funkcjonowania metaforyki zwierciadlanej w polskiej krytyce tej doby. Motyw odbicia był bowiem na jej gruncie reinterpretowany w sposób znacznie bardziej swobodny i mniej konwencjonalny niż dotąd. Zwierciadła w polskiej krytyce romantycznej nie tylko odbijały rzeczywistość, ale nade wszystko ją przekształcały i przetwarzały (niczym echo, lustro, kryształ lub czarodziejska latarnia), toteż najczęściej podkreślanymi ich właściwościami była zdolność do załamywania światła oraz nadawania przedmiotom odzwierciedlanym cech bytów ożywionych. Przytoczmy teraz kilka przykładów.

Jan Ludwik Żukowski używał metafory odbicia dla scharakteryzowania sposobu istnienia sztuki w ogóle. Ujmował ją za pomocą motywu zwierciadła „obróconego do wewnątrz”¹²⁹, to znaczy takiego, które odbija stany duszy człowieka:

¹²⁸ F. Schlegel, Fragment 116 z „Athenäum”, [w:] tegoż, *Fragmety*, s. 61. Podobną myśl wyrażali P.B. Shelley, nazywający poetów „zwierciadłami gigantycznych cieniów, które przeszłość rzuca na terażniejszość” (tenże, *Obrona poezji*, M 106), a także R.W. Emerson, który pisał: „geniusz [...] wielkich poetów [...] nie zna żadnych kresów, oprócz kresu ich życia i dlatego podobni są oni do niesionego ulicą zwierciadła, w którym błyskawicznie odbijają się obrazy wszystkich stworzonych rzeczy” (tenże, *Poeta*, [w:] tegoż, *Eseje*, przekł. O. Dylis, F. Lyrą, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, posłowie M. Skwara, t. II, Lublin 1997, s. 35).

¹²⁹ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 60. A. Ziółowicz wskazuje z kolei na koncepcję J.G. Fichtego, który wprowadził „do opisu czystej samowiedzy metaforę samowidzącego oka w miejsce meta-

Sztuka estetyczna wystawia obraz umysłu działającego wewnątrz, bezwzględnie na byt i świat zewnętrzny i stąd zostaje w bezpośrednim związku z duszą, jak jej odbicie się na tle zmysłowym, które to tło, a nawet same formy, są w tej mierze niczym i odbicie podobne nie traci związku z swym źródłem, jak promienie słońca odbijające się o rozmaite powierzchnie ciał¹³⁰.

Jan Kazimierz Ordyniec motywem zwierciadła ilustrował rolę intonacji w poezji. „Takt, czyli miara, jest duszą poezji; w nim cały ideał, niby w czarodziejskim zwierciadle, odbija się, w nim przez sam ruch silniej i wyraźniej maluje niż w długich peryfrazach albo nudnych przenośniach”¹³¹ – pisał. Z kolei Michał Grabowski zwracał uwagę na równoległość świata historycznego oraz rzeczywistości przedstawionej w dziele poetyckim, i choć nie użył w tym kontekście interesującej nas metafory, jego rozumowanie nieodparcie przywodzi ją na myśl:

Poezja, będąc wynikłością wyobrażeń, uczuć, obyczajów i stanu oświaty ludów, od których bywa uprawiana, musiała niejednej ulec odmianie, stosownie do wpływu zewnętrznych wrażeń, czasowych okoliczności, dążności ducha wieku lub instytucji publicznych¹³².

Do scharakteryzowanego wyżej kompleksu metafor wizualnych – „malowania”, „wyjawiania”, a także zwierciadlanego odbicia – odwoływał się Walenty Chłędowski w obszernej rozprawie *Arystoteles, sędzia romantyczności*. Jego rozważania stanowią ciekawy przykład eklektycznego połączenia starych i nowych przekonań o poezji – widocznego oczywiście również w metaforyce. Na tę myśl może naprowadzać już sam zamiar artykułu: było nim pogodzenie romantycznej teorii poezji z wymogami poetyki Arystotelesa. Wywód autora opierał się głównie na obrazach odbicia/malowania, a jego podstawą były skojarzenia związane ze zmysłem wzroku (widoczne w takich określeniach jak: ‘objawiać się’, ‘pojawiać’, ‘wyjawiać’, ‘przyglądać się’, ‘odbijać’, ‘przedstawienie’). Chwilami jednak metafory Chłędowskiego przekraczały ten horyzont.

Krytyk ten był bowiem przekonany o jedności poezji (prawdziwa poezja jest „klasyczną i romantyczną razem”); „żaden wiek, żaden naród nie ma wy-

fory zwierciadła, tak mocno zakorzenionej w rozważaniach dotyczących refleksyjnego modelu samoświadomości”. Taż, *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002, s. 10.

¹³⁰ J.L. Żukowski, *O sztuce*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 96, 98, 100–102 (IP 157).

¹³¹ J.K. Ordyniec, *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie muzyki i poezji*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. XI, nr 34, s. 231.

¹³² M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) (MG 4).

łącznego na poezję przywileju”), a jej celów upatrywał – po dawnemu – w malar-
skim „przedstawieniu życia ludzkiego” „w obrazach zgodnych z naturą i praw-
dą”¹³³ oraz w tym, by „piękność w swobodnej pojawiać twórczości”¹³⁴. Zadanie
artysty sprowadzał więc głównie do tego, by ten wyrażał prawdę o świecie:
„Poezja dosięgnie zatem najwyższego szczytu mocy i piękności, kiedy nam
przedstawi najczystsza, najtreściwszą prawdę”¹³⁵. Prawda ta jednak nie może
ograniczać się do wybranych aspektów rzeczywistości, „musi być oczywiście
nieskończenie różnaitą, jak są jej przedmioty”¹³⁶, musi zatem obejmować
wszystkie jej wymiary. Istotą poezji jest więc odpowiadający tym celom „spo-
sób wyrażania się”, „ponieważ rzeczywistość, prawda jak w zwierciadle w nim
się odbija”:

[...] jeżeli świat w swoich przyrodzonych siłach i prawach objawia nam się jako poe-
mat twórczego bóstwa, nie potrzebujemy zaiste, jak tylko spokojnie i swobodnie, bez
sztucznego idealizowania, przyglądać się rzeczom i zjawiskom, aby przejmować
w siebie poezję i z siebie ją wyjawiać. Cuda, które gotowo już przed nami leżą, są i zo-
staną większe niż wszystkie owe, któreśmy wynaleźli lub jeszcze wynaleźć możemy¹³⁷.

Analogiczny proces winien się odbywać w umyśle poety, który miał odbi-
jać świat w sposób wierny, ale bierny: „bez wiedzy, bez woli i bez wszelkiej co
do przedmiotów różnicy”. Jest więc rzeczą znamionną, że dla Chłędowskiego
najlepszym jej symbolem była twórczość Shakespeare’a, która według niego
zostałaby w pełni zaakceptowana przez samego Arystotelesa:

Arystoteles, który wszędzie w swojej *Poetyce* więcej na treść i na prawdę w treści, ni-
żeli na mechaniczne formy nalega, uważając z tej strony Szekspira, uznałby go poetą
w najwyższym tego słowa znaczeniu. Jego przedstawienie przedmiotów jest samą
prawdą, prawdą czerpaną z życia i świata; jego słowa, zarówno czy w rytmie, czy
w prozie, są to złote wiadra, którymi z czystej studni wydobywa dla nas nektar naj-
rozmaitszego życia. W tym wyczerpującym, pełnym głębokich znaczeń sposobie za-
ledwo mógłby inaczej przemawiać; i w tym rozumieniu jest on Poetą bez wiedzy, bez
woli i bez wszelkiej co do przedmiotów różnicy¹³⁸.

Nawiasem mówiąc, w zacytowanym fragmencie wywodu Chłędowskiego
pojawia się jeszcze jedna metafora poezji, która prowadzi w rejony metaforyki
inspiracyjnej. Chodzi o motyw złotych wiader. Jego sens można by sprowadzić

¹³³ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności, „Haliczanin”* (Lwów) 1830, t. I, s. 155.

¹³⁴ Tamże, s. 168.

¹³⁵ Tamże, s. 173.

¹³⁶ Tamże.

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Tamże.

do stwierdzenia, że czynności poetyckie polegają nie tylko na zwierciadlanym odbijaniu rzeczywistości, ale także na „czerpaniu” „prawdy z życia i świata”, a więc pozyskiwaniu życiodajnej wody (jako najcenniejszego skarbu) spod powierzchni ziemi. Słowo poetyckie – niczym owo złote wiadro – jawi się więc jako drogocenne narzędzie do wydobywania prawdy.

Prawdziwą kopalnią użyć metafory zwierciadła są rozprawy i artykuły Maurycego Mochnackiego. Wyobrażenia tego krytyka – nasycona głęboką znajomością zagadnień ówczesnej filozofii i estetyki¹³⁹ – wielokrotnie krążyła wokół motywów odbicia, które stanowiły ważny składnik (intensywnie obecnej w jego tekstach) metaforyki wizualnej. Znaczenie, jakie Mochnacki przywiązywał do metafory zwierciadła, wynikało z jego przekonania o istnieniu głębokich analogii między rzeczywistością a umysłem ludzkim: „przyrodzenie jest wizerunkiem umysłu ludzkiego” – pisał – a „odwieczne prawa obrotowi kół niebieskich służące są oraz prawami biegu naszych myśli, tak, że umysł ludzki jest nawzajem obrazem świata”¹⁴⁰. Krytyk wyprowadzał z tych zasad następne reguły twórcze, dowodził więc, że „prawdziwym żywiołem” poety są „natchnienia, świat idealny, kraina cudów i złudzeń i to eteryczne dążenie, w którym indywidualność poety stopniami niknie i stopniami jednoczy się z *Wszehogromem (Universum)*”¹⁴¹, poezja zaś, „wypływając z uczuć nieskończoności, nadaje zmysłową, dotykalską barwę wewnętrznym, spirytualnym zjawiskom” i w ten sposób „idealny porządek przeistacza na materialny”¹⁴².

Dzieła poetyckie zatem – nazywane przez krytyka „połyskami geniuszu” – stanowią odzwierciedlenie tych ponadzmysłowych prawd: „na wzór czystego kryształu odbijają w dotykalskich kształtach odwieczne prawdy, to jest myśli i uczucia od bytu ziemskiego wyższe”¹⁴³. W przytoczonej wypowiedzi zjawisko zwierciadlanego odbicia odnosi się zatem nie do świata zmysłowego, lecz do rzeczywistości ponadempirycznej, oznacza również akt przekształcania rzeczywistości (gdyż, jak wiadomo, kryształ załamuje światło). W tym kontekście

¹³⁹ K. Krzemień-Ojak, dz. cyt.; S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Warszawa 1982 (zwłaszcza *Wstęp. Między Oświeceniem a Romantyzmem* i rozdz. *Romantyczność*, s. 7–92); M. Strzyżewski, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Toruń 1994 (zwłaszcza podrozdz. *Koncepcja krytyki filozoficznej Maurycego Mochnackiego*, s. 149–159).

¹⁴⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. I, nr 2 (P I, 55).

¹⁴¹ Tamże (P I, 53–54).

¹⁴² Tamże (P I, 56).

¹⁴³ Tamże (P I, 54, 56).

oryginalnymi sensami wybrzmiewa pozornie banalne sformułowanie, że „imaginacja artysty” jest „jako zwierciadło natury, szklana, przezroczysta”¹⁴⁴ – chodzi tu bowiem nie tylko o odzwierciedlanie świata rzeczy „pod zmysły podpadających”, ale również o odbijanie rzeczywistości nadprzyrodzonej, świata „ideału”, wreszcie – całego uniwersum. Dobrze oddaje tę myśl następująca wypowiedź krytyka, w której ponownie napotykamy metafory malowania i zwierciadła (a także tęczy, o czym będzie jeszcze mowa), w pozornie tradycyjnych sensach, ale z wyraźnie oryginalną intencją ukazania dwóch sfer rzeczywistości:

Imaginacja Zaleskiego śklana, czysta jak błękitna wód powierzchnia, a fantazja różnobarwna, różnolicowa, mieniona jak gra kolorów i ziemskie na obłokach malwidła ku schyłkowi dnia jasnego albo jak farby tęczy na tle ruchomym w powietrzu kręgu, szerokim łukiem zbiegającej, gdy deszczowe rzedną chmury. [...] Przecinają się tu, że tak rzekę, dwa wielkie koła jednakiej średnicy, dwie sfery – realna i idealna¹⁴⁵.

W pismach Mochnackiego odnajdujemy również inne niezwykle metafory poezji – na przykład określenie jej jako „cieni odbitych w kryształach złudzeń”¹⁴⁶. Oprócz wskazanych wyżej sugestii odzwierciedlania świata ponadzmysłowego akcentuje ono również motyw przekształcenia rzeczywistości, a także jej iluzorycznego charakteru. Ten ostatni wątek przywodzi na myśl Platonską metaforę jaskini, w której przedmioty są postrzegane właśnie jako cienie, złudzenia, z tą tylko różnicą, że polski krytyk – w odróżnieniu od Platona – wyraźnie uznawał ten fakt za zaletę języka poetyckiego.

Innym wariantem metafory odbicia stał się w tekstach Mochnackiego obraz poezji jako „powtórzenia” głosu zbiorowego (jak w sformułowaniu: „geniusz narodu i rysy wieku odbiły się w dźwięku męskiej i sępnącej poezji”¹⁴⁷), ale znowu – powtórzenia połączonego z transformacją, jak w następującej wypowiedzi tego krytyka:

Kilku poetów za naszych czasów zyskało chlubne obywatelstwa prawo w krainie przeszłości – dźwięk ich lutni powtórzył charakter i obyczaje ludu, literatura zaczęła być narodową, poezja wyrocznią serca i schronieniem najdroższych wspomnień¹⁴⁸.

¹⁴⁴ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 188).

¹⁴⁵ Tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Warszawa 1830 (MM 313).

¹⁴⁶ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 71).

¹⁴⁷ Tamże (P I, 72).

¹⁴⁸ Tamże (P I, 50).

Mochnacki wyraźnie zastrzegł bowiem, że prawdziwa poezja „nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie”¹⁴⁹. Oznacza to, że pojmował poezję jako byt uprzedni w stosunku do społeczeństwa, toteż jej celu nie mógł sprowadzać do dokumentowania rzeczywistości minionej, utrwalania wyglądów przedmiotów czy obyczajów.

Motyw odbicia stał się integralną częścią koncepcji literackich Maurycego Mochnackiego w jego najgłośniejszej rozprawie krytycznoliterackiej przed powstaniem listopadowym – książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Kluczowa teza tej rozprawy, ukazująca literaturę jako formę ludzkiej autorefleksji, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym¹⁵⁰, została zilustrowana obszernymi, nieomal poetyckimi wywodami, w których metaforyka zwierciadlana odgrywa decydującą rolę. W ujęciu krytyka wszechobecność występujących w przyrodzie lustrzanych odbić stanowi jednoznaczny sygnał, że „to roznoszenie się na dwoje, [...] owe fantastyczne przeobrażenia zdają się być godłem władzy intelektualnej człowieka, którą r e f l e k s j ą z o w i e m y, która sprawuje, że możemy mieć uznanie samych siebie w naszym jestestwie”¹⁵¹. Prawdziwe istnienie wymaga przeto refleksji, ta zaś jest możliwa tylko jako odbicie i przetworzenie bytu (wrażeń, emocji itp.) w świadomości człowieka:

Rzeczy i ich naśladowane postacie niechby się tysiącrotnie na omyłne i coraz omylniejsze kształty to w mgłę powietrznej, to w wodzie rozbijały; gdyby w naturze nie było jestestwa mającego p o j ę c i e, nigdy by samej siebie ani pojąć, ani zrozumieć nie zdołała. P o j ę c i e tego jestestwa jej samej służy, tak jak głos służy słowu. W tej mocy sama siebie uznaje. Myśl nasza jest to strojny, dźwięczny akord, brzmiały zgodnością wszystkich razem pierwotnych sylab rozrzuconych w przyrodzeniu. Promienista istota, w nas utajona, niewidzialna, na wszystkie strony się rozlewająca, na kształt fali poruszonej wody i wszędzie rodząca czucie widzenia!...¹⁵²

Do tego celu świetnie nadaje się poezja, najlepsza pośredniczka między naturą a człowiekiem, gdyż „odbijając” rzeczywistość, musi ją najpierw przekształcić – w ten sposób nie tylko podnosi ją do rangi przedmiotu estetycznego (który jest już wartością samą w sobie), ale także pozwala jej mówić do

¹⁴⁹ Tamże (P I, 56).

¹⁵⁰ Por. na ten temat: K. Krzemień-Ojak, dz. cyt. (zwłaszcza rozdz. *Naród i jego piśmiennictwo*, s. 66–90); S. Pieróg, dz. cyt. (zwłaszcza rozdz. *Teoria uznania się narodu w swoim jestestwie*, s. 143–167).

¹⁵¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 182–183).

¹⁵² Tamże (MM 185).

człowieka, a tym samym oferuje klucz do jej zrozumienia¹⁵³. Dlatego też światy poetyckie są bardziej znaczące niż realne obrazy natury, ponieważ dopiero one, za sprawą twórczej aktywności poety, ukazują prawdziwą naturę przedmiotów oraz całej rzeczywistości. Co więcej, rzeczywistość ukazana w poezji istnieje w sposób bardziej intensywny niż zwykły świat – sztuka ta bowiem użycza bytu „malowanym” przez siebie przedmiotom. Czynności poezjotwórcze mają więc charakter tyleż estetyczny, co kreacyjny i poznawczy¹⁵⁴:

Wiedzieć, że jesteśmy i tej wiedzy nieomyłne świadectwo jakimkolwiek sposobem, na piśmie, na kamieniu, na płótnie, tonem, farbą, dźwiękiem, słowem, przez um i rozum, fantazję, imaginację i wolę wyrazić, na oko pokazać – toć jest prawdziwie, co nazwałem po staropolsku „uznaniem samego siebie w swoim jestestwie”. Ta zasada życia, ta przyczyna bytu jest zasadą całej literatury, zasadą i przyczyną tego wszystkiego, co się dzieje w literaturze; jest miarą wartości wszelkich utworów dowcipu. Sztuka i umiejętność są owocem życia i nawzajem rodzą życia owoce. Żadnego nie masz martwego misterstwa, nie masz żadnej martwej umiejętności. Wszystko się w duchu wszczyną, dzieje mocą ducha i do ducha zmierza¹⁵⁵.

W przytoczonych fragmentach widać wyraźnie, jakie znaczenie Mochnacki przypisywał motywowi odbicia, a zarazem jak głęboko modyfikował konwencjonalne sensory tej metafory. Zrywał z ideą symetrycznego odzwierciedlenia, podkreślał zaś znaczenie lustrzanych przekształceń, akcentował rolę spirytualnej sfery rzeczywistości, traktował je jako świadectwo prawdziwego życia, dowodził, że zwierciadlane modyfikacje świata są możliwe tylko za sprawą twórczej projekcji świadomości człowieka.

I jeszcze jedno. Ciekawym wariantem metafory odbicia był motyw odwołujący się do wrażeń dźwiękowych – obraz poezji jako echa powtarzającego głosy natury. Pojawiał się on również w tekstach Maurycego Mochnackiego. Krytyk ten twierdził na przykład, że „śpiew” poetycki oddziałuje „na kształt echa powtórnego w głębi duszy”, „na kształt wietrznej harmonii, na kształt szumu rzeki płynącej z daleka”¹⁵⁶.

Metafora poezji jako zwierciadła nie straciła popularności po powstaniu listopadowym. Dla przykładu, Juliusz Słowacki w swoich wypowiedziach me-

¹⁵³ Według M. Bąk motywy odbicia w tekstach Mochnackiego są „znakiem związków łączących naturę z wewnętrznym światem człowieka”. Taż, *Ani zwierciadło, ani lampa...*, s. 100.

¹⁵⁴ O estetycznej i poznawczej roli motywu odbicia w rozprawie Mochnackiego pisze I. Opacki, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979, s. 47–51.

¹⁵⁵ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 222–223).

¹⁵⁶ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 72).

taliterackich stosował ją do opisu zarówno własnej twórczości¹⁵⁷, jak i twórczości tych poetów, których cenił za umiejętność oddania duchowej atmosfery swojego czasu. Pisarz zaliczał do nich Dantego, Woltera i Byrona, którzy – jak przekonywał – nie tylko „wyobrażają epoki, w których żyli”, ale także „oblicza wieków odbite są na ich umysłowej twarzy”¹⁵⁸.

Wielce charakterystyczny sposób wykorzystania metaforyki zwierciadlanej przynosi także *Rozprawa wstępna* Wacława z Oleska, poprzedzająca opracowaną przez niego antologię *Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego*. Poezja ludowa jawi się tu jako zaczarowane lustro, w którym każdy wykształcony czytelnik może się przeglądnąć, by poznać swoją alternatywną egzystencję jako członka gminnej społeczności:

Ale i dla każdego innego pieśni ludu pod tym względem nie mogą być obojętne; każdy bowiem w nich jak w zwierciadle widzieć może, jakby on sam był myślał i czuł, jakby swą żalność i swą radość, swą tęsknotę i swą miłość był objawił, gdyby był został w niższym okole żywota i nie był się oddalił szkolnym uczeniem a ćwiczeniem od pospolitej gromady narodu swego¹⁵⁹.

W cytowanej rozprawie Wacława z Oleska możemy też odnaleźć obszerny fragment, w którym krytyk przedstawia treści zawarte w poezji ludowej. Zwraca wtedy uwagę zarówno na jej zdolność do odzwierciedlenia rzeczywistości empirycznej, jak i na umiejętność portretowania życia duchowego jednostek oraz zbiorowości narodowych. Co ciekawe, używa wówczas całego kompleksu metafor wizualnych, które tę zdolność konceptualizują za pomocą analogii do malowania, obrazowania, widzenia, ukazywania się i objawiania się, a także lustrzanego odbicia. Krytyk pisze o pieśniach ludowych:

To samo w nich powiewa powietrze, którym i naród oddycha; to samo przebija się niebo, pod którym naród żyje; rozwinięte w nich uczucia wiary, nadziei i miłości w narodowej pokazują się postaci; sposób pojęcia we wszystkim narodowy; w nich wewnętrzne narodu maluje się życie; czy to naród dziki i zaborczy, czy mężny i wspaniały, czy łagodny i pracowity, czy nareszcie uciemiężony i znękanym, w pieśniach swoich pokazuje się jak w obrazie. W tych pieśniach widzimy, jakie są rodzinne uczucia narodu, w jaki sposób w różnych położeniach się objawiają, jaki jest udział ludu w zdarzeniach publicznych, jakie przechody jego oświecenia, jaka jego wiara we wyższe istoty i w moc przyrodzenia; tu się ukazują narodowe nawet przesady, tu się

¹⁵⁷ Por. M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kracje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 268–271.

¹⁵⁸ J. Słowacki, Wstęp do III tomu *Poezji*, Paryż 1833 (JS II, 12).

¹⁵⁹ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. XIX.

znajdują wzmianki o zwierzętach, o drzewach i o ziołach, które w najodleglejszych czasach nabyły prawa wchodzić do poezji narodowej; słowem, wszystko się w nich znajduje, cokolwiek się tycze narodowości i jest prawdziwie narodowe¹⁶⁰.

Również w obszernej rozprawie Michała Grabowskiego *O poezji XIX wieku* napotykamy łańcuch metafor ujmujących poezję jako lustro świata. Krytyk wprowadzał te wyobrażenia z rozmysłem, nawet piętrzył je, ale nadawał im sensory odległe od tradycyjnych. Miały one bowiem w pierwszym rzędzie podkreślać modelujące właściwości zwierciadła, a co za tym idzie – kreacyjne moce sztuki słowa. O kreacji poetyckiej Grabowski pisał w następujący sposób:

Poezja więc tym się odróżnia od wszystkich płodów umysłu ludzkiego, że aż do niej nic jeszcze nie jest kreacją, a ona staje się nią dopiero. Inne gatunki wiedzy ludzkiej pościgają, tłumaczą lub opisują świat moralny albo fizyczny, ona już od razu tworzy drugi typ tegoż moralnego czy fizycznego świata. Powtarza go jakby w odbłasku, w odbiciu; lecz nadto w odbiciu nie martwym, nie materialnym; lecz w odbiciu żyjącym, rozumowym; bo w tworzeniu swym nie stosuje się do ślepego naśladownictwa, ale jedynie do ideału swej duszy, to jest do tego punktu zapatrywania się na naturę i świat, do którego doprowadziła tworzącego się artystę jego edukacja człowieka. Stąd wszystkie różnice poetycznej literatury¹⁶¹.

W przytoczonej wypowiedzi mowa o poezji jako żywym lustrze, które w sposób twórczy odbija i przetwarza doświadczenia człowieka, wyraża jego podmiotowość (osobowość, ideały, sposób postrzegania świata itp.), a tym samym tworzy równoległą rzeczywistość sztuki, alternatywną wobec tej, w której toczy się zwyczajne życie. Istotną rolę w rozumowaniu Grabowskiego odgrywa też jego koncepcja rzeczywistości – kładzie ona nacisk na jej dwudzielność (sferę zjawisk zmysłowych i nadzmysłowych), a zarazem na jej niebywałe bogactwo oraz różnorodność:

Świat ten jest złożony z tysiąca rozmaitych żywiołów; jest w nim fantazja, jest wesołość równie jak smutek, jest dramat uciech, swobody i rozkoszy tak samo jak i tragedia nieszczęścia; wszystko to jednak umiała odwieczna ręka powiązać w jeden mądry i harmonijny węzeł, a poezja, odbicie czyli frakcja (ułamek) tej mądrości i tej harmonii, nie przestając być w swojej istocie tąż samą i pojedynczą, może być w swoich kształtach różnobarwniejszą od różnobarwnej tęczy¹⁶².

W rozprawie *O poezji XIX wieku* pada też wiele innych określeń odwołujących się do metafory zwierciadlanej. Grabowski twierdzi zatem, że poezja

¹⁶⁰ Tamże, s. XXVII–XXVIII.

¹⁶¹ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 52).

¹⁶² Tamże (MG 42–43).

jest „powtórzeniem twórczym wrażeń i widoków ogólnego świata na duszę człowieka”¹⁶³, że stanowi – w zależności od kunsztu poetów – „mniej lub więcej szczęśliwe [...] powtórzenie, odbicie” harmonii świata¹⁶⁴, że człowiek, zanurzony w doskonale zaplanowanej przez Opatrzność rzeczywistości, jeśli „zdolny będzie osiągnąć tę mądrość nieskończoną i wydać ją chociaż w najmniejszym odłamku, odbić echo choć jednego dźwięku tej wiecznej harmonii”¹⁶⁵, sam stanie się poetą, a jego dzieło – prawdziwą poezją.

A oto inny wątek rozważań Grabowskiego (obecny także w omówionej wcześniej przedmowie Wacława z Oleska). Zdaniem autora rozprawy *O poezji XIX wieku* metaforyka zwierciadła dobrze ilustruje twórczość poetycką człowieka jako jednostki, ale w jeszcze większym stopniu wyraża zadania poezji w odniesieniu do całych zbiorowości narodowych. Jak wiadomo, krytyk ten był jednym z najgorętszych w Polsce orędowników romantycznej idei narodu, toteż podkreślał wielokrotnie, że każda zbiorowość etniczna – aby naprawdę zaistnieć – musi wyrazić swój byt w poezji, poezja zaś winna stanowić odzwierciedlenie życia narodowego:

Równie i naród, jeżeli chce poznać stan swój historyczny, musi ten stan historyczny oblec w formę; musi znaleźć zwierciadło, które by go dokładnie pokazywało; musi wywołać przed siebie postać mającą jego własne rysy i fizjonomię. Tutaj przychodzi mu na pomoc [...] najcelniejsza władza duszy, kreacyjna siła *umu*, jej tworem jest poezja – sztuka¹⁶⁶.

Shczęśliwe są więc narody, nad których historią poezja „unosi się jak odblask, jak doskonała paralela ich politycznego, moralnego, religijnego, tudzież umysłowego stanu”¹⁶⁷. Takie też jest zadanie poetów narodowych: „Zbliżyć do oczu naszych miejscowe fenomena bytu, wynieść na jaw historią domową i odbić w zwierciadle sztuki wszystkie dziedziczne myśli, czucia i wspomnienia, na których się wywija indywidualność bytu narodowego”¹⁶⁸. Dodajmy zatem, że w dobie romantyzmu częsty był obraz poezji jako wyrazu (odbicia) ducha narodowego – w sposób mniej lub bardziej wyraźny występował on nie tylko w pismach Maurycego Mochnackiego, Wacława z Oleska czy Michała Grabowskiego, ale także Adama Mickiewicza, Michała Podczaszynskiego, Stefana Witwickiego, Seweryna Goszczyńskiego, Jana Nepomu-

¹⁶³ Tamże (MG 53).

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże (MG 42).

¹⁶⁶ Tamże (MG 49).

¹⁶⁷ Tamże (MG 51).

¹⁶⁸ Tamże (MG 63).

cena Sadowskiego, Stanisława Ropelewskiego, Wojciecha Cybulskiego czy Juliana Klaczki¹⁶⁹.

Niezwykle istotną rolę odgrywa metafora zwierciadła w tekstach krytycznych innego zwolennika narodowości – Stanisława Ropelewskiego, który (w odróżnieniu od Grabowskiego) swoje popowstaniowe losy związał głównie z środowiskiem Wielkiej Emigracji. Znany dziś głównie z ostrych recenzji twórczości Juliusza Słowackiego, krytyk ten miał bardzo sprecyzowane poglądy na literaturę, które w wielu wymiarach pokrywały się z romantycznymi przeświadczeniami o poezji, a w niektórych nieco od nich odbiegały. Zapewne dlatego nie cofał się przed piętnowaniem przesady, którą dostrzegał w nadużywaniu romantycznych konwencji.

Istotna rola metaforyki odbicia wynikała z podstaw systemu krytycznego Ropelewskiego. Ów system opierał się na przekonaniu o szczególnej wartości ideowo-artystycznej utworów narracyjnych (które od wieków kojarzono właśnie z metaforą lustrzanego odbijania rzeczywistości), a co za tym idzie – o „mimetycznych obowiązkach literatury, zwłaszcza podejmującej tematykę historyczną”¹⁷⁰. Skoro zatem krytyk deklarował, że „poza przedmiotowością nie upatrujemy poezji”¹⁷¹, skoro twierdził, że „piękność odbija się”¹⁷² w dziełach poetyckich, mogłoby się wydawać, że powróci do tradycyjnych metafor poezji jako odzwierciedlania świata. Ale i tu – podobnie jak w wypowiedziach wielu innych krytyków tego czasu – łatwo wychwycić nowe tony, choćby w takim oto zdaniu: „twórczość jest bierną pośredniczką dwóch światów, duchowego i realnego: jest to niby dwulicowe zwierciadło wskroś ich granicy, niby toń rozpodgizona, która odbija na sobie i błękit z rąbkiem obłoku, i wodne ziela wyciągające się na dnie”¹⁷³. Metafora twórczości jako dwulicowego zwierciadła jest tu doprawdy niezwykła – oznacza bowiem odbijanie dwóch różnych wymiarów rzeczywistości i skupianie ich obrazów (zmieszanych, nałożonych na siebie) w jedną całość w dziele literackim.

¹⁶⁹ Na temat idei narodowości w romantycznej krytyce por. M. Stanisławski, *Narodowość/Swojskość*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t. II: N–Z, Toruń–Warszawa 2016, s. 5–28.

¹⁷⁰ J. Lyszczyna, *Stanisław Ropelewski – krytyk zapomniany?* (SR 22).

¹⁷¹ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 57).

¹⁷² Tamże (SR 58).

¹⁷³ S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] [H. Rzewuski], *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, Cześnika Parnawskiego*, t. I, Paryż [1841] (SR 94).

Zarazem Ropelewski piętnował te tendencje ówczesnej literatury, które prowadziły albo do zbytniego idealizowania rzeczywistości, albo do nadmiernego rozbudowania sfery metafizycznej. Jeśli chodzi o tę pierwszą kwestię, to krytyk ilustrował ją przykładem *Pana Tadeusza*, w którym Mickiewicz „nie przestaje na dokładnym, jak w dagerotypie, odbiciu przyrodzenia”¹⁷⁴, lecz piękniejsza rzeczywistość szlachecką, czyni to jednak ze szkodą dla historycznej prawdy. Jeśli zaś chodzi o kwestię drugą, to w oczach krytyka poezja romantyczna zbyt często opierała się na konwencjach fantastycznych, przez co wielokrotnie popełniała analogiczny błąd do tego, który kładł się cieniem na twórczości pisarzy poprzednich pokoleń – w imię kreacji zapominała o rzeczywistości, a w imię natchnienia odrzucała świadectwo zmysłów. W ten sposób

wpada [...] w toż samo niebezpieczeństwo, wybieżenia od prawdy, tylko na inny manowiec. Nasi ojcowie spuścili z oka naturę, aby naśladować jej kopie, my, przez dzisiejsze usposobienie do wyobrażeń o absolutnej twórczości, odchodzimy od natury, to jest od jej pojęcia w s u m i e n i u powszechnym. Prawdziwi wyzwolenicy, wczorajśmy nic nie mogli, dziś myślím, że mamy różczkę czarnoksięską, którą nam dość uderzyć, aby stanęły wnet światy po naszym kaprysie budowane. Stąd w liryzmie ta dążność ekscentryczna, duchowidna, zrywająca rozumowy stosunek poety ze światem. Stąd fantastyczność brana jako element poezji, tak dziś podobna do szczerzej niedorzeczności: bo d z i w nawet ma pewne prawa w p r z e ś w i a d c z e n i u o g ó l n y m, do którego wielu artystów powoływać się nie chce. Stąd, zamiast malować rzeczy obecne lub zesłe w rzeczywistości, ale żywe dotąd w historii, w podaniu, w pamięci ludu; radzi bierzemy się do przedmiotów, uchodzących zupełnie spod sądu dla braku danych¹⁷⁵.

Podsumowaniem wyводу Ropelewskiego była sarkastyczna krytyka wskazanych „fałszów estetycznych”, prowadząca – jakkolwiek nieromantycznie to brzmi! – do apologii „przedmiotowości”. I znowu w centrum wyводу pojawiał się motyw odbicia:

To i nie dziw, że wobec tych fałszów estetycznych [...] skoro się zjawi dzieło zdjęte z natury, w całej świeżości nowego odbicia pokazujące ludziom, co czuli, co myśleli, czym są, okrzyk powszechny zdumienia i radości je przyjmie, okrzyk dzikiego, którego raz pierwszy przed zwierciadłem postawi¹⁷⁶.

Tak oto podkreślanie przez Ropelewskiego mimetycznych obowiązków literatury zaowocowało częściowym powrotem do tradycyjnych sposobów użycia metaforyki zwierciadlanej.

¹⁷⁴ [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji* (1840) (SR 64).

¹⁷⁵ S. Ropelewski, *Przedmowa do wydania drugiego* (1841) (SR 95–96).

¹⁷⁶ Tamże (SR 96).

Kształt i funkcję motywów odbicia w pisarstwie Ropelewskiego można jednak uznać za wyjątek na tle innych wypowiedzi romantycznych krytyków emigracyjnych. A trzeba stwierdzić, że metaforyka odbicia była w latach 30. i 40. XIX wieku nadal w powszechnym użyciu: sięgał po nią Zygmunt Krasiński, który posługiwał się motywem zwierciadła odbijającego tylko część rzeczywistości (według niego charakter poezji Słowackiego wypływa „ze specyficznej jego natury, która odbija jedną z stron wszechświata”¹⁷⁷), a także Edward Raczyński, który z kolei w odniesieniu do poezji Józefa Bohdana Zaleskiego podkreślał żywość oraz prawdziwość poetyckich odzwierciedleń:

Nucił on dumki rodzinne, tęsčne, rzewne i pełne wdzięku i melodii, kreślił w nich wierny obraz Ukrainy, opisywał boje Kozaka na lotnej czajce lub *wronym koniku*, malował życie ludu rycerskiego, spragnionego krwi w czasie wojny, w czasie pokoju zaś za krajem tęschniącego do ojczyzniego ogniska. – Przedmioty te tak różnorodne odbiły się w duszy barda ukraińskiego tak żywo, jakby on sam był pod Stambułem, ścinał Muzułmanów lub nad Dnieprem czarnobrewę krasawicę za sobą zostawił¹⁷⁸.

Motyw odbicia odnajdziemy również w rozważaniach estetycznych Józefa Kremera. Pisarz ten zwracał m.in. uwagę na tę moc zwierciadła, która umożliwia połączenie różnych obrazów rzeczywistości: „Gdy piękność się zjawi, cały ocean jestestwa naszego rozkołysze się do dna swego piorunną falą, i znów się jednoczy, znów zlewa się z sobą niby w zwierciadło, w którym niebo i Bóstwo się przegląda”¹⁷⁹.

Wielokrotnie sięgał po metaforę zwierciadła Julian Klaczko, interpretując różne utwory romantycznych twórców. O poetyckich opisach Doliny Bajdarskiej (zawartej w *Sonetach krymskich* Adama Mickiewicza) pisał: „obraz ten odbija się w jego śpiętkim oku jak w rozbitym zwierciadle, snując mary lasów, dolin i głazów”¹⁸⁰; „w tych dwóch sonetach – *Bajdary* i *Atuszta* – widzimy zarazem burzliwy wir, ponoszący łódź myśli, i przeźrocze zwierciadło, kołyszące słodko łabędzia pieśni o majestatycznie rozwiniętych skrzydłach”¹⁸¹. Przedstawioną w sonecie *Czatyrdah* sytuację liryczną krytyk komentował następująco: „Z wyżyn Czatyrdahu, u stóp którego roztacza się nieobjęty widnokrąg ziemi i morza, podobnie jak przedtem wśród bezmiaru stepów, poeta

¹⁷⁷ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841) (ZK VII, 190).

¹⁷⁸ [E. Raczyński], *Przedmowa*, [w:] *Poezje Bohdana Zaleskiego*, Poznań 1841, s. nlb.

¹⁷⁹ J. Kremer, dz. cyt., s. 191.

¹⁸⁰ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 220). Przytoczone słowa są parafrazą fragmentu Mickiewiczowskiego sonetu *Bajdary*: „Jak w rozbitym zwierciadle, tak w mym śpiętkim oku / Snują się mary lasów i dolin, i głazów” (D I, 244).

¹⁸¹ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 220).

wygnaniec spogląda tylko w głąb własnej duszy i widzi w niej odbicie utraczonej ojczyzny¹⁸². Zawartą w *Nie-Boskiej komedii* rozmowę Hrabiego z Pankracym interpretował w podobny sposób: „W tym rozbitym zwierciadle, aby użyć wyrażenia Szekspira, hrabia [Henryk – przyp. M.S.] chce widzieć swój własny obraz, tak dziwnie przekształcony¹⁸³. Klaczko dowodził ponadto, że „żaden naród słowiański, prócz polskiego, nie ma jeszcze literatury prawdziwej, tj. takiej, która by była wyrazem myśli narodu, objawem jego ducha, odbiciem jego przemian historycznych¹⁸⁴. Podobnie pisał o powieściach Józefa Ignacego Kraszewskiego, znów podkreślając wybiórczość odzwierciedlanego w nich świata:

Dziecko swego narodu, dziecko swej epoki, jako pryzmat jasny przepuszcza on te dwa wielkie promienie, pod których światłem żyjemy. Wszystkie przejawy naszego życia umysłowego, naszych cierpień duchowych i radości, naszych upadków moralnych i wzniesień odbijały się w duszy jego jak w zwierciadle i odbite, wracały do nas w jego pismach¹⁸⁵.

Jakże daleko tu od klasycystycznej zasady *mimesis!* Daleko nawet wówczas, gdy Klaczko pisze o odtwarzaniu świata przez literaturę – literatura bowiem „powinna odtwarzać a k c j ę i n a m i ę t n o ś ć, nie sytuację biernego spokoju, a zwłaszcza nie tę lub ową, choćby najbardziej malowniczą okolicę¹⁸⁶.

Przytoczone wypowiedzi przekonują, że sednem romantycznego obrazu poezji była idea odbicia pojmowana jako proces równoczesnego odzwierciedlenia, przekształcania i ożywiania rzeczywistości (duchowej lub umysłowej), czyli – kreacja. (Anty)mimetyczne zadania poezji romantycznej (konceptualizowane w metaforach malowania i odbicia) odnosiły się zatem do innego rodzaju zjawisk niż wcześniej – obejmowały przedmioty zmysłowe i ponadzmysłowe, świat doczesny i transcendentny, preferowały również dynamizm i ruch zamiast statycznych przedmiotów czy wiernych obrazów rzeczywistości. Repertuar owych metafor był też chyba bardziej urozmaicony niż wcześniej – przywołał głównie na myśl taką koncepcję poezji, która akcentowała motyw przetwarzania świata zmysłowego, a także odbijania (objawiania) świata transcendentnego oraz wyrażania stanów ludzkiej świadomości.

¹⁸² Tamże (JK 223).

¹⁸³ Tenże, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 274).

¹⁸⁴ Tenże, *List XXVII do redakcji „Gońca Polskiego”, „Goniec Polski”* (Poznań) 1851, nr 215 (JK 92).

¹⁸⁵ Tenże, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”, „Wiadomości Polskie”* (Paryż) 1857, nr 46 (JK 410–411).

¹⁸⁶ Tenże, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 203).

Meyer Howard Abrams, pisząc o powodach romantycznego entuzjazmu dla muzyki, wskazywał na rezerwę wobec tradycyjnych sposobów przedstawiania rzeczywistości, w tym także na niechęć romantyków wobec metaforyki zwierciadła:

Miejsce malarstwa zajęła muzyka – to na nią często wskazuje się jako na sztukę, którą łączy z poezją ścisłe powinowactwo. Jeśli bowiem malowidło wydaje się najbliższe zwierciadlanemu obrazowi zewnętrznego świata, to muzyka spośród wszystkich sztuk jest odeń najbardziej odległa: z wyjątkiem trywialnego naśladowania odgłosów we fragmentach programowych nie kopiuje ona żadnych aspektów zmysłowej natury ani też nie sposób jej uważać za odnoszącą się, w jakimkolwiek oczywistym sensie, do stanu rzeczy wobec niej zewnętrznego. W rezultacie muzykę, jako pierwszą ze sztuk, uznano powszechnie za z natury swej niemimetyczną¹⁸⁷.

Z przeprowadzonych tu rozważań wynika jednak, że do polskiej krytyki literackiej sąd Abramsa można odnieść tylko częściowo. Metafory malowania czy odbijania świata były w niej bowiem bogato reprezentowane, choć – jak pisałem – przybierały nowe kształty i nowe funkcje: płaskie zwierciadła lub pofalowane tafle wody częściej stawały się pryzmatami załamującymi światło i przekształcającymi obrazy w poetyckie wizje.

Z pewnością jednak rację miał amerykański krytyk, gdy pisał o romantycznych poszukiwaniach nowego języka:

Historię nowoczesnej krytyki dałoby się, jak zobaczymy, po części określić jako poszukiwanie innych metafor – heterokosmosu czy „drugiej natury”, tryskającego źródła, muzyki harfy eolskiej, wzrastającej rośliny – wolnych od niektórych kłopotliwych implikacji, jakie niesie ze sobą metafora zwierciadła i pozwalających lepiej uchwycić te aspekty i relacje przedmiotu estetycznego, które tamten archetyp pozostawiał na marginesie bądź pomijał¹⁸⁸.

Metafory świetlne

Wypełniając postulat amerykańskiego uczonego, proponuję zatrzymać się dłużej nad jeszcze innym rodzajem metaforyki wizualnej, który zagościł na stałe w romantycznych wypowiedziach krytycznych. Oto bowiem wielokrotnie natrafiamy w nich na odniesienia poezji do motywu światła: jasności, słońca, gwiazd, promienia, blasku, ognia, łuny czy lampy. Jak wiadomo, motywy światła od wieków były kojarzone albo z wiecznością czy

¹⁸⁷ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 61.

¹⁸⁸ Tamże, s. 44.

transcendencją, albo z iluminacją¹⁸⁹, były w tym sensie doskonałymi metaforami epistemologicznymi¹⁹⁰, nie jest więc przypadkiem, że romantycy równie chętnie po nie sięgali. Jednak i w tym obszarze ówczesnego dyskursu krytycznego możemy zaobserwować ciekawe odstępstwa od dotychczasowych praktyk.

Odstępstwa te polegały głównie na odwoływaniu się do bogatego katalogu motywów świetlnych, odnajdywanych przez romantycznych krytyków w wielu obszarach otaczającej rzeczywistości. Wymownym przykładem są opinie Michała Grabowskiego, który – opisując obecność poezji w świecie – posługiwał się różnymi motywami świetlnymi. Raz stwierdzał, że genialne utwory poetyckie „często przypominają słońce, w całym blasku wychodzące z chmur powodzi”¹⁹¹, innym razem określał poezję mianem „promiennego fenomenu”, gdyż „jak drugie słońce duchowne przenika zawsze w najgłębsze tajnie [...] serca i duszy”¹⁹² człowieka. Kiedy indziej jeszcze wplatał motywy świetlne w skomplikowany i wielowymiarowy obraz twórczości poetyckiej:

Mało jest, co by z właściwego punktu widziane, nie okazało się poezją. Nieraz z najpospolitszego przedmiotu wynika ona jak światło tajemne, jak woń ukryta. Nią to świecą tak ponętnie niektóre perspektywy losów ludzkości: ona to jest urokiem błyskotnym życia, ona melancholią śmierci; rozlana jak światło w naturze, jak aromat w powietrzu: ona to jest oczarowaniem serca, ona myślą geniuszu. [...] Słowem świat cały jest tylko jej symbolem, jej objawieniem, nią samą¹⁹³.

Zdaniem Stefana Witwickiego poezję „można przyrównać [...] do słońca, którego cudowne promienie utrzymują i mnożą wszędzie jasność, ciepło i życie, ale którego ognisko wysoko utwierdzone nie należy do ziemi”¹⁹⁴. Wśród wielu metafor poezji, jakie napotykaemy w wypowiedziach Seweryna

¹⁸⁹ Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 92–97; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 419–420; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 408.

¹⁹⁰ A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki, E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 164–176.

¹⁹¹ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) (MG 6).

¹⁹² Tenże, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 50–51).

¹⁹³ Tamże (MG 42).

¹⁹⁴ S. Witwicki, *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1830, Rok II, s. 166. Słowa te wypowiada jeden z bohaterów dialogu, którego można uznać za reprezentanta poglądów samego autora.

Goszczyńskiego, jest i taka, że poezja to „widzenie w zachwyceniu owego światła, które ku bóstwu prowadzi”¹⁹⁵. W innym miejscu krytyk pisał:

Poezja jest pięknnością, piękność jest poezją, nie są jednak tym samym, tak się między sobą różnią, jak się różni słońce od swoich promieni. W istocie nie bardzo odskoczyliśmy od prawdziwego określenia, jeśli powiemy, że Poezja jest słońcem, którego promienie tworzy piękność, rozdrobiona nieskończoną różnością przedmiotów składających stworzenia¹⁹⁶.

Również Józef Kremer w *Listach z Krakowa* przyrównywał sztukę (więc także poezję) do słońca:

[...] tym słońcem, co spojrzeniem swym budzi żywota potęgą świat, co wylewa czardziejstwa urok na ziemskie padole, a płosząc mgły doczesne, rozszerza ciasne rzeczywistości szranki, okazując nam wszechświatów cuda w ogromie majestatu swojego; tym słońcem, co spojrzeniem swoim ziemię na niebo przemienia, jest sztuki piękność i mistrza wszechmocne tchnienie¹⁹⁷.

Metaforyka świetlna znalazła w wypowiedziach tego autora głębokie uzasadnienie w formułowanej przez niego metafizycznej koncepcji światła, w przekonaniu o jego życiodajnej mocy. Pisał Józef Kremer:

A światło, ono dziwne jestestwo, nieważkie, w mgnieniu oka zalewające niebiosy jasności oceanem, jest jakby krynicą życiodawczą natury i niby odbłaskiem Bożego spojrzenia. Światło należy na poły do cielesnego, na poły do duchowego świata; dlatego też jest pośrednikiem między światem fizycznym a najzacniejszym zmysłem, boć oczy są nieśmiertelnego ducha ogniskiem i słońcem śmiertelnej powłoki naszej. Trafnie też powiedział ów Leibnitz, iż światło tylko dla człowieka istnieje, on je sam jeden widzieć zdoła, zwierzę widzi tylko oświecone przedmioty¹⁹⁸.

W swojej rozprawie Kremer jeszcze wielokrotnie posługiwał się metaforą świetlną, także w znaczeniach utrwalonych przez tradycję. Bywało więc światło synonimem prawdy o rzeczywistości – jak w poniższym fragmencie:

Jednak mistrz, sztuka, ma za powołanie swoje uzmysłowienie nieskończoności tej prawdy wiekuiestej, która zawsze jest jedna, zawsze ta sama [...]. Nie może tedy sztuka piękna poprzestać na prawdach szczegółowych, wyjawiających się w figurach pojedynczych, lecz winna okazać potęgę wiecznie trwałej *prawdy nieskończonej*, i na powrót wrócić jej światłość jasną, białą, bezbarwną, winna ją rehabilitować, winna znów zebrać te promienie różnobarwne swych figur w jedno ognisko, złąć je razem¹⁹⁹.

¹⁹⁵ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 18).

¹⁹⁶ Tamże (SG I, 22–23).

¹⁹⁷ J. Kremer, dz. cyt., s. 239.

¹⁹⁸ Tamże, s. 96.

¹⁹⁹ Tamże, s. 317–318.

Julian Klaczko nazywał z kolei poezję „przypomnieniem utraconego raju, odzyskaniem, choć złudnym, oderwanej wyższej krainy, powrotem, choć sennym, na ciężkiej zmysłów drodze do zabranego światła ducha”²⁰⁰. O Krasieńskim zaś pisał, iż „błyskawicą geniuszu raz jeszcze rozświecił niezmierzone głębie ludzkości”²⁰¹.

Poezję utożsamiano też z gwiazdą, promieniem, blaskiem i luną, których przeciwstawieniem była – dosłownie lub symbolicznie rozumiana – ciemność. Maurycy Mochnacki wielokrotnie konceptualizował poezję za pomocą metafor światła i promienia²⁰², w romantyczności widział też „nową gwiazdę, której wschód” można obserwować „na widnokręgu naszej poezji i literatury”²⁰³. Wedle tego krytyka „poezja ludu wpływając na obyczaje i charakter prostoty, roziskrzyłaby w siedliskach wiejskich pochodnią cywilizacji od tyłu wieków zagrzebanej w pomroce niewiedomości”²⁰⁴. Józefat Bolesław Ostrowski pisał o literaturze (a więc i o poezji) jako „wschodzącej jutrzence cywilizacji”²⁰⁵. Goszczyński także porównywał twórców pieśni ludowych do gwiazd na niebieskim firmamencie narodu:

Naród można uważać jak niebo zakryte gwałtowną burzą dla oczu patrzących z ziemi. Wicher rozbija chmury, błyska gdzieniegdzie gwiazdka – ziemia myśli, że już wszystko widzi – nie; to tylko fenomen burzy; to tylko przypadek rozpałił owe gwiazd kilka, kilka iskier życia we mdłościach nieba – burza przeminie, chmury się usuną – niebo przyjdzie do siebie – a ziemia miliony takich gwiazd zobaczy. [...] Takimi gwiazdami są w przeszłości twórcy owych pieśni ludu, złani już dzisiaj w mleczną drogę, jak mleczna droga już nam niedocieczeni²⁰⁶.

Inny zwolennik romantyczności, Michał Podczaszyński, życzył ówczesnym poetom, by „nie zgasł w ich sercach płomień życia i prawdy, stokroć dzielniejszy nad mdłe i chłodne planetowe światełka, oddalonych jak niebo od

²⁰⁰ J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 351).

²⁰¹ Tenże, „*Krewni*” *Józefa Korzeniowskiego* (1857) (JK 328).

²⁰² Rolę używanych przez Mochnackiego metafor poezji jako światła i promienia omawia M. Bąk w studium *Ani zwierciadło, ani lampa...*, s. 99–106. Badaczka tak podsumowuje swoje analizy: „Za pomocą tej samej metafory Mochnacki określa więc w swych pracach zarówno szczególne uzdolnienia artysty, pozostające w jego wnętrzu, ale umożliwiające mu swoiste «oświetlenie» świata zewnętrznego, jak i to, co w zewnętrznym wobec niego świecie najistotniejsze, co nie ogranicza się do martwych kształtów i nie pozostaje na powierzchni rzeczy, ale sięga do żywego wnętrza, do najgłębszej istoty”. Tamże, s. 105.

²⁰³ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 52).

²⁰⁴ Tamże (P I, 60).

²⁰⁵ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 662.

²⁰⁶ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 220).

ziemi, od natury, pedantów²⁰⁷. Michał Grabowski snuł bardziej niejednoznaczne sugestie na temat poezji: „może ona odkrywa się jako jasna przelotna błyskawica jednemu; a ciemne, niepewne i nieoznaczone uczucie drugiemu”²⁰⁸, ale zarazem za pomocą motywu światła ukazywał nieśmiertelność poezji, zawieszanej niczym gwiazda na firmamencie niebieskim: „kiedy naród przeżył swe lata, poezja jego zostaje na niebie człowieczeństwa, jako konstelacja jego domierzonego zawodu. Takimi gwiazdami są już dzisiaj: poezja grecka, poezja północna Osjana i plejada średnich wieków Europy: Dant, Szekspir, Calderon”²⁰⁹. Z kolei Józef Kremer przekonywał, iż „rzeczywistość traci ziemską i ułomną swoją istotę, gdy na nią spłynie niebiańska luna sztuki”²¹⁰, a proces ten ilustrował wiązką metafor ukazujących twórczość jako formę oglądu świata oczyma ducha. Ogląd ten staje się możliwy za sprawą zwierciadlanych odbić rzeczywistości – traktowanej tyleż jako przedmiot odbity, co źródło światła:

Jeżeli duch ma oglądać, jak w zwierciadle, nieskończoność istoty swojej w dziele sztuki, w postaci zmysłowej, więc też postać ta, choć z rzeczywistości pożyczona, winna być uwolniona od skazy doczesności wszelkiej, i z pyłu ułomności ziemskiej, winna być przejrzana ducha poświatą; bo rzeczywistość, postawiona na wysokościach obłocznych sztuki, już nie istnieje dla siebie, ale dla ducha, jest tylko dla niego środkiem, aby on się zmysłowo wyjawiał; ona jest dla ducha świecznikiem i lampą, w której wiekuistość jego goreje. Prawda ta jest pełna wagi, dla tego chciejmy dokładnie ją zrozumieć, bo z niej wypłynie, jakby ze źródłiska swojego, cały wątek następnej osnowy naszej²¹¹.

W bieżącej praktyce recenzenckiej równie często pojawiały się podobne sformułowania. Michał Podczaszyński chwalił jednego ze swoich rówieśników: „w przekładzie Odyńca jaśnieją wszystkie piękności tego nadzwyczajnego poetyckiego utworu”²¹². Michał Grabowski przekonywał, że „poezja Mickiewicza jest jak połysk gromu, kiedy rozświeca groźne niebo, rozwarte otchłanie morza, góry i lasy huraganem szumiące”²¹³. Przywołany przed chwilą Mochnacki pisał też o twórczości Józefa Bohdana Zaleskiego:

²⁰⁷ M. Podczaszyński, *Romantyczność i klasycyzm (Wyjątek z listu prywatnego do przyjaciela)*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1829, nr 116 (MP 172).

²⁰⁸ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 51).

²⁰⁹ Tamże (MG 49).

²¹⁰ J. Kremer, dz. cyt., s. 239.

²¹¹ Tamże, s. 240.

²¹² M. Podczaszyński, *O pierwszym tomie poezji Odyńca...* (MP 94).

²¹³ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) (MG 5).

Pod względem zewnętrznego nawet kolorytu, rytmu i mechanizmu, co tylko pisze Bohdan Zaleski zdaje się być na kształt ochotnego ognia w nocnej dobie, kiedy strumień płomienisty nagle, prędko, wysoko strzeliwszy w górę, na tysiączne się rozsypie, rozwieje i bryznie gwiazdy, wieńce, krzyżyki, zygzaki, wstęgi i smugi świetlne. Albo także jest to coś na kształt zasłony Rusałek z rubinowych iskr jutrzeńki²¹⁴.

Los niespełnionych poetów tak charakteryzował Edward Dembowski: „były to iskry, a miały być gwiazdami. Błyśli i zgaśli jak błyskawica, a mieli płonąć jak oświecające kagańce na drodze błędnego pielgrzyma”²¹⁵.

Już przytoczone wyżej przykłady wskazują, że romantyczni krytycy odwoływali się zarówno do obrazów mocnego, dziennego światła, jak i do motywów światła przyćmionego, słabego, ledwie rozdzierającego ciemności. Ta różnorodność nie była przypadkowa: z jednej strony podkreślała moc sił poznawczych tkwiących w poezji, z drugiej zaś sugerowała trudną do przeniknięcia tajemniczość i nieoczywistość świata.

Tytułem dopowiedzenia warto jeszcze wspomnieć o innej metaforze wizualnej, wykazującej pewne pokrewieństwa z metaforami „malarzskimi”, zwierciadlanymi i świetlnymi, ale stanowiącej odrębną jednostkę semantyczną. Mam na myśli porównania poezji do snu, zaś twórczości poetyckiej – do śnienia. Głównym obszarem występowania tej metaforyki były wprawdzie romantyczne utwory literackie²¹⁶, ale można na nią natrafić tu i ówdzie w ówczesnych wypowiedziach krytycznoliterackich i metapoetyckich – choćby w takim oto fragmencie wierszowanego wstępu Józefa Bohdana Zaleskiego do swoich poezji: „Czego od Mogił chce bo ten poeta? / Ciągłe wybiega śnić tam po kryjomu”²¹⁷. Wstęp ten zresztą kończył się dopiskiem poety – „z moich snów”²¹⁸.

* * *

Podsumujmy. Używane przez romantycznych krytyków metafory wizualne – bazujące na efektach malowania, odbicia i światła – były niezwykle różnorodne. Skupiały uwagę na metodach przetwarzania i modelowania świata w dziele poetyckim, jak również na naturze samej rzeczywistości – nieoczywistej, tajemniczej, dynamicznej i zmiennej. W ślad za tą wizją szło przekonanie

²¹⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 314).

²¹⁵ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED III, 451).

²¹⁶ Por. *Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Z. Majchrowski, W. Owczarski, Gdańsk 2000.

²¹⁷ [J.B. Zaleski], [Wstęp], [w:] tegoż, *Poezje*, Poznań 1841, s. nlb.

²¹⁸ Tamże.

o szczególnym statusie poetyckich wizji – nie miały one epatować pewnością poznawczą; przeciwnie – miały wyzwalać niepewność, wzbudzać refleksję, dawać do myślenia, niepokoić, łudzić i zwodzić odbiorcę. Sugestywnie pisał o tym Józef Kremer:

Mówię *niby*, co powinien być pozór, jakoby w ideale występowała rzeczywistość, ale ta rzeczywistość nie powinna być, że tak powiem, rzeczywistą; ta rzeczywistość winna być złudzeniem, tj. pozorem; ona będzie owiana tchem innych światów; ona chociaż będzie indywidualną, żywą, będzie przecież odziana najwyższym nadświatowym urokiem²¹⁹.

Wszystkie omówione wyżej metafory podporządkowane były koncepcji natury jako „produkcyjnej siły”²²⁰, zgodnie z którą „r u c h główną piękności zasadą, jej najpierwszym warunkiem i żywiołem być musi”²²¹. Największą władzą poznawczą w tym świecie dysponowała właśnie poezja. A ponieważ „wszelki ruch wyobraża coś nadzmysłowego, nieokreślonego [...]”; kiedy przeciwnie, rzeczy skutkiem tego ruchu będące są określone pewnymi granicami, w pewnych postaciach i kształtach zawarte, widome, dotykalne²²², oznaczało to, że każdy prawdziwy poeta musi przebyć drogę „od ducha do formy, z wyobrażenia do rzeczy, z myśli do materii”²²³.

Czas zatem przejść do następnego katalogu romantycznych metafor poezji – do tych mianowicie, które odwołują się do wyobrażeń organicznych oraz do motywu życia.

²¹⁹ J. Kremer, dz. cyt., s. 243.

²²⁰ M. Mochnecki, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 146).

²²¹ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 164).

²²² Tenże, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 145).

²²³ Tamże (P I, 146).

Rozdział IV

„Cud niepodobny do wyjaśnienia”. Metafory organiczne

Pasjonujący dialog krytyków romantycznych z tradycją metapoetycką toczył się również w obszarze wyznaczonym przez kolejny zbiór metafor poezji – tym razem wiążących jej rozumienie z analogiami organicznymi oraz innymi zjawiskami przyrody. Figury tego typu ilustrowały głównie charakter poezji romantycznej, podstawowe zasady nią rządzące, obrazowały ponadto proces twórczy oraz czynności twórcze poety.

Odwołując się do metaforyki organicznej, romantycy – wykształceni przecież w szkole klasycznej – musieli sobie doskonale zdawać sprawę, że wkroczyli na teren świetnie już rozpoznany i starannie uprawiony. Dość wspomnieć, że w dawnej tradycji literackiej i metaliterackiej aż się roiło od antropomorficznych, zoologicznych, entomologicznych, florystycznych czy geologicznych metafor poezji i poety. Przez stulecia porównywano poetę do łabędzia, słowika, mrówki, świerszcza i cykady, pająka i jedwabnika, a także do „miodopłynnej” pszczoły, bodaj najważniejszego „owada literackiej *mimesis*”¹. Przez wieki dostrzegano w działaniach poety analogie do zachowań byka lub lwa (jeśli łączył on szacunek do wzorów z doskonałością) albo do zwyczajów sroki, papugi lub małpy (jeśli był tylko nieudolnym imitatorem)². Przedstawiano też poetów jako karły siedzące na ramionach gigantów, jako czytelników studiujących „księgę natury”, jako rolników, ogrodników lub gospodarzy przygotowujących posiłek³. Ich stosunek do poprzedników przyrównywano

¹ D.C. Maleszyński, *Pszczola-„archipoeta” (teoria mimesis w dawnej metaforze)*, [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 283.

² Por. A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 106–107.

³ Por. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Bowerski, Kraków 1997, s. 143–145.

do relacji między ojcem i synem, a same utwory – do części ciała. Od niepa-
miętnych czasów poezję personifikowano i alegoryzowano na różne sposoby,
widziano w niej ucieleśnienie zasady „naśladowania przyrody przez sztukę”⁴,
akt naśladowania wytworów natury (*natura naturata*) lub odbicie natury two-
rzącej (*natura naturans*). Od dawien dawna sytuowano poezję w pejzażach
sielskich lub idealnych, pisano o poetyckich plonach, kłosach, snopkach i owo-
cach⁵, o jej „kwiatkach” i kwietnych wieńcach, o poetyckich florilegiach i ogro-
dach, wirydarzach i zwierzyńcach, gajach i sylwach⁶. Wykorzystywano w tym
celu utrwalone w kulturze znaczenia alegoryczne, odwoływano się do rozpraw
filozoficznych i wypowiedzi samych twórców, opierano się na traktatach iko-
nologicznych oraz popularnych zbiorach emblematów⁷.

Wymienionym wyobrażeniom, odwołującym się do sfery zjawisk material-
nych, organicznych lub cielesnych, towarzyszyły różnorodne obrazy twórczości
– wśród nich m.in. takie, które wykorzystywały analogie do pracy rzemieślniczej
oraz czynności manualnych. Dariusz Cezary Maleszyński dowodzi:

W dawnym piśmiennictwie autorzy wielokrotnie i z upodobaniem ujmowali literatu-
rę i jej język, a zwłaszcza poezję i styl, w kategoriach umiejętności technicznych: wy-
rabiania miodu, kucia, tkania, zbierania zboża, odlewania słów, lepienia, kształtowa-
nia młotem, wyrzynania i zszywania łat, szlifowania pereł i brylancików, krajania ciała,
urabiania wosku, rozpinania żagli, hodowania winorośli, przywdziewania szat, budo-
wy muru z kamieni i cegieł, itd.⁸

Aż ciśnie się na usta pesymistyczna refleksja: doprawdy, krytycy romantyczni
znaleźli się w niełatwej sytuacji! W budowanym przez nich oryginalnym imagina-
rium metapoetyckim z oczywistych względów nie mogło zabraknąć metaforyki
organicznej, ale niezwykle trudno było w tym względzie choćby dorównać daw-
nym autorom. Zdawać by się mogło, że jedyną rzeczą, którą można było w tej
sytuacji uczynić, to dokonać mądrego wyboru z opisanej wyżej przebogatej trady-
cji obrazowania poezji oraz czynności twórczych poety.

Uprowadzając dalsze wywody, zaryzykuję tezę odważniejszą: polscy krytycy
romantyczni nie tylko mądrze korzystali z tradycyjnych toposów metapoetyc-

⁴ D.C. Maleszyński, *Pszczola-„archipoeta”...*, s. 298.

⁵ Por. B. Mazurkova, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książnina (na tle porównawczym)*, Katowice 1993, s. 19, 41.

⁶ M. Eustachiewicz, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1975, R. LXVI, z. 3, s. 3–38.

⁷ Por. E.R. Curtius, dz. cyt. (zwłaszcza rozdz. *Metaforyka*, s. 136–153); J. Pelc, *Emblemat*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze, renesans, barok)*, red. T. Michałowska, z udziałem B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 161–163.

⁸ D.C. Maleszyński, *Pszczola-„archipoeta”...*, s. 295.

kich, ale także dodali do nich coś jeszcze – zanurzyli je w kontekst nowego światopoglądu, a ponadto znacząco zmodyfikowali (w niektórych obszarach nawet wzbogacili) odziedziczony repertuar motywów.

Aby to udowodnić, proponuję rozpocząć wywód prezentowany w tym rozdziale od kilku spostrzeżeń natury ogólnej. Wstępem do nich niech będzie Lekcja XVI trzeciego kursu prelekcji paryskich Adama Mickiewicza, w której polski romantyk przekonywał:

Naturaliści powiadają, że roślina, że każde jestestwo organiczne ukazuje przy ostatecznej analizie jakiś cud niepodobny do wyjaśnienia. Ów cud stanowi zasadę jego życia organicznego. Tak samo jest z poezją. W każdym dziele poetyckim tkwi w głębi owo życie organiczne i nie wyjaśnione, ów pierwiastek tajemny, zwany w języku szkolnym cudownością, który, wzmagając się wraz z rozmiarami utworu, w drobnych poezjach ukazuje się nam jako tchnienie z wyższej krainy, jako mgliste wspomnienie lub przecucie świata nadprzyrodzonego, w epopei zaś i w dramacie przybiera widomy kształt i s t o t y b o s k i e j⁹.

Mickiewicz zwraca tu uwagę na głęboką paralelę między przyrodą a poezją. Kojarzy ją z istnieniem „pierwiastka tajemnego”, który przenika w równym stopniu obydwie te sfery. Dzieło poetyckie przedstawia jako jeszcze jeden organizm, przeniknięty „tchnieniem z wyższej krainy”, które to tchnienie nadaje mu cech bytu ożywionego, niepoznawalnego i tajemniczego, a zarazem boskiego¹⁰.

Zainteresowanie światem organicznym jako materiałem do porównań wynikało wprost z romantycznego kultu natury¹¹: romantycznym poetą był ktoś reprezentujący „konieczną styczność sztuki z naturą”, „zawisłość sztuki od natury”¹², w kim ów „głos natury” odzywał się najdonośniej. W wymowny sposób ujmował tę myśl Julian Klaczko:

⁹ A. Mickiewicza, Lekcja XVI trzeciego kursu prelekcji paryskich (1843) (D X, 193–194).

¹⁰ Na temat zawartej w prelekcjach paryskich koncepcji sztuki por. M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, [w:] A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, przekł. i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, Kraków 1997, t. I, s. 50–56; M. Kuziak, *Wątki estetyczne w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza. Rekonesans*, [w:] tegoż, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Słupsk 2007, s. 85–101; M. Saganiak, *Natychnienie w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizio-Dombrowska, Warszawa 2011, s. 87–110.

¹¹ M. Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] tejeż, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. I: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 275–322. Zdaniem Ch. Taylora „filozoficzna teoria natury jako źródła była rozstrzygająca dla wielkiego fermentu myśli i wrażliwości, który określamy mianem «romantyzmu»”. Zob. tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 677.

¹² J.L. Żukowski, *O sztuce* (1828) (IP 153).

Otóż byłoby niesłusznym twierdzić, że poczucie przyrody nie jest uczuciem wybitnie ludzkim. Wręcz przeciwnie, poczucie to zapuszcza nazbyt głębokie korzenie w duszy naszej, zbyt skutecznie odpowiada pewnym potrzebom i stanom naszej duszy, zbyt ściśle, powiedzmy to także, wiąże się z najpowszechniejszym i najwznioślejszym natchnieniem ludzkości, a mianowicie z chrześcijaństwem, ażeby nie było godnym mieć swej samodzielnej i dostojnej formy w sztuce najpotężniejszej i najpowszechniejszej, tej mianowicie, która ma na rozkazy słowo twórcze, tak cudownie giętkie i wszechstronne. Powtarzamy: poczucie to jest prawowite i naturalne, chodzi tylko o to, by znaleźć właściwy i sprawiedliwy wyraz. Dusza sama z siebie jest piękna i pełna życia: trzeba ją tylko przyoblec w kształt prawdziwie plastyczny, uwypuklający całą jej wartość i piękno¹³.

W romantycznej krytyce odnajdziemy bardzo wiele wypowiedzi, które wskazywały na ściśle paralele między poezją a światem organicznym. Niejednokrotnie wypowiedzi te zawierały jednoznaczne stwierdzenia o przynależności poetów tyleż do porządku kultury, co natury. Dostrzeżemy takie myśli choćby w twierdzeniach Maurycyego Mochnackiego, że „namiętności i uczucia poety mają związek z całym niemal przyrodzeniem”¹⁴, a poetyckie natchnienie jest „niepojętą władzą w umyśle naszym”, którą „pojąć możemy związek człowieka z całym przyrodzeniem”¹⁵. Odnotujemy je także w opiniach Seweryna Goszczyńskiego, który przekonywał, że „poezja jest jakoby treść wyciągnięta z przyrody”¹⁶, „jest wyczerpnięta z przyrody ukochanej, zrozumianej; bo jest prosta i serdeczna w objawieniu się swoim”¹⁷. Dla tego drugiego krytyka natchnienie poetyckie to „siła, za pomocą której Poeta wydobywa z łona przyrody poezję i zmysłowie ją objawia”¹⁸. Objawienie to znów ukazane zostało w organicznej stylistyce:

W Poetę przeto spływają się niejako myśli wszelkich istot tak organicznych, jak nieorganicznych, jednym słowem: myśli całego stworzenia; albo inaczej: dusza Poety porozumiewa się bezpośrednio z ich duszami, o których reszta ludzi domyśla się tylko przez pewną niepojętą sympatię, póki ich pośrednictwo Poety wyraźniej uczuć nie da¹⁹.

W podobnym duchu wypowiadali się też inni krytycy. Tak więc Walenty Chłędowski postulował istnienie „nie liczbowej, ale organicznej jedności, która dopiero ze zawiązania i składu powstaje” i która „jest prawdziwą sztuką

¹³ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji*, pierwodruk pt. *La Crimée poétique*, „La Revue Contemporaine” (Paryż) 1855, t. XIX, przekł. A. Potocki (JK 206).

¹⁴ M. Mochnacki, O „*Sonetach*” Adama Mickiewicza, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 80, 82 (P I, 125).

¹⁵ Tenże, *Myśli o literaturze polskiej*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 89–94 (P I, 150).

¹⁶ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I, z. 1–3; t. II, z. 4 (SG I, 25).

¹⁷ Tamże (SG I, 213).

¹⁸ Tamże (SG I, 14).

¹⁹ Tamże.

i duchem piękności poezyjnej²⁰. Zygmunt Krasiński pisał o Mickiewiczu, że „on pierwszy [...] odgarnął polską ideę piękności i w kształt organiczny ją oblekł²¹. Józef Kremer zwracał uwagę na „ogromną wartość, jaką ma dla mistrza zapatrywanie się świeże, miłości pełne, na naturę²². Julian Klaczko upominał się, by zadaniem krytyki było poznać „składowe żywioły i wewnętrzny organizm²³ dzieła poetyckiego.

Podobnych deklaracji było znacznie, znacznie więcej! Równie często przybierały one kształt bardziej swobodnych (a nawet mglistych) formuł, w których na myśl o związkach natury i poezji naprowadzały odległe skojarzenia astronomiczne czy telluryczne, ukryte niejako pod powierzchnią słów. Tak się rzecz ma chociażby z następującą deklaracją Stefana Witwickiego:

Każdy lud, cokolwiek poetycki, ma swoje śpiewy, swoje powieści, od ojców i matek przechodzące ustnie do dzieci, razem z nauką i podaniami wiary, i tak mu zawsze obecne i lube jak niebo, pod którym prace swoje odbywa, jak ziemia, której oddaje swe kości²⁴.

Metafory antropomorficzne

Zgodnie z regułami obowiązującymi w scharakteryzowanych wcześniej obszarach romantycznej metaforyki poezji także w sferze wyobrażeń organicznych możemy dostrzec bogaty zbiór wyobrażeń konwencjonalnych, utrwalonych przez tradycję refleksji metapoetyckiej. Teza o organicznych podstawach romantycznych koncepcji poezji uwidoczni się m.in. w łańcuchu metafor, które zostały oparte na obrazach upersonifikowanych²⁵. Sama tradycja alegorycznego przedstawiania poezji sięgała oczywiście dawnych wieków: przedstawiano ją m.in. jako postać kobiecą o gwiazdzistej „szacie koloru nieba”, z piersiami nabrzmiałymi mlekiem, wieńcem laurowym na głowie, twarzą pełną zachwyty i zamyślenia, ponadto z lirą (oraz plectrum), fujarką, trąbą, a także łabędziem. Poszczególne motywy tej alegorii oznaczały stan poetyckiego natchnienia (szata), „bogactwo pomysłów i tematów” (piersi), boskie wybraństwo i sławę (wie-

²⁰ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin” (Lwów) 1830, t. I, s. 178.

²¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII, 181).

²² J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869, s. 84.

²³ J. Klaczko, *Dante Alighieri*, „Biblioteka Warszawska” 1852, t. IV (JK 125).

²⁴ S. Witwicki, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Piosnki sielskie*, Warszawa 1830, s. III.

²⁵ Według G. Lakoffa i M. Turnera personifikacja jest popularną metaforą konceptualną. W tym wypadku mamy zatem do czynienia z metaforą POEZJA TO OSOBA. Por. tychże, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago–London 1989, s. 72.

niec laurowy), zdolność do nieprzerwanego śpiewu aż do końca życia (łabędź), a ponadto rodzaje poezji: pasterską (fujarka), liryczną (lira) lub heroiczną (trąba)²⁶.

Romantyczni krytycy korzystali z tych wyobrażeń, ale też znacznie odmienili ich repertuar. Przede wszystkim zrezygnowali ze stałych, przypisanych poezji atrybutów, a na to miejsce wprowadzali nowe, dostosowane do okoliczności. A te – nieustannie ulegały zmianie. Dla przykładu, na potrzeby dyskusji wokół zagadnień „klasycyzmu” i „romantycyzmu” posługiwali się kontrastem między dwoma wyobrażeniami poezji. W Polsce mistrzem i nauczycielem był Maurycy Mochnecki – już w swojej pierwszej obszernej rozprawie krytyk ten opisywał poezję klasyczną jako osobę, która „przeniosła się do zgłętku towarzystw, hołdowała dumie możnych, a tak znieważona od swych wyrodnym kapłanów i czcicielów zeszyła na nędzne rymopisarstwo”²⁷. Poezję romantyczną krytyk ten wyobrażał jako wygnankę ze świata salonów i oświeconych towarzystw, która, „wzgardzona na dworze Fryderyka W[ielkiego], wracając do mglistych dolin, połączyła swój głos z głosem wietrznej harmonii, z wiejskiego zacisza przebiegła krainę pamiątek, a utworzywszy dla siebie ojczyznę w myśli, na kształt cieni Osjana wzniosła się pod obłoki”²⁸. Alegoryzowana romantyczność jawi się tu jako uosobienie wolności, „córka wolności”²⁹, która gdzieś na Północy, na terenach odludnych, mrocznych i niezaludnionych, zakłada nowe królestwo. Jest to zarazem postać podlegająca ciągłym metamorfozom i wyposażona w osobliwy oręż: „Uzbrojona wiarą gminu, wzbogacona głębszą znajomością serca ludzkiego, poważna i lekka, sępna i wesoła”, jest „duchem ożywiającym wszystkie części poezji i literatury”, „duchem, który w każdym narodzie inną postać przybrać może, nie zmieniając swej natury, zawsze odmienny co do zewnętrznego kroju, zawsze jednakim się okazuje co do wewnętrznych przymiotów”³⁰. A zatem wolność, niezależność, różnorodność, związek z naturą – oto jej główne cechy.

²⁶ Tak wyobrażał ją choćby C. Ripa, uczonej i erudyta żyjącej na przełomie XVI i XVII stulecia, autor niezwykłej popularnej w XVII i XVIII wieku encyklopedii wyobrażeń alegorycznych pt. *Iconologia* (I wyd. 1593). Por. J. Pelc, *Emblemat*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej...*, s. 162. Alegoryczny opis poezji cytuję za współczesną edycją tej encyklopedii: C. Ripa, *Iconologia*, przekł. I. Kania, Kraków 1998, s. 321–322. Zbliżony zestaw atrybutów poezji odnajdziemy m.in. na fresku Rafaela przedstawiającym *Poezję (Stanza della Segnatura* w Pałacu Watykańskim) oraz na obrazie N. Poussina *Natchnienie poety*. Por. J. Starobinski, *André Chénier and the Allegory of Poetry*, [w:] *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, ed. by K. Kroeber, W. Walling, New Haven–London 1978, s. 41–42; J. Miziołek, *Wergiliusz z syringą. Uwagi o renesansowej ikonografii poety*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. A. Rottermund, Warszawa 1998, s. 73–89.

²⁷ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 76).

²⁸ Tamże (P I, 85–86).

²⁹ Tamże (P I, 79).

³⁰ Tamże (P I, 57).

Rozbudowaną personifikację poezji odnajdujemy również w przedmowie Maurycego Gosławskiego do debiutanckiego zbioru jego utworów. Poezja jest tam osobą świadomą siebie, wyzwoloną i ekspansywną: „sama stwarza siebie, bez naszej woli i wiedzy, bez woli i wiedzy rozpiera natchnioną pierś wieszczą, wydobywa się i w biegu swoim niepowstrzymana unosi wszystkie nasze władze”. Przede wszystkim zaś jest ona „jednorodna, niepodzielna; pokąd natchnienia jej nieobjęte słowem, nie zna żadnych nazwisk, żadnych podziałów”³¹. Zdarza się jednak, że jej postać – zawsze ta sama i niezmienna – przybiera różny wygląd. Dla oddania tego efektu pisarz posługuje się interesującą metaforą – stroju, ubioru. Oto poezja:

Może tedy być sama w sobie rozlicznie, coraz różnie wznoszona lub łagodzona, jednak nie przyjmie nigdy dowolnie nadawanych jej postaci co do natury. Jeżeli odlane natchnienia przybierają kształt zewnętrzny odpowiedni modzie, podług której autor włożył na nie odzienie, nie idzie za tym, aby natura poezji zmienić się miała³².

W ujęciu Gosławskiego poezja okazuje się więc nie tylko abstrakcyjną alegorią twórczości klasycznej i romantycznej, ale plastycznie odmalowaną postacią kobiecą, która przywdziewa różnorodne stroje, w zależności od potrzeby, mody i upodobania:

Romantyczność dzisiejsza jest to ta sama piękność, tylko w innej sukni, cała różnica, że zmieniała cisnącą rogówkę i robrony na wygodniejsze stroje, które bardziej są jej do twarzy. Niech na balu zajaśnieje nowa piękność, czy ujdzie zawiści i szyderstw? Niech wyceluje nad inne strojem, czyż nie będzie naganiona od wszystkich jupek, czepków, toczków itp. dawniejszej mody?³³

Metafory ubioru pojawiają się w romantycznej krytyce jeszcze wielokrotnie. Jan Ludwik Żukowski nazywał naśladowców obcych wzorów „trefnisiami [...] ubranymi w polskie kapoty”³⁴. Pisząc o klasycyzmie, Anna Libera użyła podobnej metaforyki – według niej „był on ckliwym, snadnym, jak stara zużyta suknia, przetarta i spłowiła”³⁵. Józef Kremer osnowę sztuki porównywał do

³¹ M. Gosławski, *List do P****, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1828 (G 20).

³² Tamże (G 20).

³³ Tamże (G 21–22).

³⁴ J.L. Żukowski, [Obrona literatury i filozofii niemieckiej], „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 350, s. 1397–1399; cyt. za: J. Zyśk, *Dyskusje literackie na łamach prasy warszawskiej w okresie przełomu romantycznego*, rozprawa doktorska obroniona na UMK w Toruniu w 2013, s. 378–379.

³⁵ A. Libera, *Porównanie romantyzmu z klasycyzmem*, rkps Biblioteki Czartoryskich nr 11911; cyt. za: E. Gracz-Chmura, *Anna Libera „Krakowianka”*. *Narodowość i regionalizm*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7): *Z archiwum polonisty*, red. Z. Ożóg, M. Stanisz, s. 216.

„materialnej przyodziewy”³⁶. Z kolei według Seweryna Goszczyńskiego twórczość Adama Mickiewicza była „jak frak zrobiony dla Polaka przez Polaka i z polskiego sukna, a podług wzoru wyciśniętego przy którym z modnych europejskich żurnalów”³⁷. Jak dowodził ów krytyk, naśladowcy polskiego arcy-poety nie tylko „poszli ubitą przez Mickiewicza drogą cudzoziemczyzny”, ale nawet „wprost przyjęli barwę jego służby”³⁸. Bez dwóch zdań: Goszczyński był konsekwentny i – jakkolwiek naiwnie to brzmiało – zawsze potępiał „wieczne strojenie się klejnotami Byrona, Waltera Scotta itd.”³⁹...

Powróćmy jednak do alegorycznych wyobrażeń poezji jako osoby. Podobne schematy, sprawdzone już przez Mochnackiego i Gosławskiego, wykorzystał Michał Grabowski, ukazując upersonifikowany obraz poezji jako niezależnej, samodzielnej i silnej kobiety, elastycznie dostosowującej się do zmiennych warunków. W tym właśnie duchu utrzymana jest następująca jej charakterystyka:

[...] kiedy inne sztuki piękne mogą mieć formy stałe i niezmiennie, poezja ich mieć nie może, nie odstąpiwszy zupełnie od swego źródła, inspiracji swobodnej. Bo lubo jej ideał zostaje zawsze jeden i ten samy; jednakże głównym środkiem jej sił praktycznych będąc myśl ciągle się kształcąca, zapatrywanie się na naturę, tak różne, z różnych punktów towarzyskiego ukształcenia, formy poufałe poecie, którymi swoje kreacje odziewa; ona musi być wolną i nieuległą żadnym jednostronnym prawidłom w wybieraniu sposobów, którymi mówi do imaginacji i uczucia, ona musi postępować razem ze stopniem oświecenia, kształceniem się charakterów, całym bytem ludów, u których powstaje; przebywa wszystkie epoki towarzyskiej cywilizacji, przybiera wszystkie barwy miejscowości; i zostając zawsze jedna w swoim początku, w wydaniu swego ideału może ulegać tylu odmianom, ile jest modyfikacji myśli, tyle przybierać kształtów, ile może być form poufałych poecie⁴⁰.

Kontynuując swój wywód, krytyk napominał: „zostawmy więc jej wolne ruchy, nie narzucajmy jej systematów według upodobania, ona sama wynajdzie ton, który jej przystoi, i sprężyny, które właśnie będzie czas i miejsce poruszyć”⁴¹. „Na formy, które przybiera, obojętni być możemy”⁴² – dodawał autorytatywnie.

³⁶ J. Kremer, dz. cyt., s. 60.

³⁷ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 219).

³⁸ Tamże (SG I, 364).

³⁹ Tamże (SG I, 374).

⁴⁰ M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (MG 19–20).

⁴¹ Tamże (MG 29).

⁴² Tamże (MG 32).

Oczywiście w romantycznych wypowiedziach krytycznych zdarzały się też mniej rozbudowane personifikacje poezji. Mimo że były to konterfekty ledwie naszkicowane, ograniczone do jednego lub dwóch rysów, ich odwołanie do wyobrażeń osobowych nie ulega wątpliwości. I znowu – warto tu zwrócić uwagę na nieustanną zmienność sytuacji, w których poezja była portretowana, a także atrybutów, którymi ją opatrywano. Tak więc Joachim Lelewel, nawiązując do obrazu poezji jako wygnanki, pisał o „prześladowaniu, jakiego romantyczność doznaje”⁴³. Józefat Bolesław Ostrowski dowodził, że poezja „sama przez się jest organizującą istotą”, zżymał się przeto na tych, którzy gotowi są „pisać prawa na poezją, której nie znano, na poezją nową, kiedyś z niebios zawitać mającą, grozić jej wczesnie różgą, jeśli zgwałci przetłumaczone prawidełka, uchwałać karne kodeksy dla myśli jeszcze nieobjawionej”⁴⁴. Seweryn Goszczyński utyskiwał na „zastępy rymów rozbiegające się codziennie z drukarni”⁴⁵. Michał Grabowski posługiwał się metaforą teatralną, dowodząc, „że ta nowa poezja, jaka się w XIX wieku zjawiała i która na czas pierwszego wystąpienia swojego na scenę życia okryła się zwodną maską romantyzmu, była to w istocie poezja narodowa, którą, powtarzam, można także i historyczną nazwać”⁴⁶. Popularne było również sięganie po motyw uwalniania się z niewoli, wyzwolenia: w taki sposób Walenty Chłędowski posłużył się sugestywnym obrazem pisarzy, który „otrząsali się z więzów niewolniczych” naśladownictwa⁴⁷. Józef Kremer ukazywał poezję w jeszcze inny sposób: według niego poezja, „jeżeli rozgoreje zacnym uznaniem siebie, już wtedy urośnie w olbrzyma, przerośnie naturę i wszelkie jej sprawy”⁴⁸.

Przywołane tu wizerunki poezji stanowiły jakąś formę przedłużenia tradycji wyobrażeń alegorycznych tego zjawiska (mimo że romantycy żywili programową niechęć do alegorii⁴⁹), ale wносиły nowe akcenty w romantyczne rozumienie poezji, poety oraz czynności twórczych. We wszystkich przytoczonych przykładach mniej lub bardziej wyraziście uwidocznią się upersonifikowany obraz poezji romantycznej jako osoby (a nawet artystki), świadomej swoich celów, samodzielnej i niezależnej, aktywnej i samowystarczalnej, silnej

⁴³ J. Lelewel, *O romantyczności*, „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV (PKL I, 263).

⁴⁴ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 130, s. 661, 662.

⁴⁵ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 26).

⁴⁶ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 64).

⁴⁷ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 156.

⁴⁸ J. Kremer, dz. cyt., s. 60.

⁴⁹ Por. J. Abramowska, *Rehabilitacja alegorii*, [w:] *Alegoria*, red. taż, Gdańsk 2003, s. 13.

i pewnej siebie, domagającej się wolności i uznania, nieskrępowanej w swoich działaniach, oryginalnie myślącej i głęboko czującej, wiernej wewnętrznemu głosowi, w który się wsłuchuje. Na tę modłę alegoryzowanej poezji romantycznej mogły towarzyszyć liczne zmienne atrybuty, które tworzyły jej wielowariantowy wizerunek, „posąg rozmaitości, życia i prawdy”, podkreślając przy okazji jej kapryśne „wdzięki”⁵⁰. Wygląd poezji był wprawdzie proteuszowo zmienny, ale nie ulegała odmianom ani jej natura, ani uroda – zarówno jedna, jak i druga miały źródło w duchu.

W dojrzałej fazie rozwoju prądu romantycznego upersonifikowane obrazy poezji nabierały jeszcze innych niezwykłych cech. Dla przykładu, Józef Kremer przedstawił ją jako pośredniczkę między niebem a ziemią, która wobec ludzi odgrywa rolę zarazem matki i anioła:

Sztuka piękna zaś, łącząc świat cielesny z wiekuistym, jest pośrednicą między niebem i ziemią; opuściła dla nas rajska dziedzinę, a przywdziewszy na się cielesność śmiertelną, dzieli z nami i znikomość i biedy nasze, by nas w czarnych pocieszyć chwilach, zabawić swoimi kwiatami, i przytulić do siebie, niby dziecię płaczące⁵¹.

I w innym miejscu:

Zaiste – spojrzj wstecz na dzieje ludzkie, a obaczysz, iż zawsze w epokach czarnych i smętnych, pełnych biedy i krwawej roboty, gdy niebo szare, bezbarwne, zaćmiło się nad światem, a w Historii jakby serce zamarło; gdy człowiek rozpaczając upadał pod brzemieniem własnego życia, wtedy, gdy wszystkie inne pociechy, nadzieje jego wkoło zasnęły, gdy sam z sobą w głuchej nocy pozostał, Piękność w postaci jasności Anioła podawała mu kielich wzmocnienia⁵².

Jeszcze inną w swym charakterze, ale również rozbudowaną i pełną sensów personifikacją posłużył się Kornel Ujejski. Komentując stan współczesnej mu poezji, przedstawił bowiem jej alegorię jako kłęzącej pokutnicy:

Z jednej tylko, ciemnej a zapomnianej kaplicy wychylał się nieśmiało pobożny głos organowy. W niej to na grobowymi głazami wyścielonej posadzce kłęczała Poezja czysta i natchniona, w pokutnej szacie kłęczała oto przed Chrystusem i modliła się. A modlitwy tej smętnej kaplicy leciały w niebo jasne, jak ów krzyż złoty, co z jej sklepienia wyrastał, podniosłe jak skrzydła białego orła, co świecił na rycerskich tarczach jej zgruchotanych posągów⁵³.

Do poezji-pokutnicy poeta skierował następnie płomienne wezwanie, w którym całkowicie zmienił jej wizerunek, stylizując ją na rycerza świętej sprawy:

⁵⁰ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (MG 30).

⁵¹ J. Kremer, dz. cyt., s. 28.

⁵² Tamże, s. 202.

⁵³ [K. Ujejski], [Przedmowa], [w:] tegoż, *Zwiędłe liście*, Lwów 1849, s. nlb.

Niech więc Poezja nowa jak rycerz pokutny powstanie z kolan od ołtarza, zakuta w zbroję niech wyjdzie na próg kościoła, niech mistyczną podniesie przyłbicę i jawnie ogłosi ludom ostatnie słowo zbawienia; a potem niech dosiada konia, w świętym szaleństwie niech go rzuci na wiatr i wolę, rozwiany sztandar niechaj szumi w jej rękę, husarskie pióra niech świszczą u jej ramion, a ona krzycząc i zaklinając niech zbiera hufce swoje i z tymi hufcami, z głośnym chrzęstem i tętentem, z głośniejszą pieśnią *Bogarodzicy* niech leci – niech leci – naprzód – naprzód!...⁵⁴

Zacytowana wypowiedź Ujejskiego jest modelowym przykładem mowy ezopowej, w zawołowany sposób mobilizującej rodaków do patriotycznych czynów (rok wydania tego zbioru to wszak okres Wiosny Ludów). Obaw przed ingerencjami cenzury nie musiał mieć Julian Klaczko, który w zbliżony sposób personifikował poezję w rozprawie *Wieszczce i wieszczby*. Poezja jest tu wystylizowana na modelowego bohatera romantycznego: żywiącego czasem myśli samobójcze, ale przewyżniającego je w imię wyższych ideałów – walki za ojczyznę:

Czasem nieład widzisz w jej [poezji polskiej – przyp. M.S.] postawie, a w fałdach jej szaty poznajesz brak stylu, ale w jakimże też i zgiełku była bronni, w jakim wirze zdarzeń!

Lecz i w tym zgiełku i wirze nigdy nie spowszedniała i w ziemskiej wędrowce niebiańską swą zachowała czystość. Szaleń wypadków nieraz porwana, ciężkimi próby nieraz dotknięta, odpychała jednak zawsze od siebie szaleństwo francuskiej i zwątpienie germańskiej swej rówieśnicy. Krwią męczeńską rozpad kraju a świętą wiarą rozpad serca sklejała i gdy jej najdroższe wydarto nadzieje, na własnej piersi skrwawiła pięści: przeciwko niebu ich nie wzniosła. Z taką sztuką wcielania nigdy jednak ciała nie hołdowała, z takim zmysłem piękna nigdy jednak w zmysłowość nie popadała i bez obrazy jak już nasz Jan z Czarnolasu mogła przebierać anakreontyki i hymny Dawidowe⁵⁵.

Personifikacje służyły w dobie romantyzmu również do formułowania głosów krytycznych wobec środowiska romantycznych poetów. Takie wątki odnaleźć można choćby w wypowiedziach Juliana Klaczki z lat 50. XIX wieku. Przywołany krytyk piętnował nieudolność niektórych współczesnych mu poetów, ich skłonność do umyślowego lenistwa, a posługiwał się w tym celu właśnie wyobrażeniami alegorycznymi. Tak więc w twórczości Teofila Lenartowicza dostrzegał nadmiar sielankowości, czyli tendencję „spokojną, kojącą, która święciła m a ł y ś w i a t e k wiejskiego zacisza i niekrwawe ofiary paliła przy ognisku rodzinnego zakątka i zaścianka”⁵⁶. Z dezaprobatą komentował również zainteresowanie ówczesnych polskich pisarzy takimi tematami, do

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ J. Klaczko, *Wieszczce i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 59).

⁵⁶ Tenże, „*Gladiatorowie*” przez Teofila Lenartowicza, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 40, 50 (JK 389).

których zupełnie brakowało materiałów (jak choćby biografią Wita Stwosza), przez co ich wizje musiały być ogólnikowe i pozbawione podstaw historycznych. I znowu – ta piętnowana forma poezji przybierała alegoryczne kształty:

Ale gdy wyszedłszy raz z zakłętą koła znarowionego szlachectwa, obecna nasza poezja wejrzała w owe heroiczne czasy, umiała tam tylko znaleźć temat do archeologicznej rozprawki wiązaną i niewiązaną prozą, i wśród tylu bohaterów i półbogów wyszukała sobie artystę, snycerza, o którym nic nie wiedziała i też nic nie powiedziała, którego życie tylko anegdotami wysztukować i którego rzeźby tylko rymami ogawędzić mogła⁵⁷.

Jak widzimy, rozbudowane obrazy alegoryczne poezji wcale nie były rzadkością w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu. Znacznie większą popularnością cieszyły się jednak inne metafory określające naturę poezji. Wśród nich wyróżniał się łańcuch analogii odnoszących się do życia ludzkiego, w których poezja jawiła się jako „płód” lub „dziecko”.

„Poezja i malarstwo są to rodzone dzieci jednejże i równiej istoty”⁵⁸ – pisał Franciszek Wigura. O poetyckich „płodach” szkoły klasycznej lub romantycznej, o płodach starożytnych, greckich lub francuskich rozpisywał się Joachim Lelewel (który wspominał też o twórczości jako „płodzeniu”)⁵⁹. Metaforykę poezji jako „płodu” niejednokrotnie wykorzystywał młody Adam Mickiewicz⁶⁰. Aleksander Władysław Zabiełło, przekształcając łacińską maksymę *orator fit, poeta nascitur* i dostosowując ją do atmosfery wczesnoromantycznych sporów literackich, twierdził: „kształci się wierszopis, poeta się rodzi”⁶¹. Józef Kremer nazywał sztuki piękne (w tym również poezję) „wolnymi córami potęgi niebiańskiej, która zamieszkała w sercu człowieka”⁶². O literackich „płodach” wspominali Maurycy Mochnacki⁶³, Stanisław Ropelewski⁶⁴, Józef Ignacy Kra-

⁵⁷ Tenże, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 380).

⁵⁸ F. Wigura, *Uwaga nad zdaniem o wierszopisach w „Dekadzie Polskiej” w numerze drugim na stronicy 58 umieszczonym*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 4, s. 184.

⁵⁹ J. Lelewel, *O romantyczności* (1825) (PKL I, 260–266).

⁶⁰ Por. m.in.: A. Mickiewicz, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Poezje*, Wilno 1822 (D V, 123); [O literaturze polskiej w dziele Szafarzyka], „Moskowskij Tielegraf” 1827, nr 22 (D V, 169).

⁶¹ A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 59, s. 238.

⁶² J. Kremer, dz. cyt., s. 144 (podobne określenia na s. 60, 240).

⁶³ M.M.[ochnacki], *Odpowiedź na uwagi nad artykułem, który w numerze 14 „Gazety Polskiej” z powodu pierwszego numeru dziennika „Chwila Spoczynku” był umieszczony*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 16, s. 61.

⁶⁴ Z.K. [S. Ropelewski], „Trzy poemata” Juliusza Słowackiego, „Bajki i poezje” Antoniego Goreckiego, „Poemat o piekle” Dantyszka, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie” (Paryż) 1839, dod. do nru 8 (SR 34).

szewski⁶⁵, Julian Klaczko⁶⁶ oraz wielu innych krytyków, w tym także anonimowych⁶⁷. Na marginesie wypada dopowiedzieć, że często posługiwano się pokrewną, mocno już skonwencjonalizowaną, metaforą poezji jako wcielenia – natchnień, uczuć, myśli, ideałów, prawd, piękna lub ducha⁶⁸. Niewątpliwie wyobrażenia te miały charakter konwencjonalny⁶⁹, ale ich liczba i powiązanie z innymi motywami nie pozwala poprzestawać na tej łatwej konkluzji.

Było bowiem w romantycznych tekstach znaczenie więcej odwołań do wczesnych etapów ludzkiego życia. W cytowanej wyżej przedmowie Maurycego Gosławskiego do debiutanckiego zbioru jego *Poezji* natrafiamy na wyobrażenie poezji jako dziecka, a ściślej: „córki serca i wyobraźni”. Gosławski przedstawiał ją właśnie jako dziecko – przychodzące na świat („poezja musi pierwiej zrodzić się, potem się dopiero objawia”), częściowo odróżniające się od własnych rodziców (gdyż „często dzieci odradzają się i rodzicielskich rysów nie zachowują obrazu, są jednak zdarzenia, że im bywają podobne mniej więcej”), częściowo zaś do nich podobne („stopień tego podobieństwa stanowi o wartości poezji”)⁷⁰. Nie jest też bez znaczenia, że Gosławski pisał o żeńskiej płci tej istoty – to rozstrzygnięcie wynikało zapewne z żeńskiej formy rzeczownika „poezja”, ale mogło mieć również inne, bardziej oryginalne uzasadnienie: w dawnych wiekach często ukazywano bowiem zależność literackich adeptów od ich mistrzów za pomocą podobieństwa ojca do syna⁷¹.

⁶⁵ J.I. Kraszewski, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 162.

⁶⁶ J. Klaczko, *Listy pana Kraszewskiego w „Gazecie Warszawskiej”, „Wiadomości Polskie”* (Paryż) 1857, nr 46 (JK 412).

⁶⁷ Por. np. [Anonim], *Literatura polska*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1830, nr 105, s. 2–3.

⁶⁸ Takie określenia pojawiają się choćby u Wacława z Oleska, Seweryna Goszczyńskiego, Juliana Klaczki czy Józefa Kremera. Por. Wacław z Oleska, *Rozprawa wstępna*, [w:] *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego do muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833, s. VIII; S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 18); J. Kremer, dz. cyt., s. 24; J. Klaczko, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 356, 357).

⁶⁹ Metafora poezji jako płodu lub dziecka miała długą metrykę, sięgającą czasów starożytnych. Por. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 140–143. W dobie oświecenia postanisławowskiego również była w częstym użyciu, choć miała bardzo skonwencjonalizowany charakter. Por. B. Czwrónóg-Jadczak, *Werdykt. Rozprawa Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej” w ogniu krytyki klasycystycznej, romantycznej i opiniach historycznoliterackich*, [w:] *też, Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Lublin 2012, s. 94.

⁷⁰ M. Gosławski, *List do P**** (1828) (G 21–22).

⁷¹ Por. A. Fulińska, dz. cyt., s. 41. Istnieje także tradycja – o proveniencji antycznej, wywodząca się od Owidiusza – zwrotów autora do książki i rozmów z książką (łac. *liber* jest rzeczownikiem rodzaju męskiego). Z kolei w przedmowach oświeceniowych, choćby F.D. Kniaź-

A oto inne przykłady porównań poezji do dziecka. Wspomniany przed chwilą Mochnacki w jednym ze swoich artykułów zestawiał stosunek poety „obrazowego” do natury z zachowaniem niemowlęcia ssącego pierś matki. Poeta ten „jest umieszczon wewnątrz niej samej” (czyli wewnątrz natury), to znaczy, że „w niej żyje i jako niemowlę bierze pokarm z jej piersi macierzyńskich”⁷². Inny romantyczny pisarz, Edmund Wasilewski, na tej samej metafo- rze zbudował całą przedmowę do debiutanckiego zbioru swoich *Poezji*. Jego własne wiersze zostały tam ukazane jako dzieci, a dokładniej – sieroty, nad których losem nikt nie chce się pochylić. Oto stosowny fragment tego oryginalnego wywodu:

Wydając dziś poezje pisane w różnych życia chwilach i z tymi dziećmi uczuć moich przychodząc się pochwalić przed światem, pomyślałem sobie: – może to będą sieroty oderwane od mego serca, które oddech świata zziębi, które przepadną w jego szerokim objęciu!

Błogosławię je więc na drogę dłonią ojca i cichą łzą matki, wysyłającymi syna do boju. – Błogosławię je przyjazną ręką i sercem, z którego wytrysły, bo wiem, że świat, chociaż je pobłogosławi, to zimną ojczyzną dłonią.

Świat, jak ojczym, powie do moich uczuć: Czemu nie jesteście wesołe i radosne? jeżeli zobaczy łzy na ich licu. – Czemu nie płaczecie? – jeżeli wesołością przeszkodzą mu w jego wiekowych dumaniach. – Czemu z szydzącym, pełnym goryczy uśmiechem obdzieracie ze mnie szatę, która w marzeniach młodości błyszczała wam, jak błękitne skronie nieba w kolorowym tęczy wianku? – Obudzacie mnie ze snów anielskich; wybiegłyście z głębi serca, jak widma potępione, straszyły ludzi i zdzieracie z nich niewinności sukienkę!...⁷³

Oprócz porównania utworów poetyckich do osieroconych dzieci w dalszych partiach przedmowy Wasilewski uruchomił łańcuch analogii między poezją a naturą:

A jeżeli które z uczuć groźnie światu spojrzy w oczy – przełęknie się groźby dziecię- cia – nie pojmie go i odepchnie. Bo światu się zdaje, że wy być powinniście takimi, ja- kimi on je mieć chce. Ale wy nie jesteście dziećmi woli i rozkazu. – Wy powstałyście:

nina, stosunek poety do swojego dzieła porównywany był do relacji między ojcem a dzieckiem. Por. S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 286; R. Ocieczek, „*Staworodne wizerunki*”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982, s. 18–19; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 139; B. Mazurkowska, *Poetyckie supliki w sprawie „Panny na wydaniu”*, „Prace Polonistyczne” 2011, t. LXVI, s. 27–28.

⁷² M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 184).

⁷³ E. Wasilewski, [Przedmowa], [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Poznań 1840, s. 5–6.

z śpiewu słowika na wiosnę – z polotnej piosnki żniwiarza – z uwiedłego listka jesieni – z kwiatu, który usechł przy palącej piersi dziewczyny – z szumu burzy, która odmiotła piaski z przeszłości i odkryła szkielety dawno umarłych; wy powstałyście z uśmiechu, westchnienia, z łez i krwi! – Powstałyście z powodzi, która serce zalała, a usta drżały rozkoszą, kiedy was w słowa zakłęły! – Pierwsze sny mojej młodości, błogosławię was na drogę!⁷⁴

Omawiany zespół skojarzeń antropomorficznych ciekawie wykorzystał również Edward Dembowski, który porównał poetę nie do dziecka, lecz do matki:

Poeta jest to człowiek, co tak przyrósł do swego społeczeństwa, jak matka do dziecka, jak bracia Sjamczycy do siebie, jak jemiola do dębu; żyje jego życiem, raduje się jego radością, cierpi jego ogólnym cierpieniem. Wypal rdzeń dębu, uschnie i jemiola.

Życie poety jest to życie matki. Jak matka w chwilach porodu, tak on w chwilach wydawania na świat swych duchowych dzieci cierpi i szaleje z bólów, aż dziecko – myśl wyjdzie z jego serca i błysnie zbawieniem światu⁷⁵.

Poezja była więc także poczęciem i rodzeniem – jak w wypowiedzi Józefa Kremera, według którego „fantazja artystyczna w chwili wieszczego natchnienia zradza z siebie ideał, zradza z siebie formy rzeczywiste a przecież niebiańskie”⁷⁶, zaś sam ideał „w całości z ducha wyrasta, [...] jest zrodzeniem fantazji natchnionej, [...] jest w zachwyceniu jej poczętym”⁷⁷.

Godzi się tu wspomnieć, że metaforom poezji jako dziecka towarzyszyły również inne wyobrażenia odwołujące się do organizmu ludzkiego. Jednym z nich był obraz poezji jako ludzkiej twarzy – tworzący swoisty kontrapunkt z obrazami poezji jako zmiennego morza oraz zwierciadła. Pisał Maurycy Mochnacki:

Piękna jest twarz regularna, na której jak w zwierciadle maluje się spokojność i umiarkowanie wielkiej, wspaniałej duszy. Ale kiedy artysta tej samej twarzy wyraz namiętnego wzruszenia nadaje, bądź gniewu, bądź zemsty, bądź rozpacz, a przez to piękność w szpetność się nie obraca, naówczas dzieło jego jeszcze większe wzbudza upodobanie, bo miło jest patrzeć na piękność w uniesieniu, jak na cnotę i statek w nieszczęściu. W tym stanie piękność jest jeszcze piękniejsza, jeżeli tak rzec można⁷⁸.

⁷⁴ Tamże, s. 6–7.

⁷⁵ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED III, 450).

⁷⁶ J. Kremer, dz. cyt., s. 246.

⁷⁷ Tamże, s. 268.

⁷⁸ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 165).

Metafory roślinne i zwierzęce

Z poprzednich rozdziałów pamiętamy, że istotną rolę w romantycznej metaforyce poezji odgrywał motyw ekspansji przestrzennej, zdobywania coraz to nowego terenu. Z tym obrazem wchodziły w ciekawe zależności inne metafory – ukazujące poezję jako roślinę wyrastającą na uprawnej niwie lub na ojczyściej ziemi.

O „gałęzi poezji romantycznej zaszczerpionej na bujnej niwie sławiańskich starożytności”, która „może wykształcić najpiękniejszą część literatury ojczyściej”⁷⁹, także o uprawianiu przez polską poezję „bogatej niwy mitologii Słowian i tradycji północnych”⁸⁰, wspominał Maurycy Mochnacki. W podobnym duchu pisał Michał Grabowski: „Dotąd leżała jeszcze odłogiem ta najżyźniejsza niwa, na której tylko stalej kiedyś może zakwitnie literatura narodowa, mówię bogata niwa literatury słowiańskiej”⁸¹. Po kilku latach krytyk ten powracał do tej samej metafory, pisząc o poezji polskiej:

Od lat kilku schodzi ona na niwie ojczyściej, prawdziwie jak *padaliczne* żyto ukraińskie, nie zasiane ani w niczym rolnikowi dłużne. Jako zaś wypadki dzienne snują historią, równie i owe rozpierzchnione kłosa poezji dążą do powiązania się w snop poezji wieku lub narodu⁸².

Jan Czeczot w wierszu dedykacyjnym skierowanym do „ukochanych kmiotków znad Niemna i Dźwiny” w taki oto sposób wychwalał zalety poezji ludowej: „Kiedyż wy, bracia, czytać będziecie, / Kiedy będziecie wiedzieli, / Żeśmy wam nieśli kłosa i kwiecie, / Cośmy z waszej niwy wzięli?”⁸³.

Romantycy mieli jednak jeszcze jedną matkę, którą czcili jako źródło poezji. Była nią ziemia.

Nader znamienym przykładem tego rodzaju metaforyki jest rozprawa wstępna Wacława z Oleska poprzedzająca zbiór *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Wywód tego zasłużonego zbieracza pieśni ludowych rozpoczyna się od krytycznej konstatacji określającej dotychczasowy stan poezji polskiej. Sednem argumentacji jest tu krytyka oderwania rodzimej poezji od macierzystego gruntu (co zresztą miało ją odróżnić od innych narodowych literatur):

⁷⁹ Tenże, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 60–61).

⁸⁰ Tamże (P I, 66).

⁸¹ M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego z przyłączeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce* (1825) (MG 5).

⁸² Tenże, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 55).

⁸³ [J. Czeczot], *Ukochanym kmiotkom znad Niemna i Dźwiny* [wiersz dedykacyjny], [w:] *Piosnki wieśniacze znad Dźwiny. Książeczka trzecia*, Wilno 1840, s. V.

Literatura nasza – mówię tylko o poezji – za czasów Zygmunta spadła nam jak gdyby z nieba. Poezja innych narodów jest jakoby drzewo na rodzinnej zrosłe ziemi; można wykazać, jak z rodzinnego wykluło się ziarno, jak rodzinnej ziemi wzmagało się sokami, jak nareszcie w pień wystrzeżiło, i nad narodem, który go pielęgnował, w rozłożyste rozciągnęło się gałęzie: nasza poezja zaś, jakoby ów ptak rajski, o którym powiadają, że nóg nie ma i zawsze w powietrzu wisi, nie mogła się osiąść na polskiej ziemi; nie wyszła z ducha narodowego, nie mogła więc przejść do niego; naród polski był jej obcym i ona też narodowi polskiemu obcą została⁸⁴.

Postulat powiązania poezji z narodową glebą jest tu motywowany przekonaniem, że tylko taka jej forma jest prawdziwie oryginalna i wyraża autentyczne emocje, wyobrażenia i potrzeby danej zbiorowości. Co więcej, taka forma poezji jest uznana za najdoskonalszą, gdyż wyrasta na rodzimej glebie, a przecież tylko z niej literatura może czerpać soki żywotne:

Nigdy narody nie spłyną w taką całość, ażeby się nie różniły od siebie, jakby twarzą, własnym swoim sposobem. Są cechy narodowości, które mimo ogólny człowieczeństwa charakter nigdy się zetrzeć nie dadzą, gdyż nie zawisły one od człowieka, od jego wewnętrznej istoty, ale od tego, w czym i czym rośnie. Są znaki w narodzie samym, po których pochod jego, wykształcenie, rozwinięcie, a nawet i wiek jego, jakby po owych pierścieniach na drzewie się wyrzynających, poznać można. Po ojcach podobne rodzą się syny i wnuki; różnią się postacią, układem i zwyczajem, ale z ziemi, z powietrza wyssana właściwość pozostaje. [...] Przy takiej różności narodów i owa działalność, której, jakżeśmy wyżej nadmienili, koniecznym wypadkiem ma być poezja, jak w pojedynczych ludziach, tak i w narodach różnie wyrażać się musi⁸⁵.

Przywołany krytyk zapewne nie zgodziłby się z ideą literatury europejskiej i nie rozumiałby pojęcia „literatury światowej”, gdyż w jego wypowiedzi natura oraz funkcje poezji są nierozzerwalnie związane z ojczystą ziemią. Stąd też w jego wywodach bezustannie pojawia się metaforyka telluryczna, a jej kulminacją są obrazy poezji jako płodu ziemi oraz twórczości poetyckiej jako roślinnej wegetacji:

Takowe pieśni, zrodzone, można powiedzieć, ale nie zrobione, stały się zapewne podług przyrodzonych praw poezji, i w ten sposób, jaki narodowi, do którego należą, jest właściwy. Są to prawdziwe produkta tej ziemi, na której zrosły. Jak drzewa w lesie lub kwiaty na łące dziko wybują, są nieprzecznie naturalnym płodem tej ziemi, która je wydała, tak i pieśni ludu są naturalną, narodowości zupełnie odpowiadającą poezją tego narodu, do którego należą⁸⁶.

⁸⁴ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. V–VI.

⁸⁵ Tamże, s. XXIII.

⁸⁶ Tamże, s. XXVII.

Nie jest przypadkiem, że w niemal identyczny sposób opisywał poezję ludową Seweryn Goszczyński, inny entuzjasta romantycznej narodowości. Krytyk ów z lubością odwoływał się do związków poezji z ziemią, a czynił to zarówno w celach afirmatywnych, jak i polemicznych. O rodzimych zwolennikach orientalizmu pisał:

Niech co chcą robią nasi orientaliści; my, nieświadomi wschodu, będziemy zawsze mieć w podejrzeniu prawdziwość i oryginalność ich utworów; będziemy zawsze utrzymywać, że mierne, pospolite rośliny na ojczystej niwie pragną się nadstawić sztucznymi listkami kwiatów wschodnich; że niezdolni uczuć piękności, do których są przywiązani bytu swojego najdroższymi węzłami, chcą nas przekonać zimną kompilacją bezdusznych przesadni albo porównań obcej nam przyrody, jakoby w ich sercach płonęła ku arabskim krainom miłość, zdolna przesiąknąć owych stref poezją⁸⁷.

Goszczyńskiemu przyświecała ta sama idea co Waławowi z Oleska. Wyrażała się ona w obrazach podkreślających związek poezji z rodzimą ziemią, akcentujących pokrewieństwo poety (zwłaszcza ludowego) z naturą, wydobywających także radykalny kontrast między „martwą” i „pożyczoną” sztuką salonową a prawdziwą twórczością oryginalną:

[...] literatura gminna wypływa z duszy Poetów, którzy się wychowali na łonie ludu i przyrody znajomej, pokrewnej ludowi; przesiękli nimi przez spółzycie, wyciągnęli z nich treść swoich uczuć i oddali je z taką prostotą, wiernością i prawdą, że lud poznał swoje i dla siebie zrobione malowidło; a przeciwnie, nasza dotychczasowa, drukowana poezja wypływa z natchnień pożyczonych, krąży wciąż około pewnej stałej liczby uczuć, wypolerowanych wprawdzie krociami tyrad, przechodzącymi niekiedy z wieku w wiek, ale jak martwe mumie, ale tak się mającymi do uczuć ludu, jak okazały kwiat sztuczny do woniejącego w samym rozwiciu pączka⁸⁸.

Ciekawa rzecz: we wcześniejszych tekstach podnoszących postulaty narodowości nieobecne były podobne wyobrażenia. Dość wspomnieć o rozprawie Joachima Lelewela *O romantyczności*, w której liczne fragmenty poświęcone narodowości pozbawione były metaforyki tellurycznej – jeśli już, to rodzimość wiązała się wówczas z postaciami historycznymi lub innymi obrazami przeszłości narodowej⁸⁹. Jakże inaczej pod tym względem przemawiali krytycy dojrzałego romantyzmu!

Metaforyka telluryczna jest bogato reprezentowana w pracach krytycznych Juliana Klaczki, który – szerzej sprawę ujmując – był mistrzem figuralnego sposobu definiowania twórczości poetyckiej. Podobnie jak jego po-

⁸⁷ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG II, 15–16).

⁸⁸ Tamże (SG I, 26).

⁸⁹ J. Lelewel, *O romantyczności* (1825) (PKL I, 260–261).

przednicy podkreślał nierozzerwalne związki poezji z ziemią, ukazywał poezję jako piastunkę narodu. Tyle tylko, że w jego ujęciu wyobrażenie organicznego związku dotyczyło nie tylko poezji i przyrody, lecz w pierwszym rzędzie poezji i dziejów, poezji i historii. Literatura bowiem wtedy jest prawdziwa, gdy jest „wyrazem myśli narodu, objawem jego ducha, odbiciem jego przemian historycznych”⁹⁰, gdy świadczą o niej dzieła, którym można przypisać rolę „pomników oryginalnych, żywotnych, ściśle zrosłych z wszystkimi politycznymi i moralnymi wypadkami narodu”⁹¹. Za tymi obrazami kryło się jeszcze inne, głęboko romantyczne przekonanie – o organicznym charakterze dziejów człowieka⁹².

Wedle Klaczki szczególnym przykładem związków poezji i dziejów jest właśnie Polska:

Bo tu, bo u nas literatura nie tylko z życiem naszym jest ściśle powiązaną, ale i w gordyjski z nim węzeł splecioną; bo u nas poezja nie jest tylko, jak u innych narodów, akompaniamentem politycznego i moralnego bytu, ale nieraz jego tematem prawie; wiąże się z nim nieodłącznie⁹³.

Ta niepowtarzalna cecha wynika – jak dowodził autor – z zasadniczej odmienności poezji polskiej oraz losów i osobowości polskich poetów w stosunku do dorobku literackiego innych krajów:

Gdy Byron był tylko ciągłym rozdźwiękiem różnorodnych tonów, gdy Goethe i Schiller tylko dwie złamane połowice jednego stanowili świata, każdy z naszych wielkich wieszczów jest wszechgodnym z sobą akordem i stanowi świat w sobie cały i organiczny. Gdy na różnice poetów każdego innego narodu wpływały tylko ich indywidualne usposobienia i osobiste charaktery, na różnice naszych składały się zbiorowo: charakter otaczającej ich natury i usposobienie żyjącego z nimi ludu; tamtych indywidualne, tych zbiorowe odróżniają cechy. I tak w poezji polskiej zdaje się odzywać na nowo harmonijna rozłożystość architektury greckiej, i jak w owym porządku doryckim, jońskim i korynckim, tak i w naszym porządku litewskim, ukraińskim, wołyńskim widzisz różne i organiczne ducha budowy i tu surową energią, tam wdzięczną giętkość, a tam znowu wschodnią już prawie podziwiasz bujność i obfitość⁹⁴.

W tekście Klaczki miesza się ze sobą motyw poezji jako upiora z jej obrazem jako kochającej matki i piastunki. Najpierw upiór: „I cóż, że poezja nasza

⁹⁰ J. Klaczko, *List XXVII do redakcji „Gońca Polskiego”, „Goniec Polski”* (Poznań) 1851, nr 215 (JK 92).

⁹¹ Tamże (JK 92).

⁹² Na temat romantycznych wizji historii por. A. Waśko, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, Kraków 2015.

⁹³ J. Klaczko, *Wieszcz i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 55).

⁹⁴ Tamże (JK 60–61).

z naszych wnętrzości żyje i nasze serca gryzie? Póki ona żyje, nie zginiem. Póki ona gryźć będzie, czuć będziemy...”⁹⁵. Teraz matka:

I u nas jak dawniej u Greków poezja jest główną i jedyną prawie piastunką narodu. [...] U innych narodów poezja jest tylko wybujałym kwiatem: u nas konarnym pnem życia, na którym się wspinają i wieszają nasze uczucia, myśli i czyny. Z rąk matki poezja nas przyjmuje, opowiada nam dzieje naszych ojców, pieje nam pieśni naszej wielkości, rozgrzewa nas ogniem wiary i jak ów Halban młodym naszym Alfom na dworze Winrychów łzy ociera a zemstę podnieca⁹⁶.

Literatura bowiem – dowodzi Klaczko – „bez korzeni w narodzie i ze sztucznymi kwiatami u góry, nie może się zwać narodową, nie może być objawem jakiej bądź myśli i jakiego bądź ducha”⁹⁷.

Repertuar metafor opartych na motywie organicznego związku poezji z ziemią związany był głównie z romantycznymi koncepcjami narodowości, popularnymi zresztą w całej ówczesnej Europie⁹⁸. Zdarzało się jednak i tak, że motyw ten był używany również przy innych okazjach, bez związku z koncepcją narodu.

W podobnych sytuacjach poszczególne metafory organiczne funkcjonowały niejako na własny rachunek, bez tak ścisłego, nierozzerwalnego powiązania z innymi motywami. Niejednokrotnie tak się rzecz miała z obrazami poezji romantycznej jako kwiatu, świeżego, powabnego i pachnącego, rosnącego dziko, ale wyrastającego z żyznej – bo rodzimej – gleby. Kwiat oznaczał w takich kontekstach głównie młodość, piękno i życie⁹⁹. O „poezji iskrzącej swymi kwiatami”¹⁰⁰ pisał Seweryn Goszczyński. O poezji, która „sama z siebie rozkwita”, a także o „zakwitającej, a może dopiero zakwitnąć mającej literatu-

⁹⁵ Tamże (JK 62).

⁹⁶ Tamże (JK 61–62).

⁹⁷ Tenże, *List XXVII do redakcji „Gońca Polskiego”, „Goniec Polski”* (Poznań) 1851, nr 215 (JK 94).

⁹⁸ Pisząc o procesie rodzenia się nurtu romantycznego we Francji, T. Gautier używał podobnej rolniczej metaforyki: „Pokolenia dzisiejsze z trudem mogą sobie wyobrazić wrzenie umysłów w tamtej epoce; rodził się ruch podobny do Renesansu. Soki nowego życia wzbierały gwałtownie. Wszystko kiełkowało, wypuszczało pąki, rozkwitało jednocześnie. Kwiaty pachniały oszalałająco, powietrze upajało, byliśmy opętani liryzmem i sztuką. Zdawało się, że odnaleźliśmy wielką zagubioną tajemnicę i była to prawda: odnaleźliśmy poezję”. I w innym miejscu: „Sztuka odradzała się we wszystkich postaciach; poezja, teatr, powieść, malarstwo, muzyka tworzyły bukiety arcydzieł”. Tenże, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, przekł. i komentarze J. Guze, Warszawa 1975, s. 27, 12.

⁹⁹ Na temat symboliki kwiatu por. L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przekł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 74–129; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 217; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2017, s. 181–183.

¹⁰⁰ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 26).

rze¹⁰¹, napomykał Jozefat Bolesław Ostrowski. Z kolei Walenty Chłędowski formułował taką oto apologię poezji: „Kto jej istoty nie pojął, nie pojął i życia, którego poezja najwyższym i najpiękniejszym jest kwiatem”¹⁰². Ciekawe analogie poezji i kwiatu rozwijał też Michał Grabowski. Pisał, iż ona

w naturze moralnej jest to samo, co kwiat w naturze fizycznej: dziecko nie potrzeby, ale przepychu i rozkoszy przyrodzenia, tym piękniejsze, że nie służy żadnej grubej potrzebie, tylko barwą swoją i wonią raduje patrzącego, jak gdyby mu zwiastowało, że nawet na tej ziemi, nad niską sferą trosk i zabiegów, jest druga wyższa, uciechy i przyjemności. Bywa czasami, że ten kwiat nie schodził długo na niwie umysłu ludzkiego, skoro jednakże zaczyna się wykluwać, i to nawet tak znacznie, że ściągnie uwagę nieopatrzego przechodnia, można mniemać, że stanęło wtedy na przyjaznej sobie pogodzie, i godzi się mieć nadzieję ujrzenia kiedyś z niego kwicistej równianki, napęniającej wonnością łąkę, na której rośnie¹⁰³.

Do kwiatu porównywał poezje Słowackiego Zygmunt Krasieński: „Jak najbujniejszy kwiat z marnego nasienia, tak ona z jednej zwrotki wykluwa się, plemi, wstuliścia się i płonie, aż znów ją ogień niebieski pożre, aż wyszła z NICZEGO, z niewidzialności, wróci w niewidzialność”¹⁰⁴. Julian Klaczko (który uwielbiana przez siebie *Sonety krymskie* nazywał „kwieciami poetyckim”¹⁰⁵) dopowiadał: „gdy wszędzie indziej drogi liść wprzód opadać musi, zanim nas owoc ucieszyć może, sztuka jedna, szczęśliwa i uszczęśliwiająca, kwiat i owoc nam podaje zarazem”¹⁰⁶, toteż „kwiat sztuki musisz z całym głęboko i daleko rozgałęzionym uszczknąć korzeniem, jeśli ci nie ma zwiędnąć w rękę”¹⁰⁷. W ujęciu tego krytyka kwiat symbolizuje też delikatność poezji: „Zbyt bowiem łatwo zetrzeć aksamitny pyłek ze świetnych skrzydeł tych motylów wyobraźni; nie należy zbyt często dotykać drżących płatków kwiatowych, bo kwiaty wówczas wędną i opadają”¹⁰⁸.

Bywało też tak, że do kwiatu porównywano wybrane rodzaje poezji – na przykład twórczość ludową¹⁰⁹. W kontekście twórczości wielkich geniuszów poetyckich Stefan Witwicki tak charakteryzował poezję gminną:

¹⁰¹ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 662.

¹⁰² W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 156.

¹⁰³ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 54–55).

¹⁰⁴ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, „Tygodnik Literacki” (Poznań) 1841, nr 21–23 (ZK VII, 187).

¹⁰⁵ J. Klaczko, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 218).

¹⁰⁶ Tenże, *Sztuka polska*, „Wiadomości Polskie” (Paryż) 1857, nr 21, 23, 41 (JK 351).

¹⁰⁷ Tenże, *Wieszce i wieszczby*, „Goniec Polski” (Poznań) 1850, nr 118–121 (JK 52).

¹⁰⁸ Tenże, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 217).

¹⁰⁹ Podobne analogie stanowiły normę w tym czasie – dość wspomnieć o Mickiewiczowskiej metaforyce *Ballad i romansów* – cyklu poetyckiego rozpoczynającego się wierszem *Pierwiosnek*.

Nie są to dzieła zapal rodzące; nie unoszą wielkością przedmiotu, nie porywają głębockością myśli, uczuć gwałtownością. Lecz patrząc w zachwyceniu na szczyty drzew olbrzymich, dziwiąc się bogactwu rzadkich krzewów, co trudną sztuką i pracą ogrodników wspaniale i nadzwyczajne roztaczają liście: któż by z przyjaciół pól i wiosny deptał nieczule pełen woni, acz drobny, kwiatek polny, skromnie się w trawie kryjący?¹¹⁰

Afirmatywna wypowiedź Witwickiego pochodzi z wczesnej fazy rozwoju prądu. Z kolei krytyczne skojarzenie poezji zbyt czułościowej (zdaniem krytyka) z motywem kwiatu stanowiło już znamię jego końcowej fazy. Ten etap rozwoju romantycznej metaforyki organicznej reprezentuje wypowiedź Juliana Klaczki o wierszach Teofila Lenartowicza:

Miłe te wierszyki [...] zawiewały nas zawsze jakby lubą wonią lasów, zapachem świeżego żytniego chleba, ochładzały nam palące czoła lekkim wietrzykiem, co ugina kłosa pól naszych; było w nich wiele tkliwości, wiele czystości, dużo i oryginalności. Wprawdzie ta oryginalność, zbyt powtarzana, przybierała nieraz charakter manieri; wprawdzie ta tkliwość, przez bardzo bliską a częstą permutację, przechodziła w cikliwość, a czystość form zdradzała tu i ówdzie pewną czczość myśli – razem szczególnie zebrane, te melodie monokordu okazały się monotonnymi; bławatki, stokrotki i bratki, które cieszyły oko, co je niespodzianie i z rzadka wśród pól odkrywało, w jeden pęk uwite, wydały się dziwnie blade, wiecznie te same...¹¹¹

Pokrewnymi porównaniami poezji do powoju oraz wieńca (kwiatów lub ziół) posługiwał się Kornel Ujejski¹¹². W jednej z przedmów do swoich zbiorów poetyckich własne utwory wprost nazywał kwiatami, a swój wywód rozbudowywał w obszerną alegorię:

Pod wasze stopy żwirem skrwawione rozścielam te kwiaty moje. Nie mają one ni blasku, ni woni, toż ich nie wplecie nikt do wieńca, nikt ich nie upnie we włosy. Nie mając prawa do życia, chciałyby wam służyć choćby śmiercią swoją, a więc leżą wam na drodze – szczęśliwe, jeśli wam zakryją cierń niejedną, jeśli wasza stopa przejdzie miękko po nich. Potem te kwiaty zwiędłe i zdeptane... nie chcę kończyć – jakaś myśl wionęła ku mnie, może prawdziwa, ale smutna.

Dla mnie te kwiaty mają blask i woń osobną, ale tylko dla mnie. Kiedy się odsoni niebo dziecinnych lat moich, a gwiazdy wspomnień błysną po tym niebie, wówczas te kwiaty otwierają kielichy swoje i plotą się wieńcem wkoło skroni i upajają mnie swym oddechem, i kołyszają w sen marzenia – i śni mi się o pierwszych drganiach serca mojego: o pierwszej pieśni i o pierwszej miłości¹¹³.

¹¹⁰ S. Witwicki, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Piosnki sielskie*, Warszawa 1830, s. IV.

¹¹¹ J. Klaczko, „Gladiatorowie” przez Teofila Lenartowicza (1857) (JK 389).

¹¹² Motyw ten odgrywał istotną rolę w ówczesnej poezji. Por. M. Piwińska, *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów”*, [w:] tejże *Wolny myślowy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 38–40.

¹¹³ K. Ujejski, [Przedmowa], [w:] tegoż, *Kwiaty bez woni. Poezje*, Lwów 1848, s. nlb.

W innej swojej przedmowie pisarz ten określał poezję mianem „ziela”, „zwoju naprędce zebranych pieśni” i napomykał, że „pną się one wąż, nie-śmiały, tajemnicze jak gałązki powoju, co nieraz więzienia kraty oplatają”¹¹⁴. Gestowi autora żegnającego swe dzieła towarzyszył obraz ich rozrzucania na wietrze: „Znalazłszy je prawie nienaruszone, zadziwiony ich cudownym ocaleniem, [autor – przyp. M.S.] rzuca je teraz jak garść zwiędłych liści w powietrze, szepcząc za nimi dwa smętne słowa: *Lećcie i gińcie!*”¹¹⁵

Ciekawa analogia między kwiatem a poetą wypełnia następujący fragment jednej z rozpraw Józefa Ignacego Kraszewskiego:

Dotknąłem tu właśnie tego, co podług mnie stanowi główną cechę i wartość poety: jest on z Bożego natchnienia poetą, nie udawanym, nie wyrobionym sztucznie w jakiejś szkole, nie sztukmistrzem, który się bieli, różuje, fryzuje i zalotnie postawić umie, ale kwiatem, co się otworzył do słońca na litewskim piasku u Niemnowego brzegu, pijąc z powietrza rosę i skwarę; z wonią naturalną, swoją własną. Jego barwa, jego zwiędnięcie, przychodzą mu opatrnościowo; niewiele robi z siebie, ale nie przetwarza się przeciwko naturze i pozostaje sobą do końca¹¹⁶.

Uzupełnieniem tego cytatu może być metafora poezji jako nasienia wrzuczonego w rodzimą glebę:

[...] jest poezja wszędzie, gdzie tylko jest mogiła, podanie, las, góra, step, błoto, kawał nieba, gdzie jest smętarz i kościół, gdzie jest człowiek, gdzie są wspomnienia – wszędzie jest poezji zaród, nasienie. To nasienie, jak ewangeliczne, pada różnie i dlatego rzadko wschodzi; wina gruntu i okoliczności, nie nasienia¹¹⁷.

W kontekście przywołanych wyżej wypowiedzi Kraszewskiego warto powtórzyć już wypowiedzianą myśl: motywy kwiatu (rośliny lub nasienia) najczęściej wiązały się z koncepcją poezji jako formy ujawnienia się narodowego ducha. Dlatego też najczęściej sięgali po tę metaforę wyznawcy idei narodowości, tacy jak: Stefan Witwicki, Michał Grabowski, Seweryn Goszczyński, Wacław z Oleska, a nawet Józef Kremer.

Powróćmy zatem jeszcze na chwilę do związków metaforyki organicznej z ideami narodowości. Dla Wacława z Oleska poezja ludowa zawsze była już „kwiatem umysłowego rozwinięcia”¹¹⁸ każdego narodu. Dla Józefa Kremera „dzieło sztuki jest żywym kwiatem wyrastającym z głębin piersi ludzkich; kwiat obcy na zewnątrz do serca przypięty zwiędnieje, bo mu braknie uczuć

¹¹⁴ [K. Ujejski], [Przedmowa], [w:] tegoż, *Zwiędłe liście*, Lwów 1849, s. nlb.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ J.I. Kraszewski, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1863, s. 213.

¹¹⁷ Tenże, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 164.

¹¹⁸ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. XXI.

swojskich i soków rodzimych – jedynie kwiat robiony, sztuczny, obejdzie się bez właściwej sobie ziemi”¹¹⁹. Wedle Michała Grabowskiego „poezja nigdzie nie kwitnie zdrowa i samotwórcza, nie będąc hodowana na gruncie codziennych uczuć, wspomnień i wyobrażeń, nie harmonizując z ogółem bytu narodowego, nie żywiona swobodną inspiracją”¹²⁰. Krytyk ten dodawał w innym miejscu: „poezja jest więc kwiatem, jest owocem historycznego rozwinięcia się ludzkości”¹²¹. Grabowski w rozprawie *O poezji XIX wieku* w obszernym wywodzie przedstawiał ideę poezji jako ekspresji ducha narodowego, a wśród obrazów wspierających argumentację znalazł miejsce na motyw kwiatu:

Jeżeli więc jest to prawdą, jak mi się prawdą być zdaje, że Europa stanęła na porze wydania swojej poezji, kwiatu swojego bytu i historii: to dziwnym by zostało, gdyby nie rozwinęły się w niej osobno te rozliczne nasiona, którym tyle winna jest jej ogólna cywilizacja, iż powiedzieć można, że przez nie tylko ona jest, czym jest: oto, że ona tylko przez rozliczność przyszła do pojedynczości, przez narodowości plemienne swych ludów do swojej narodowości europejskiej¹²².

Zdaniem Grabowskiego zasada organicznego związku twórczości z naturą odnosi się również do większych zbiorowości niż narody – mogą one wejść „w federacyjną spółkę, dla organicznego życia”¹²³ i tworzyć większe wspólnoty. Znowu powraca w tym kontekście metafora kwiatu: „Moim zdaniem, poezja europejska nie może to być kwiat samotny, ale wieniec rozlicznej barwy i woni, spleciony w jedno mistrzowską ręką Opatrzności, w której zamiary wchodziło, ażeby Europa była, jaką jest”¹²⁴.

Poezja-kwiat wyrasta z ziemi ojczystej – podobnie jak drzewo. To następna sugestywna metafora organiczna, którą krytycy romantyczni wielokrotnie wykorzystywali dla ukazania miejsca poezji wśród innych przejawów wiedzy i umiejętności człowieka. W taki właśnie sposób – jako „gałąź wiedzy ludzkiej”¹²⁵ – określał poezję Michał Grabowski. Obszerne rozwinięcie tej metafory odnajdziemy w książce Maurycyego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Krytyk pisał w niej:

Wszelki lud rodowity, historyczny, w historią świata zachodzący, jest jako roślina w patriarchalnej osiadłości; z nasion na ojczystym rozkwita gruncie, a potem za błogosławieństwem nieba w wysokie, cieniste drzewo wyrasta. Stoi mocno i bezpiecznie

¹¹⁹ J. Kremer, dz. cyt., s. 42.

¹²⁰ M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* (1828) (MG 29).

¹²¹ Tenże, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 49).

¹²² Tamże (MG 65).

¹²³ Tamże (MG 66).

¹²⁴ Tamże (MG 65).

¹²⁵ Tamże (MG 45).

na pniu to drzewo, jeśli ssie pokarm z ziemi jako z piersi macierzyńskich. Korzeniem jego jest przeszłość historyczna. A wszystkie dzieje tego pnia rokrocznie wyrzynające się na nim pierścienie, szeroko rozprowadzą! Tam w pośrodku postrzeżesz zdrzeń – życie rośliny, z którego się pierwotne rozwinęły listki; naokoło w coraz szerszych kręgach postrzeżesz późniejsze lata i wieki, każdy oddzielnie, a jednak wszystkie razem najściślej z sobą związane, zrosłe, z których każdy jeden w drugi zachodzi, jak koła ząbione zachodzą za siebie, i jedno drugie, choćby ich było i najwięcej, porusza, obraca. Wszystko to razem zewnętrzna okrywa kora, spaja w całość¹²⁶.

Metafora drzewa odnosiła się tu bezpośrednio do narodu, jego przeszłości, terażniejszości i przyszłości, ale konceptualizowała również problem zbiorowej świadomości, na którą składała się m.in. literatura. Ta zaś prezentowała się jako zależna od rodzimej gleby, wzrastająca powoli, ale nieustannie, przechowująca różnorodne doświadczenia dziejowe, przeniknięta życiem, gwarantująca wspólnotę, zagłębiona w dziejach, otwarta na współczesność, wychylona ku przyszłości¹²⁷. Interesujące współbrzmienia z obrazem Mochnackiego odnajdziemy również w wielu wypowiedziach europejskich romantyków, m.in. Samuela Taylora Coleridge’a, Thomasa Carlyle’a¹²⁸ czy Mariana José de Larra¹²⁹.

Wielu romantycznych krytyków pisało również o poezji jako pokarmie. Adam Mickiewicz stwierdzał: „Dzieje literatury powszechnej przekonywają, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny: z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje”¹³⁰. Julian Klaczko dowodził, że w Polsce poetyckie „utwory wyobraźni” „muszą się [...] odcisnąć w pamięci, muszą na miesiące, na lata całe, stać się jedynym duszy pokarmem”¹³¹. O pisarzach „wykarmionych na wzorach narodowych”¹³² wspominał Stanisław Ropelewski.

¹²⁶ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (1830) (MM 215).

¹²⁷ K. Krzemień-Ojak, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975, s. 76–77, 82.

¹²⁸ Por. F. Kermode, *Romantic Image*, London 1971, s. 109–111.

¹²⁹ Ciekawy przykład wykorzystania metafory drzewa odnajdziemy w jednym z artykułów romantyka hiszpańskiego M.J. de Larra: „Geniusz, jak cedr libański, rodzi się na szczytach i rośnie i staje się tam silny i odporny na gwałtowne ataki burzy, nie zaś na nizinach, gdzie błotniste potoki spływające z góry mogłyby go zatopić”; cyt. za: J. Ziarkowska, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycyego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Wrocław 2004, s. 141.

¹³⁰ A. Mickiewicz, *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*, [w:] tegoż, *Poezje*, Petersburg 1829, t. I (D V, 186).

¹³¹ J. Klaczko, *Poezja polska w dziewiętnastym wieku i poeta bezimienny* (1862) (JK 263).

¹³² [S. Ropelewski], *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego na Rok 1840” (SR 65).

Romantyczna poezja była również konceptualizowana jako owoc. Maurycy Mochnecki nazywał poezję: „najpiękniejszym owocem drzewa wolności”¹³³. Z kolei Józef Ignacy Kraszewski tą metaforą zachęcał do lektury własnych poezji: „Pisma są jak owoce, na każdą porę inne dojrzewają. Powiecie mi może, że owoc, który wam dziś podaję, niedojrzały właśnie? Jak chcecie, skosztujcie jednak, jaki jest”¹³⁴.

Wśród metafor konceptualizujących istotę i funkcje poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu znalazły się też odwołania do zwierząt. Szczególnie popularne były porównania poetów do ptaków. Niektóre przykłady – odnoszące się do ptaków śpiewających – zostały już omówione w rozdziale I. Teraz warto dopowiedzieć, że prócz nich sporą popularność osiągnęło wtedy zestawienie poety z orłem, a więc ptakiem kojarzonym głównie z lotem, symbolizującym dumę i ewokującym symbolikę patriotyczną¹³⁵. Ciekawym przykładem użycia tej metaforyki jest przedmowa Kornela Ujejskiego do zbioru *Kwiaty bez woni*, w której – po szeregu metafor konceptualizujących utwory poetyckie jako bezwonne, mało atrakcyjne kwiaty (poeta deklarował: „wam, bracia moi, nie trzeba pieśni kwiatu, a kwiatu bez woni”) – pojawiają się obrazy poety (samego autora) – najpierw jako słowika, a potem jako orła:

Do niedawna byłem słowikiem zawieszonym na zielonej gałęzi, potrzebującym dla swej pieśni ciszy i nocy księżycowej; aż oto ból rozparł pierś moją i czuję, jak mi spod puchu wykluwają się skrzydła orle, jak mi głos grubieje, jak się wypręża do silniejszego krzyku.

Nim orłem wylecę, żegnam mój gaj zaciszny, szmer brzęczącego strumyka, srebrne światło księżycy, żegnam me pieśni ciche, brzęczące, świetlane. Odtąd słońce celem lotu mego, burza mym żywiołem, a piorun pieśnią¹³⁶.

Nawiązania do motywów poezji patriotycznej są tu zupełnie czytelne i oczywiste, choć warto też odnotować – mniej konwencjonalny – fakt rozbudowanego opisu ptasich zwyczajów. Orla misja poety nie zawsze jednak okazywała się możliwa do wykonania. Swą refleksję puentował więc Ujejski w następujący sposób:

A jednak trudne to zapanie samego siebie, trudno młodemu sercu wyłamać się od razu z więzów ciągnących go do ziemi, trudno wszystkie strony czucia kierować ciągle w jedną pieśń wielką i świętą, bo nie samolubną. I orzeł nie zawsze leci ku słońcu, nie zawsze kąpie się w burzy, nie zawsze przemawia piorunem; są chwile, że zmęczony spuszcza się na zie-

¹³³ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825 (P I, 81).

¹³⁴ J.I. Kraszewski, *Słowo autora*, [w:] tegoż, *Poezje. Wydanie drugie poprawione i znacznie pomnożone*, t. I, Warszawa 1843, s. 2.

¹³⁵ Por. Kopaliński, dz. cyt., s. 284–287. Motyw orła był też ważnym elementem imaginarium patriotycznej poezji porozbiorowej, a także poezji powstania listopadowego. Por. B. Czwrónóg-Jadczyk, dz. cyt., s. 73–75.

¹³⁶ K. Ujejski, [Przedmowa], [w:] tegoż, *Kwiaty bez woni. Poezje*, Lwów 1848, s. nlb.

mię, aby odpocząć i nabrać tchu do dalszego lotu, wtedy upada on na gniazdo i składa głowę na drugiej piersi miękkiej, a jeśli jej znaleźć nie może, to siada na skale i nastrzępia pióra, i zwieszone oko zapuszcza w pierś własną i zaduma się o własnym losie i o własnych bolach. Toż i ja, bracia moi, jeśli wam kiedy znów zaśpiewam o sobie, nie rzucajcie na mnie kamieniem, ale mi przebaczenie i powiedzcie: i on jest synem człowieczym!¹³⁷

Zdarzały się jeszcze, choć zdecydowanie rzadziej, porównania poety do jaskółki lub pelikana (w dobie romantyzmu ptaka wyłącznie symbolicznego, przywodzącego na myśl figurę Chrystusa)¹³⁸. Stanowiły one jednak margines ówczesnych wyobrażeń metapoetyckich – może właśnie ze względu na ich skonwencjonalizowany charakter.

Podobnie rzadkim przypadkiem było odwołanie się do motywu pszczoły zbierającej nektar kwiatowy. W bardzo tradycyjnym kształcie odnajdziemy taką metaforę u Maurycego Mochnackiego, który pisał o poecie, że „wszystkłą słodkość wysysa jak pilna, pracowita pszczołka z roślin i ziół na kwiecistej dolinie. Jest z naturą ściśle, nierozdzielnie spojony, spowinowacony”¹³⁹. Wydaje się jednak, że to wyjątek potwierdzający regułę: ów pożyteczny owad chyba niezbyt dobrze pasował do romantycznych wyobrażeń o poezji. Może dlatego, że zbyt mocno kojarzył się z czynnością naśladowania? A może z tej przyczyny, że „pszczoła – symbol solarny – źle znosi nocną stronę natury”¹⁴⁰?

Znacznie częściej romantyczni krytycy odwoływali się natomiast do motywu pająka wysnuwającego ze swojego wnętrza nić – dokładnie tak, jak poeta wydobywa z siebie emocje, przeżycia i myśli¹⁴¹. Oprócz cytowanego w I rozdziale Mochnackiego posłużył się tym skojarzeniem również Waclaw z Oleska, odnosząc je do ducha ludzkiego, poznającego i opisującego świat za pośrednictwem poezji:

Komu nareszcie chodzi o znajomość serca ludzkiego, kto się lubi zapuszczać w tę głębinę nigdy niedocieczoną, kto chce i umie zbierać nitki, które duch ludzki, ni to on pająk, ze siebie snuje i wokoło siebie rozstawia, a po których wszystkich, jakby po promieniach jednego koła, do jego środka dojść można, ten zapewne nie bez pożytku i przyjemności pieśni ludu czytać będzie¹⁴².

¹³⁷ Tamże.

¹³⁸ Dla przykładu, o metaforze poety jako pelikana w twórczości R. Zmorskiego wspomina J. Bachórz w książce *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk 2003, s. 160.

¹³⁹ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 184).

¹⁴⁰ D.C. Maleszyński, *Pszczoła-„archipoeta”...*, s. 305.

¹⁴¹ Trudno tu nie wspomnieć o Mickiewiczowskiej metaforze jedwabnika z wiersza [*Snuć miłość...*].

¹⁴² Waclaw z Oleska, dz. cyt., s. XIX–XX.

Jednak metafor zwierzęcych chętniej chyba używano wtedy do deprecjowania złej poezji lub błędnych o niej pojęć. Dla przykładu, Walenty Chłędowski przyrównał klasyków, przywiązanych do starych wyobrażeń literackich, do ślimaków. Ta pozornie zaskakująca analogia znalazła jednak bardzo szczegółową eksplikację. Oto bowiem klasycy

są to literackie ślimaki. Siedzą zasklepieni w swojej skorupie, którą im La Harpe, Batteux, Boalo i nasz poczciwy Dmochowski zbudowali według *smaku* i prawideł jedności, z materiałów przez Arystotelesa nagromadzonych, których oni jednak ani umieli ocenić ani użyć w swojej budowie należycie. Jeżeli czasem wyścibią głowę, aby coś nowego obaczyć, ciągną zaraz za sobą i swoją skorupę i z niej patrzą się tylko na zjawiska nowego poetycznego świata. Cóż dziwnego, że wszystko zdaje się im potworne? Oni tego nigdy nie widzieli ani mieli podobnych rzeczy pojęcie¹⁴³.

Narzekając na to, „jak daremnie, jak niepodobna wlać w takich ślimaków ducha, którym by pojowali istotę prawdziwej poezji i szczytne jej piękności”¹⁴⁴, krytyk ten przestrzegał przed ich mnożeniem się, które może sprowadzić stare niebezpieczeństwo rozplenienia się dawnych (chorobliwych?) wyobrażeń:

Ale znachodzą się jeszcze młodsze ślimaczki, co oglądając się zawsze na swoich klasyków i prawodawców mniemanych i próbując sił wierszoklectwa na tłumaczeniu Rassyna, śmiały występować w zapaśnicze szranki za apostołów swej wiary, jak tego świeży mamy przykład z powodu przedmowy Mickiewicza do swoich dzieł wydania petersburskiego¹⁴⁵.

Nawiasem mówiąc, zła poezja bywała też porównywana do epidemii. „Zarazą”, która „zwolna [...] ustępować poczyna, ulega duchowi czasu, zdrowszemu sądowi i prawdziwszym o istocie poezji wyobrażeniom”¹⁴⁶, było najpierw przywiązanie twórców do klasycystycznego naśladownictwa, reguł i konwencji. Później – po klęsce powstania listopadowego – stał się nią „duch cudzoziemszczyzny”, jak w wypowiedziach Seweryna Goszczyńskiego o szkole litewskiej („odszczepieństwo w nowej poezji, któreśmy szkołą litewską nazwali, bo wzięło barwę Mickiewicza, a celowało Odyńcem, Korsakiem i tym podobnymi, grasowało jak zaraza”¹⁴⁷) oraz o poezji koteryjnej, salonowej („moralna ta zaraza przełała się i na pokolenie młodych poetów, dotknęła najznakomitszych pomiędzy

¹⁴³ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 158. Wypowiedź Chłędowskiego przywodzi na myśl motyw starców-samolubów z Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*.

¹⁴⁴ Tamże, s. 158–159.

¹⁴⁵ Tamże, s. 159.

¹⁴⁶ Tamże, s. 182.

¹⁴⁷ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG I, 374).

nimi¹⁴⁸). Metafory te korzystały ze starego jak świat repertuaru wyobrażeń, w którym skojarzenia z chorobą usprawiedliwiały konieczność piętnowania i stygmatyzowania zjawisk niepożądanych oraz mobilizowania się przeciwko nim¹⁴⁹.

Powróćmy jednak do metafor roślinnych i zwierzęcych. Sporządzony wyżej zestaw przykładów dowodzi niezbicie, że w romantycznych tekstach krytycznoliterackich proporcje między nimi nie były równe. Zdecydowanie dominowały metafory odwołujące się do świata roślinnego, na dalszym planie pozostawiając zespół wyobrażeń zoologicznych. Być może tę prawidłowość należy tłumaczyć romantycznym pragnieniem pełnego zjednoczenia z przenikniętą życiem naturą (pojmowaną na sposób hylozoistyczny, niekiedy też panteistyczny): motywy roślinne chyba łatwiej wtopić w taki unifikujący obraz aniżeli odwołania do zwierząt (zwłaszcza dużych), które siłą rzeczy skupiają większą uwagę na indywidualności, pojedynczości bytu.

Wymownym tego przykładem może być fragment głośnego artykułu Maurycyego Mochnackiego *O krytyce i sielstwie*, w którym potok motywów przyrody tworzy metaforyczny pejzaż służący do skontrastowania dwóch obrazów: poezji sielskiej oraz „poezji burzy”. Motywy roślinne i zwierzęce stanowią w nim istotne elementy całej kompozycji. Odrzucenie przez Mochnackiego naiwnych uroków poezji sielskiej, przenikniętej duchem egzystencjalnej beztrioski i pozabawionej zmysłu historycznego, oznaczało tu wybór takich form ekspresji literackiej, które umiałyby sprostać dramatycznym wyzwaniom współczesności:

Trudno pojąć, co znaczy p o d s t a w a poezji. Czyliżbyśmy np. nie mogli rzec w duchu dziennikarskim, że i my kiedyś byliśmy w idyllizmie, w tej Arkadii uczuć, ale że na słocie i dżdży jesiennej poźółkły, zwiędły kwiatki ponętne dla oka? Że wicher północny połamał drzewka w tej cichej zagrodzie? Że wąż się zakradł do tego raj? A od tego czasu ciernie, głogi, oset, w wielu miejscach chwasty i zielska pasożytno rodzi ta kraina balsamowych ziół, gdzie niegdyś i miód, i mleko tak obficie płynęły? Któż z nas choć raz na życiu swoim nie był w tej Arkadii uczuć? W edeńskiej dziedzinie? Ale zarazem: któż nie musiał wyjść z tego ustronia?¹⁵⁰

W dalszych partiach rozprawy romantyczny sztafaż jest wykorzystany w sposób jeszcze bardziej wyrazisty. Symboliczny pejzaż układa się tam w przejrzysty wzór politycznej alegorii (albo raczej – metafory *in absentia*¹⁵¹), bez trudu rozpoznawalnej mowy ezopowej:

¹⁴⁸ Tamże (SG II, 6).

¹⁴⁹ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przekł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 180–181.

¹⁵⁰ M. Mochnacki, *O krytyce i sielstwie*, „Kurier Polski” (Warszawa) 1830, nr 159 (P I, 244).

¹⁵¹ W przypadku metafory *in absentia* dochodzi do ukrycia głównego tematu. T. Dobrzyńska, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 17.

Czyliżbyśmy nie mogli powiedzieć, że teraz miłsze dla nas wycie puszczyków z starego gmachu na wół zapadłego w gruzy, aniżeli odgłos fletni pastuszków i słodkie dźwięki sielskiej fujary? Różne są gusta na świecie. Czyliżbyśmy nie mogli, brnąć coraz dalej w tę romantyczną jeremiadę, w te fantastyczne przywidzenia, wyznać jasnie: że wolimy teraz przysłuchiwać się szelestowi nietoperzów, poświstowi wichrów i uraganów niżeli westchnieniom niewinnie genialnych skotopasów i pasterek? Zalotny Dafnisie! Skromna Chloe! Któż nie uwielbiał waszego pokoju, wdzięków i cnoty? Ale nie czas teraz myśleć o łąkach i zdrojach, o mruczeniu waszych strumyków i beczeniu kóz. Różne są gusta; przeszedł i ten zniewieściałego sielstwa. Wszystko to moglibyśmy powiedzieć, przydając nadto, że wolimy cichość klasztoru nęcącą do dumań i rozmyślenia nad owym *sic transit gloria mundi* albo podziemną katakumbę niżeli ciszę dolin, pól i zielonych gajów, gdzie brzmi muzyka zefiru pieściwym wiosny tchnieniem [...]. Nie same zielone gaje i dąbrowy ma ziemia polska, ale także granitowe skały i przepaście, a w klimacie tutejszym są burze nawalne i pioruny – jak i w historii¹⁵².

Nawiasem mówiąc, metafory organiczne to nie tylko porównania do przyrody ożywionej, ale także nieożywionej. Zresztą – w przypadku najgłębszych przeświadczeń romantyków nazwanie tej przyrody nieożywioną nie byłoby chyba całkiem trafne. Pisarze i myśliciele tego nurtu dostrzegali bowiem i tam pierwiastki życia¹⁵³ (kontynuując w ten sposób hylozoistyczne i panteistyczne wątki filozofii), a bodaj najwymowniejszym tego dowodem może być sposób ukazywania przez nich świata minerałów.

Najpierw taką metaforą posłużył się Maurycy Mochnacki, pisząc o źródłach poezji romantycznej: gdy zachwalał uroki mitologii skandynawskiej, porównywał ją do „nieforemnej bryły z wnętrzości odwiecznych skał dobytej”. Bryłę tę „rzeźbierza dłuto” winno obdarzyć „życiem i urodą”¹⁵⁴, ale wcale nie znaczyło to, że miała ona zostać poddana misternej jubilerskiej obróbce. Przywołana metafora zwraca uwagę na takie właściwości poezji romantycznej, jak – z jednej strony – jej „poczwarność”, bezforemność i niewykończenie, z drugiej zaś – nieustająca skłonność do metamorfoz. W późniejszym dziele Mochnackiego, czyli w książce *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, obszernie odwołania do minerałów ilustrowały tezę o ukrytym życiu natury¹⁵⁵.

¹⁵² M. Mochnacki, *O krytyce i sielstwie* (1830) (P I, 244–245).

¹⁵³ E. Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 35–36.

¹⁵⁴ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 65).

¹⁵⁵ Tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (MM 186–197).

Metafory organiczne i obrazy życia

Dochodzimy w ten sposób do najistotniejszego wątku w rozważaniach romantycznych krytyków. Świat opisywany przez nich, a także przez ówczesnych poetów, wszystkie metafory, do których porównywana była poezja, łączyły wspólne zasady. Były nimi: ruch, duchowość, życie. Kategorie te były traktowane albo jako synonimy, albo jako pojęcia uzupełniające się. Przytoczmy na koniec tych rozważań kilka przykładów.

Ruch to jedna z kluczowych kategorii romantycznej ontologii oraz estetyki, odzwierciedlająca podstawowe zasady rządzące naturą. Natura zaś – pisał Maurycy Mochnacki – sama jest „w stanie działalności”¹⁵⁶, jest zatem produktywna oraz zmienna:

Ruch jest zasadą działań natury, a spoczynek, czyli bezwładność, zasadą materii będącej produktem tego działania. [...] wszelki ruch wyobraża coś nadzmysłowego, nieokreślonego, bo na wszystkie strony skierowany być może; kiedy przeciwnie, rzeczy skutkiem tego ruchu będące są określone pewnymi granicami, w pewnych postaciach i kształtach zawarte, widome, dotykalne¹⁵⁷.

To właśnie ze względu na te właściwości Mochnacki dopominał się o uwzględnienie w poezji „niewidomego ducha, rozpostartego w naturze”. To w nim dostrzegał znamię „życia, czyli myśli, czyli ruchu”, gdyż „prawdziwa piękność i życie [...] są synonimami”¹⁵⁸. Ruch kojarzył się temu krytykowi z ciągłym przemieszczaniem elementów, dynamizmem, różnorodnością, wielością i nieostatecznością, po prostu – z życiem (był też nazwany „twórczym, życiodajnym procesem”¹⁵⁹). Mochnacki dopatrywał się w ruchu także intuicyjności, automatyzmu, swobody i nieprzewidywalności, które to cechy kojarzył z nowym sposobem myślenia, rządzącym się regułami asocjacji, podporządkowanym inspiracji emocjonalnej i natchnieniu, „naiwnym” na sposób Schillerowski. Krytyk pisał:

Ustawiczość ruchu, który trwa sam przez się i bezprzestannie wywiera się, naprowadza na wyobrażenie życia. Przetoż piękność, w najodleglejszym rozumieniu, nie co innego jest, jak tylko życie¹⁶⁰.

Mochnacki nie był jedynym krytykiem, który tak jednoznacznie afirmował ruch jako zasadę poezji. Michał Grabowski wyrażał się w podobny sposób:

¹⁵⁶ Tenże, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 145).

¹⁵⁷ Tamże (P I, 145).

¹⁵⁸ Tamże (P I, 138, 142).

¹⁵⁹ Tamże (P I, 146).

¹⁶⁰ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 164).

„gdzie zachodzi jednostajność, tam nie ma życia, którego różnorodność i zmienność są najistotniejszym warunkiem”¹⁶¹.

Kilkanaście lat później Zygmunt Krasiński w głośnej rozprawie *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* kategorię ruchu uczynił podstawową ideą charakteryzującą funkcjonowanie poezji „odśrodkowej”:

Czym więc w naturze płynność i rozmdlewanie się, czym tęczy koło wodospadów umizgi, czym chmury co chwila zmienne, płynące na to, by przepaść i znieznaczyć, ale nie w nicości, jedno w niebie; czym błysk łusk zakalających się na piersiach węża, czym przewrotność barw na tle opalowej białości, czym szmery rozmarzonych strumieni i szum daleki morza, czym gwary mnóstw wszelkich, nierozpoznalne, a wsiekające w duszę, jakby prosto szły z wieczności; czym owe melodie śpiewu, które gasną, oddalając się coraz wyżej, coraz szerzej, jakby życie z piersi ludzkich uwolnione już wniebowstępowało; słowem, czym to wszystko, co już prawie zewnętrznego kształtu się pozbyło, lecz natomiast samą iścizną natury swojej prawie dotkliwie wyraziło – tym się nam marzy, że jest poezja Słowackiego w literaturze naszej. Każda jej cząsteczka misternej, filigranowej roboty jak drobny kwiateczek. Jej ogół zaś przez to właśnie, że siły odwcielań jest formą, [...] ma za formę ciągłe pojedynczych cząstek stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie – i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem niż postacią, tak jak muzyka. Stąd ciągły pozór ironii i kaprysu, stąd pęd niewstrzymany, ale lekki, przejrzysty, na wskroś idealny¹⁶².

W wielu wypowiedziach romantycznych krytyków duch (dusza) był synonimem bytu, a tym samym warunkiem zaistnienia twórczości poetyckiej. „Poezja jest duszą świata” – powiadał Witwicki¹⁶³. Do niedostatków ducha przyznawał się Juliusz Słowacki w polemice ze Stanisławem Ropelewskim: „pierwsze tomy poezji moich są bez duszy”¹⁶⁴ – pisał. Z kolei Józef Kremer twierdził, że „aby pojąć naturę, aby posłyszeć jej westchnienia, trzeba ją widzieć i słyszeć oczyma i słuchem duszy; wtedy dopiero rzeczywistość przybierze na się duchowość ideału, odosobni się od codziennego życia, stanie się całością w sobie”¹⁶⁵. Kremer konsekwentnie twierdził, „iż sztuka jest córą ducha, w najwyższych chwilach jestestwa jego poczętą, a nie zaś niewolnicą form

¹⁶¹ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 34).

¹⁶² Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841) (ZK VII, 183).

¹⁶³ S. Witwicki, *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1830, Rok II, s. 223.

¹⁶⁴ J. Słowacki, *Kilka słów odpowiedzi na artykuł Pana K.Z. o „Poezjach” Juliusza Słowackiego*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie” (Paryż) 1839, dod. do nru 9 (JS III, 198).

¹⁶⁵ J. Kremer, dz. cyt., s. 254–255.

narzuconych jej od natury”¹⁶⁶, „dzieło zaś sztuki pięknej jest całością, a całością w najwyższym znaczeniu, bo w nim przebywa duch wiekuisty, nie-skończony”¹⁶⁷.

Ruch, dusza i życie – te trzy kategorie w wielu wypowiedziach zlewały się w jedno. „Ustawiczość ruchu, który trwa sam przez się i bezprzestannie wywiera się, naprowadza na wyobrażenie życia. Przetoż piękność, w najodleglejszym rozumieniu, nie co innego jest, jak tylko życie”¹⁶⁸ – pisał Mochnacki, wyraził powszechnego w tym okresie przekonania, iż „prawdziwa piękność i życie [...] są synonimami”¹⁶⁹. Krytyk ten wracał do tej myśli wielokrotnie: wtedy, gdy zapytywał retorycznie, „co jest w rzeczach pod zmysły podpadających istotnego?” – i odpowiadał: „Ich byt, czyli siła sprawująca, że egzystują”¹⁷⁰. Także wtedy, gdy szczegółowo przedstawiał romantyczną koncepcję twórczości (opartą na naśladowaniu twórczej natury) w rozprawie *Myśli o literaturze polskiej*. Tekst ten był wielokrotnie interpretowany, nie ma zatem potrzeby ponownie do tego wracać¹⁷¹, dość tylko wspomnieć, że kategorie natury (rozumianej jako „siła pierwotna, organiczna, produkcyjna”¹⁷²), twórczości, życia, ruchu i duchowego charakteru literatury stały się tam centralnym motywem wywodu. Co ciekawe, siłom tym krytyk nadawał szczególny status: „Siły rozpostarte i działające w naturze: otoż jej olbrzymie myśli i marzenia”¹⁷³. Niech za obszerny wywód posłuży taki oto, wymowny cytat:

Dzieło z najpiękniejszych form zrobione, lecz w którym ani tchu życia nie masz, nikt zapewne pięknym nie nazwie. Ponieważ to, na czym rzeczywiście zasadza się piękność kunsztownego tworu, nie może być jego formą. Inaczej wypadałoby zwątpić o rzeczywistości matematycznych prawie rozumowań. Piękność jest to coś więcej niż forma. Piękność jest istotą; forma tylko określeniem, granicą tej istoty. Piękność jest sferą; forma tylko obwodem tej sfery. Piękność ma byt rzeczywisty, bezwzględny, bezwarunkowy. Jest to *absolutum* w estetyce. Jest to tchnienie i wyraz bezprzestannie objawiającego się w materii niewidomego ducha. A przeto dzieło martwe, chociaż z najpiękniejszych form złożone, nie jest piękne¹⁷⁴.

¹⁶⁶ Tamże, s. 69.

¹⁶⁷ Tamże, s. 83.

¹⁶⁸ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 164).

¹⁶⁹ Tenże, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 142).

¹⁷⁰ Tamże (P I, 147).

¹⁷¹ Ostatnio w pracy M. Bąk, *Ani zwierciadło, ani lampa. Maurycy Mochnacki o istocie aktu twórczego*, [w:] *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. O. Krykowski, Warszawa 2016, s. 91–106.

¹⁷² M. Mochnacki, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 144).

¹⁷³ Tamże (P I, 148).

¹⁷⁴ Tamże (P I, 140–141).

Z powyższych założeń pozwala się wywieść wiele innych deklaracji Mochneckiego, raz postulujących, że poeta powinien dążyć „do osiągnięcia zamierzonego w kunsztownym misterstwie celu, to jest do wyobrażenia życia i ruchu rozpoczątego w naturze, a tym samym do utworzenia istotnej piękności”¹⁷⁵, innym razem, że „sztuka rodzi owoce życia, jest tchnieniem ducha, tchnieniem życia. Poeta stwarza. Rzeźbiarz stwarza. Malarz stwarza”¹⁷⁶.

Sztuka i umiejętność są owocem życia i nawzajem rodzą życia owoce. Żadnego nie masz martwego misterstwa, nie masz żadnej martwej umiejętności. Wszystko się w duchu wszechyna, dzieje mocą ducha i do ducha zmierza¹⁷⁷.

Inny krytyk tej doby, Walenty Chłędowski, w podobnym duchu napominał twórców: „pojmiecie życie, pojmiecie jego znaczenie – pojmiecie poezję”¹⁷⁸. Oto bowiem to, co „jest wiecznym duchem prawdziwej poezji, który swobodnie nad samym unosząc się czasem, w jednostajność form martwych ująć się nie daje”¹⁷⁹. Wacław z Oleska wychwalał poezję gminną za to, że „tycze się przedmiotów, które oko widziało, które dusza uczuła, słowem że wszystko w niej jest prawdziwe i z żywego świata wzięte”¹⁸⁰. Józef Kremer twierdził natomiast, że w dziełach wybitnych artystów „natura jest żywcem schwyтана; jednak nie ta natura powszednia, mdła, codzienna, ułomkowa, lecz ujęta w swej poetyczności stanowi istotę tych dzieł”¹⁸¹. Ciężar gatunkowy ówczesnych przekonań o organiczności sztuki był tak duży, że pisarz ten posłużył się nawet metaforą zmartwychwstania w odniesieniu do przedmiotów przedstawianych w dziełach sztuki:

Otóż dwa te konieczne pierwiastki, bo wzniesienie nad doczesność, to jest zerwanie stosunków z rzeczywistością, a zachowanie przecież indywidualności pewnej oznaczonej osoby, są dwiema koniecznymi stronami ideału. Powiedziałbym, iż w ideale przedmiot rzeczywistości wprzód musi tracić ułomność doczesną, zerwać z rzeczywistością, umrzeć ziemską śmiercią, przejść niby przez czyściec duszy mistrza, zmartwychwstać bez skazy w piękności świecie, a tak odrodzić się ideałem¹⁸².

¹⁷⁵ Tamże (P I, 143).

¹⁷⁶ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 167–168).

¹⁷⁷ Tenże, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, t. I (1830) (MM 223).

¹⁷⁸ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 160.

¹⁷⁹ Tamże, s. 177.

¹⁸⁰ Wacław z Oleska, dz. cyt., s. L.

¹⁸¹ J. Kremer, dz. cyt., s. 263.

¹⁸² Tamże, s. 245.

Warto by w tym kontekście przywołać sugestywną metaforę Adama Mickiewicza z prelekcji paryskich, zacytowaną na wstępie tego rozdziału, w której poezja została ukazana jako coś zarazem namacalnego i nieodgadnionego, w czym mieści się największa tajemnica każdej istoty żywej.

Z kolei o poezji „dośrodkowej” i „odśrodkowej” Zygmunt Krasiński pisał: „W każdej żywej, wielkiej całości te dwa kierunki razem istnieć muszą – ich harmonia zowie się życiem, ich sprzeczności są tylko złudzeniem”¹⁸³. W kontekście różnic między twórczością Mickiewicza i Słowackiego pisał też o nieuniknionej zmienności form wypowiedzi poetyckich, co ma świadczyć właśnie o życiu poezji:

Nie żądajcie zatem, by to, co się już stało, dopiero teraz zaczęło się stawać. Słowacki nie mógł być tym, czym nie jest, tym, co się przed nim odbyło. W logicznym rozwijaniu się sztuki polskiej on jest drugim momentem, a zatem różnym od pierwszego. Idea tylko żywa i mająca dalej się rozwijać zawiera w wnętrzu swoim różność i tę objawia zewnętrznie form różnicą. Niechże więc z przypatrowania się i uznawania tej różności spadnie wam do serca pociecha – ona jest znakiem, że pęd jakiś konieczny niesie was naprzód; ona jest objawieniem tej prawdy, żeście nie martwe ciała, ale żyjące duchy, i że idąc po smętnej drodze świata, w lepszą zasuwanie się przyszłość¹⁸⁴.

Wyraźne deklaracje podobnej treści odnajdziemy u Edwarda Dembowskiego: „Poezja [...] przedstawia nam obraz piękności poruszającej się, żyjącej, działającej – w mnóstwie momentów”¹⁸⁵. Julian Klaczko pisał o najwspanialszych dziełach średniowiecznego ducha (czyli o *Boskiej komedii* Dantego oraz gotyckiej świątyni), że są to „dzieła organiczne i zupełne, które całą jego istotność w sobie zamknęły”. Charakteryzował je w następujący sposób:

Obie symbolizują ducha całej epoki; obie mają ten sam charakter uniwersalności i encyklopedyczności, i to samo główne przeznaczenie przechowania myśli twórczej minionych czasów dla następnych pokoleń. Jedna jak druga jest cichym i przeciągłym dziełem wieków; tworzy się bardziej anorganicznie i naturalnie przez agregację i krystalizację niż wolno i duchowo przez aktualną wolę i myśl indywidualnego ducha. Jedna jak druga niezliczone przechodzi przetworzenia, nim do ostatecznych dostąpi kształtów; obie są tak zupełnie zbiorowymi wyrobami epoki i narodu, że najczęściej w sobie i indywidualności twórcy, aż do imienia i czasu, zacierają¹⁸⁶.

¹⁸³ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841) (ZK VII, 182).

¹⁸⁴ Tamże (ZK VII, 191).

¹⁸⁵ E. Dembowski, *Kilka słów o pojęciu poezji*, „Rok” (Poznań) 1843, t. VI (ED III, 447).

¹⁸⁶ J. Klaczko, *Dante Alighieri*, „Biblioteka Warszawska” 1852, t. IV (JK 104–105).

Z powyższej przytoczonego cytatu wynika, że Klaczko nieco inaczej pojmował koncepcję organiczności. Jej kulminacji dopatrywał się w człowieku, nie w przyrodzie:

Próżno byśmy rozprawiali nad tym, co przede wszystkim powinna odtwarzać poezja: w każdym razie powinna odtwarzać a k c j ę i n a m i ę t n o ś ć, nie sytuację biernego spokoju, a zwłaszcza nie tę lub ową, choćby najbardziej malowniczą okolicę. Najgodniejszym i jedynie godnym przedmiotem sztuki nie jest bynajmniej przyroda, lecz człowiek. To jest tak prawdziwym, że naród, który był najbardziej ludzkim i najwybitniej artystycznym wśród całej ludzkości, a mianowicie Grecy, ilekroć potrzebował wprowadzić przyrodę do swej twórczości, nadawał jej natychmiast kształt ludzki, personifikując źródła, lasy i góry pod postacią bogów i nimf, i stosując w ten sposób względem przyrody ustawiczny antropomorfizm, będący, jak sądzimy, potężnym dowodem na naszą korzyść. Gdyż wszędzie tam, gdzie tematem jest człowiek, artysta rządzić się może snadnie własną swą myślą i świadomością, przy czym z całą swobodą korzystać może z samowładnego przywileju odrzucania ze zjawisk rzeczywistości wszystkiego, co nie jest ścisłą konsekwencją tejże idei i świadomości, jak tego wymagał już Arystoteles. Otóż przyroda nie jest podobną do człowieka: w łonie jej wszystko jest w jednakim stopniu niezbędnym, tak iż twórcze natchnienie człowieka nie zdoła przekształcić, oczyścić, zorganizować przyrody, nie fałszując jej i nie wynaturzając jednocześnie. Sztuka, zbliżając się do przyrody, ulega natychmiast wpływowi czegoś nieorganicznego, roślinnego i pasożytniczego, skąd zimny jakiś mrok pada na dzieło stworzenia, krępując jego wolne porwy¹⁸⁷.

Romantyczne obrazy poezji jako istoty żyjącej lub bytu ożywionego oznaczały również i to, że konkretne utwory traktowano jako organiczne całości, przeniknięte duchem, pulsujące prawdziwym życiem, a więc niemożliwe do podzielenia na części. Efektem tego założenia była zupełnie inna niż wcześniej wizja krytyki dzieła. Musiała ona uwzględniać jego całość, „ducha” ożywiającego kompozycję. Dokładnie opisywał tę koncepcję Michał Grabowski w następującym fragmencie rozprawy pt. *Myśli o literaturze polskiej*:

Fałszywy smak wierszopisarstwa, z którego się ledwie otrząsamy, i gdzie wszystko prawie było w oderwanych sentencjach i antytezach, wraził nam złe przyzwyczajenie: i teraz jeszcze, mówiąc o płodach nowych naszych poetów wybieramy z nich pojedyncze miejsca, i te, bez względu na całość, ganimy lub chwalimy, żalimy się na jakieś nierówności lub gniewamy, że niektóre szczegóły nie są tak oddane, jak być powinny. Takowy sąd o sztukach pięknych jest zupełnie błędny i niesprawiedliwy. Zalety lub wady szczegółów w kompozycji są bardzo względne, one zależą od tego, jak harmonizują z całością; dlatego ganić je lub chwalić oderwane jest zarówno niesłusznie. Poezja jest kreacją. Szukajmy więc w niej tej pierwszej myśli, tego zarodu inspiracji, którego cała kompozycja jest tylko rozwinięciem; poeta, tworząc swoje dzieło ma ideał swojej kreacji w duszy; wtedy on odżywia je kolorytem i formami według swojej intencji; do tej pierwszej myśli, nie do czyichś dowolnych żądań, ma stosować wszystkie

¹⁸⁷ Tenże, *Półwysep Krymski w poezji* (1855) (JK 203–204).

części obrazu. Co na pierwszy rzut oka, w całości lub częściach może się komu wydać nierównością i dysharmonią, bywa nieraz koniecznym do nadania utworowi kształtów, w jakich go chciał widzieć poeta. Kto myśli, iż *Dziady* Mickiewicza mógłby według innego przetworzyć planu lub z *Marii* Malczewskiego jedne poodtrącać, drugie przetracić miejsca, a przez to i *Dziady*, i *Marię* zrobić lepszymi, daje dowód, iż nie rozumie, co to jest poezja, piętno pierwotne kreacji, co to jest indywidualność utworów sztuki. Poznać błąd tej częściowej krytyki jest bardzo ważnym dla chodu literatury. Zróbmy krok w tym jeszcze; przestańmy uważać poezję jako zbiór sentencji, wnieśmy się do rozumienia ogółu, do pojmovania całości kompozycji: wtedy sztuka, z swoim posągami różnorodności, życia i prawdy, odkryje wdzięki, da uciechy i nasłodzenia, których się trwając w tym guście deklamacji i tyrad ani domyślamy teraz¹⁸⁸.

Nie znaczy to, że dzieła romantyczne miały być wykończone. Wprost przeciwnie! Preferowano poetykę fragmentu, urywku, niedokończenia, a jej sygnałem była m.in. metafora dzieła poetyckiego jako ruiny, ewokująca kategorię nieskończoności¹⁸⁹.

Pisząc o romantycznej fascynacji życiem, nie można zapomnieć, jak wiele padało wówczas słów dezaprobaty dla mechanicznej martwoty i bezduszości. W początkowej fazie rozwoju prądu romantycznego odnosiły się one najczęściej do poezji oświeceniowej, „klasycznej”. Maurycy Mochnacki pisał o niej:

Jej forma będąca dziełem ślepego mechanizmu i przyczyn zewnętrznych, żadnego powinowactwa z naturą rzeczy nie mających, zdołał zastąpić brak organicznego kształtu, który wypływa z wewnętrznych części, wynika z żywotnego składu i z bytem rzeczy współczesny biorąc początek, rozwijając nasiona i zarody coraz piękniejszym, coraz doskonalszym się staje¹⁹⁰

Również w następnych rozprawach krytycznych Mochnacki krytykował „wierszopiski mechanizm”¹⁹¹ klasycystycznej twórczości naśladowczej, ponieważ „nie dostawało” jej „niewidomego ducha, rozpostartego w naturze, czyli życia, czyli myśli, czyli ruchu”¹⁹², zaś „ludzie naśladowując naturę tworzyli ciała bez duszy, po prostu formy, z którymi myśl nie była spowinowacana”¹⁹³, „sa-

¹⁸⁸ M. Grabowski, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (MG 29–30).

¹⁸⁹ Wedle B. Doparta odrzucony został w ten sposób „postulat harmonii stylistycznej i klasycystyczny ideał ładu kompozycyjnego jako punkty wyjściowe do rozumienia utworu. Jeśli zatem poeta stosuje kompozycję fragmentaryczną, jeśli używa silnych kontrastów estetycznych i dysonansów stylu, oznacza to wezwanie do odczytywania poetyckiego świata na tle idei nieskończoności”. Tenże, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 46–47. Por. także: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.

¹⁹⁰ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) (P I, 55).

¹⁹¹ Tenże, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego* (1829) (P I, 172).

¹⁹² Tenże, *Myśli o literaturze polskiej* (1828) (P I, 138).

¹⁹³ Tamże (P I, 142).

me tylko larwy i szkielety ich kunsztowne wydawało misterstwo¹⁹⁴, a w ich utworach „marzą wytrawione z istoty cienie”¹⁹⁵.

Kto naśladowując naturę zaczyna od formy, nie stworzy istoty ograniczonej tą formą, ani stworzy myśli, która wewnątrz niej mieszka, ani zgadnie tajemnicy niewidomego ducha. Zrobi tylko formę, czczą wewnątrz, i nic więcej¹⁹⁶.

W rozprawie Walentego Chłędowskiego odnajdziemy równie namiętną krytykę „martwych prawideł”¹⁹⁷, mechanicznej poezji, a także tych twórców, „którzy ślepo, bez ducha, bez życia, rzemieślniczym tylko sposobem naśladowali” (takich pisarzy Chłędowski nazwał „automatami prawidłowymi”)¹⁹⁸. Z krytyką twórczości imitatorskiej, powtarzalnej, pozbawionej oryginalności (a więc i życia) wystąpił również Józefat Bolesław Ostrowski:

Nie jestże to prawdziwa fabryka, rękodzielnia wyobrażeń i sztuk pięknych: wieczne bowiem działanie podług jednych i tych samych zasad i kólek, i praw, jest widocznie machiną, jest parowym młynem. Nie ci są fabrykantami, którzy bronią praw myśli, jej niepodległości, ale ci, którzy wołają: „Literaturo, sztuko, poezjo, oto widzisz, trzymam uchwaloną przeze mnie księgę praw, ani w lewo, ani w prawo, tylko tak jak ja każę; ja jestem prawodawcą smaku, ludzkiej myśli, całej ludzkości, całej przeszłości. Podług moich rad i prawideł ludzkość i myśl rozwijać się i doskonalić będzie”¹⁹⁹.

Płomienne wezwania do poetów formułował wspomniany już Walenty Chłędowski: „przyozdabiajcie wasze obrazy pięknnością form, nie martwych i niewolniczych, ale z ducha przedmiotu i waszych pomysłów organicznie wywiedzionych”²⁰⁰. Do Mickiewiczowskich wyobrażeń o poezji wielokrotnie nawiązywał Julian Klaczko:

Jest prawda materialna, mechaniczna, ta, co pospolicie lokalnym jest nazywana kolo-rytem i która w gruncie bardzo małej lub żadnej jest wagi; jest następnie prawda moralna, duchowa, żywotna, która rzeczywistą i jedyną stanowi wielkość i wierność kreacji. Pierwszą każdy może uchwycić, a dzięki szczególnie tak teraz upowszechnionym i liczным encyklopediom, słownikom i doręcznikom, uchwyci ją nawet bez wielkiego trudu i zachodu; drugą odgadnie i ukształci tylko potęga geniuszu, natchnienie mistrza, intuicja wysokiego umysłu²⁰¹.

¹⁹⁴ Tamże (P I, 154).

¹⁹⁵ Tamże (P I, 142).

¹⁹⁶ Tamże (P I, 144).

¹⁹⁷ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 157.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ J.B. Ostrowski, *Co są prawidła?* (1830), s. 662.

²⁰⁰ W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności* (1830), s. 184.

²⁰¹ J. Klaczko, „*Gladiatorowie*” przez Teofila Lenartowicza (1857) (JK 398).

Za pomocą szeregu metafor podkreślających niedokończenie i swoistą ułomność sztuki krytycy romantyczni wyrażali swoją pogardę dla „martwej”, „mechanicznej” formy, a zarazem ukazywali napięcie tkwiące w romantycznej formie poetyckiej. Ta zaś jawiła się z jednej strony jako niedokończona i niepełna, a z drugiej – okazywała się „bardziej pojemna”, lepiej dostosowana do przekraczania tradycyjnych ograniczeń i konwencji literackich.

Metaforyka poezji „klasycznej” stanowi wprawdzie temat na odrębne studium, ale już teraz warto zasygnalizować ów problem: oto bowiem w ramach romantycznego dyskursu krytycznoliterackiego występowały obok siebie, a nawet nakładały się, takie określenia, których rolą było oddawanie różnych aspektów ówczesnej wiedzy teoretycznoliterackiej. We wszystkich tych wypadkach pojawiał się jednak ten sam język, pobudzający wyobraźnię i wieloznaczny, i to on właśnie przesądzał o poetyckim charakterze, a zarazem semantycznej gęstości wczesnoromantycznego dyskursu krytycznoliterackiego.

* * *

Organiczne kształty poezji miały naśladować produktywną siłę natury, jej nieprzewidywalność i ekspansywność, nieostateczność i niedokończenie, jej zarazem zmysłowe, jak i ponadmaterialne właściwości. Ta implikacja była silnie obecna także w przytaczanych wyżej wyobrażeniach poezji: w jej personifikacjach, a także w metaforach roślinnych i zwierzęcych. W nich wszyskich poezja jawiła się jako twór natury.

Tak częste użycie organicznych metafor poezji miało jednak głęboki sens. Pozwalało przeciwstawić przyrodę uprawioną, opanowaną przez człowieka – naturze dzikiej, ale dającej życie i zapewniającej prawdziwą wolność. Pozwalało przezwyciężyć „rozdział na obiekt i obserwatora”²⁰², zatrzeć granice między naturą a kulturą²⁰³, skonstrastować martwy ład z chaotycznością życia. Pozwalało realizować marzenie o dotarciu do rzeczywistości „źródłowej”, o obcowaniu ze światem nieprzetworzonym, o odkryciu tajemnicy.

²⁰² D.C. Maleszyński, *Pszczola-„archipoeta”...*, s. 304.

²⁰³ A.W. Schlegel przekonywał, że „prawdziwa i doskonała poezja musi być tyle sztuką co naturą i jedno przechodzi zawsze w drugie”. Tenże, *Wykłady o literaturze pięknej i sztuce*, PT 250.

Romantyzm i ciągi dalsze.

Podsumowanie

Romantyzm

Zaprezentowane analizy dobiegają końca, ale listę metafor poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu trudno uznać za zamkniętą. W niniejszej monografii udało mi się bowiem uwzględnić zaledwie część ówczesnych wypowiedzi krytycznych. A przecież w wielu innych tekstach odnajdziemy równie sugestywne konceptualizacje poezji – jedne potwierdzą opisane tu prawidłowości, inne uzmysłwią konieczność ich uzupełnienia. Zgromadzony materiał jest jednak na tyle obszerny, że pozwala na wysunięcie pierwszych wniosków i hipotez. Oto one.

Krytycznoliterackie metafory poezji zapełniają wiele obszarów. Sytuują poezję w górze i na dole, na niebie, ziemi i pod nią, w świecie i zaświatach, we wnętrzu człowieka, w jego bezpośredniej bliskości, a także w znacznym od niego oddaleniu. Zderzają ze sobą wyobrażenia przestrzenne oraz wizualne, skojarzenia organiczne z nieorganicznymi, obrazy ekspresji z motywami inspiracji. Ukazują poezję jako jasne światło i rozbłysk iluminacji, twórcę serca i wyobraźni, jako ogień i energię, śpiew i muzykę, echo i krzyk, przestrzeń i głębię, lot i wędrówkę, zwierciadło i latarnię, złudzenie i odbicie, osobę i rzecz, roślinę i bryłę, lot orła i śpiew słowika. Natrafiamy tu na wiele metafor świeżych, typowo romantycznych (poezja to wylanie, erupcja, żywioł, muzyka, otwarta przestrzeń, pokutnica, upiór itp.), a obok nich na sporo obrazów przekształcających tradycyjne toposy metapoetyckie (motywy lotu, natchnienia, zwierciadła itp.). Podstawą romantycznych metafor poezji są głównie obrazy natury: kosmosu, żywiołów, światła, podziemi, żyjącej przyrody, minerałów. Ważną rolę odgrywają odwołania do wytworów kultury, zwłaszcza do wybranych jej sfer, związanych głównie z twórczością artystyczną (a więc do malarstwa, muzyki, architektury, piśmiennictwa). Znaczące miejsce zajmują metafory antropomorficzne (wyobrażenia poezji jako postaci ludzkiej), osobiwie jednoczące świat natury z rzeczywistością kultury. W pla-

nie podobieństw semantycznych wszystkie te wyobrażenia charakteryzują się wielofunkcyjnością, pojemnością i migotliwością znaczeniową, a także łączeniem pozornie sprzecznych, kontrastujących ze sobą jakości¹.

Ten specyficzny profil romantycznych metafor sygnalizuje tytuł książki: *Światy i życie*. Wskazuje on na dwa niezmiernie istotne znamiona romantycznego myślenia o poezji: jej zakorzenienie w różnorodnych sferach materii i ducha, często tworzących autonomiczne światy, a także przenikającą ją pierwiastek jednoczenia przeciwieństw, ruchu, nieustającej przemiany, stawania się – po prostu życia.

Każda grupa metafor przedstawionych w monografii (i każda metafora z osobna) konceptualizuje jakiś istotny aspekt odnoszący się do natury poezji lub czynności twórczych poety. Staralem się oddać tę myśl, wskazując jako wątki przewodnie kolejnych rozdziałów cztery wymiary romantycznej koncepcji poezji: jej źródła, zakres, przedmiot i charakter. Wydzielone w ten sposób obszary semantyczne dowodzą, że ówczesne metafory poezji nie funkcjonowały w izolacji, bez kontekstu pozostałych. Związki między nimi nie mają jednak charakteru linearnego i nie tworzą całości w znaczeniu gotowego katalogu czy spójnego, samowjaśniającego się zbioru. To raczej otwarty i nieostateczny zestaw, ruchoma sieć współzależności, kalejdoskop powiązanych ze sobą wyobrażeń, konstelacja wzajemnie oświetlających się elementów.

Różnorodność krytycznoliterackich metafor poezji, a także zachodzące między nimi interakcje wytwarzają bowiem swoiste imaginarium symboliczne, w którego ramach każda metafora ujawnia swe znaczenia – co więcej: pomnaża je! – dzięki sąsiedztwu lub pokrewieństwu z innymi wyobrażeniami². Ima-

¹ Niniejszy katalog uwzględnia głównie polskie zastosowania metafor poezji, ale wśród omówionych tu przykładów łatwo rozpoznać wiele obrazów zawartych w romantycznych wypowiedziach krytycznych z innych krajów Europy (ten fakt sygnalizowałem w wielu miejscach wywodu). Na tym etapie badań trudno jednoznacznie orzec, jak bardzo polska metaforyka poezji jest podobna do wyobrażeń popularnych wtedy w innych krajach, a jak bardzo się od nich różni. Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba by nie tylko zidentyfikować punktowe zbieżności, ale także przebadać semantykę oraz częstotliwość występowania – pojedynczych metafor oraz całych ich ciągów. Z pewnością to zadanie warte namysłu oraz dalszych studiów.

² Badacze kognitywni podkreślają kreacyjne właściwości metafor: „the more distant the associated concepts are, the more productive the metaphor will be in terms of creative insight generation [im większy dystans istnieje między skojarzonymi pojęciami, tym bardziej produktywna jest metafora pod względem tworzenia kreatywnych wyobrażeń (wglądów)]”. M.J. Sanchez-Ruiz, M. Romo Santos, J. Jiménez Jiménez, *The Role of Metaphorical Thinking in the Creativity of Scientific Discourse*, „Creativity Research Journal” 2013, Vol. 25, No. 4, p. 365. Tę samą zasadę można by odnieść do całych sieci metafor – im bardziej są zróżnicowane, tym więcej sensów generują.

ginarium to jest zresztą jeszcze bogatsze, jeśli uwzględnimy fakt, iż ówczesne metafory poezji wypełniały nie tylko karty romantycznej krytyki literackiej, ale również ówczesnej poezji. Wzajemne oddziaływanie na siebie tych dziedzin (a także wielu innych czynników: ideowych, politycznych itp.) powodowało, że romantyczna metaforyka poezji nie była gotowym zbiorem, lecz ciągle się przekształcała, dojrzewała i dopełniała o coraz to nowe elementy³.

Zapytajmy więc: jaki „językowy obraz” poezji wyłania się z zestawienia owego imaginarium poezji w polskiej krytyce literackiej doby romantyzmu? Czym jest poezja, prawdziwa poezja, ujęta przez ówczesnych krytyków w scharakteryzowaną wyżej konstelację metafor? Konstelację czytaną łącznie, jako jeden tekst, jako zobrazowanie jednej koncepcji poezji.

Odpowiedź na to pytanie ma dwa aspekty: negatywny i pozytywny. W sensie negatywnym sieć romantycznych metafor poezji nasuwa na myśl taką oto refleksję: poezja nie jest tym, za co dotąd uchodziła i za co się ją powszechnie uważa. Nie jest – jak chciałoby wielu teoretyków oświecenia – „niższą formą poznania”⁴. Nie jest ani formą pięknego mówienia, ani rzemieślniczym wierszopisarstwem, nie jest zabawą ani pouczeniem, nie jest wypadkową reguł i konwencji. Nie można jej zamknąć ani w traktatach, ani w podręcznikach i w ogóle nie da się jej nadać jakiejś jednej, wybranej, społecznej funkcji. Nie jest też czymś oddalonym od życia, stabilnym i niezmiennym, podległym jednolitemu, wiecznie obowiązującemu prawu.

W sensie pozytywnym – konkluzje z tego zestawienia pozwalają się ująć w cztery wymiary: epistemologiczny, semiotyczny, antropologiczny i estetyczny.

W wymiarach epistemologicznym i semiotycznym – prawdziwa poezja jest najlepszą formą poznania świata, i to we wszystkich jego aspektach, stanowi przestrzeń sensualnych odniesień do rzeczywistości spirytualnej, jest w tym znaczeniu propozycją nowej *mimesis*. Ma moc kreacyjną, której używa głównie po to, by godzić i jednoczyć różne sfery świata, zbliżać do siebie to, co odległe lub obce, uzmysławiać ukryte związki, podobieństwa i korespondencje między bytami. Stanowi próbę wyrażenia piękna i tajemnicy świata – jakości z istoty swej niewyraźnych. Dlatego też sugeruje, nie nazywa, obrazuje, nie definiuje. Stanowi przestrzeń nieustannej produktywności sensów, emocji i obrazów. Jest

³ Na tym etapie badań trudno wytyczyć precyzyjne linie ukazujące ewolucję metaforycznych wyobrażeń o poezji. Skłonny byłbym jednak zaryzykować hipotezę, że wraz z rozwojem romantyzmu zwiększała się liczba organicznych metafor poezji (zwłaszcza wyobrażeń roślinnych, związanych z rytmem vegetacji).

⁴ Na temat oświeceniowej koncepcji por. S. Pietraszko, *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, t. VII, nr 1, s. 19–44 (cytat ze s. 24).

laboratorium kreatywności i obszarem przewyżniania tradycji. Wymyka się poznaniu i o takim właśnie świecie – wymykającym się poznaniu – traktuje.

W wymiarze antropologicznym poezja to odrębna, autonomiczna rzeczywistość, niezwykle ważny zapis życia – i życie samo. Poezja oświetla ludzką egzystencję: umie ukazać jej piękno, mroki i tajemnice. Jest epifanią wyższego porządku. Zadomawia człowieka w Wielkim Łańcuchu Bytu, „wzmaga poczucie jedności i harmonii wszechświata”⁵. Jest tworem ducha ujawniającym się w świadomości człowieka, ale czerpie swą moc z natury i transcendencji. To byt bliski i niezbędny człowiekowi, a zarazem coś wymykającego się ludzkiemu doświadczeniu i poznaniu. Jest niepowstrzymanym i niekontrolowanym żywiołem, choć potrafi przemawiać ściszym głosem, uaktywniając głębokie pokłady ludzkiej wrażliwości. Wyostrza władze poznawcze człowieka, wysubtelnia emocje, ćwiczy wyobraźnię, ale mimo to podlega refleksji, stanowi nową, alternatywną formę racjonalności⁶. Angażuje całą osobowość, wymaga oddania i współuczestnictwa, pobudza do działania. Jest więc formą ekspresji, refleksji i mobilizacji – indywidualnej oraz kolektywnej.

W wymiarze estetycznym – poezja stanowi przestrzeń wzniosłości: doświadczenia, którego istotą jest zjednoczenie człowieka z potężnymi siłami natury oraz transcendencją. Jest sztuką, nie rzemiosłem. Jej harmonijność i doskonałość opierają się na podstawach organicznych, a nie mechanicznych (takich jak symetria czy proporcje). Ujawnia się spontanicznie i każdorazowo ustanawia nowe reguły konkretnej wypowiedzi poetyckiej (stylu, kompozycji, gatunku itp.).

Te właśnie koncepcje wpisane są w metaforyczne deklaracje Seweryna Goszczyńskiego i Aleksandra Tyszyńskiego, cytowane na wstępie mojej pracy. Tak bowiem można rozumieć sformułowania, że poezja to „mądrość z natchnienia”, „filozofia filozofii”, „piastunka” i „nauczycielka” jednostek oraz całych narodów, „język wiary, duch niewidomy prorokujący o bóstwie, najwznioślejsza, najrzeczywistsza prawda, odziana tajemniczością i urokiem niebieskiego początku, dotykalna prawie, a przy tym niepojęta”⁷, „przeznaczenie” i „potrzeba człowieka”, ekspresja „tego, co proste zmysłowości przechodzi granice”, „półmysłowa, półumysłowa całość”⁸.

⁵ A. Gerard, *O logice romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 1, s. 262.

⁶ Oczywiście chodzi o racjonalność inną niż oświeceniowa, bo opartą na holistycznym doświadczeniu świadomości, które angażuje zarówno intelekt, jak i emocje, wyobraźnię oraz pamięć. Por. na ten temat: A. Bielik-Robson, *I rozważna, i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, [w:] tejsze, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 7.

⁷ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (1835) (SG 13).

⁸ A. Tyszyński, *Amerykanka w Polsce. Romans, cz. II*, Petersburg 1837, s. 19.

Romantyczne metafory poezji są różnorodne, ale nie są dowolne. Warto zatem przez chwilę zatrzymać się nad wyobrażeniami, które w ówczesnej krytyce nie znalazły dobitnej reprezentacji. Brak tu przede wszystkim metafor mechanicznych, a tym bardziej – technologicznych: fabryk, manufaktur, maszyn, kotłów parowych, kolei, pras drukarskich i telegrafów. W zasadzie nieobecne są metafory odwołujące się do skojarzeń urbanistycznych, architektury miast i miasteczek, zbiorowisk ludzkich czy też do dziedziny kupiectwa, handlu lub rzemieślniczej wytwórczości. Ogólniej rzecz ujmując, obrazy wykorzystujące motywy przyrody przeważają nad tymi, które odwołują się do wytworów kultury. Z drugiej strony – brak tu również metafor poezji jako ucieczki, oderwania się od świata, zapomnienia, eskapistycznej odmowy⁹. Niewiele tu także przedmiotów lub zjawisk stabilnych, niezmiennych, będących w stanie spoczynku.

W odwrocie wydaje się być również tradycyjna topika metapoetycka¹⁰: dawne „ogrody z liter i słów”¹¹ ustępują miejsca otwartym przestrzeniom, królestwa – republikom, pszczoły – pająkom i jedwabnikom, abstrakcyjne alegorie kapitulują przed konkretem, sztywne personifikacje – przed plastycznie zarysowanymi postaciami, wiedza książkowa – przed potocznym doświadczeniem. Rzec by można, iż romantyczni krytycy nie tylko zamienili definicję poezji na jej metafory, ale także wprawili je w ruch: utrwalone i stabilne znaki kultury przekształcali w migotliwe, opalizujące znaczeniami obrazy, wyspecjalizowane motywy metaliterackie o utrwalonych przez tradycję znaczeniach – w pojemne figury sensu.

Zbiór romantycznych metafor poezji uruchomił dzięki temu cały kod symboliczny światopoglądu tej epoki. W splecionej sieci ich znaczeń spotykają się, krzyżują, nachodzą na siebie najważniejsze tematy romantycznego myślenia: tęsknota za światem pozbawionym podziałów, próba restytuowania głębokiej więzi między jednostką ludzką a tym, co ją otacza, aktywistyczny stosunek do świata i własnego „ja”, przekonanie o duchowej potędze człowieka, zanurzonej w absolucie i pozwalającej zmieniać rzeczywistość, próba ogarnięcia świata mocą słowa poetyckiego¹². W świetle przywołanych tu metafor poezji roman-

⁹ O metaforach poezji jako ucieczki pisze m.in. J.P. Saunders, *Ideas of Order: Artists Describing the Arts*, „Style” 2008, Vol. 42, Nos. 2 & 3, p. 251.

¹⁰ Owszem, wiele używanych przez romantycznych krytyków metafor ma długą historię i wpisuje się w tradycję wielowiekowej refleksji metapoetyckiej, ale metafory te są zwykle rozwijane, przekształcane bądź modyfikowane.

¹¹ Ten motyw można znaleźć jeszcze u K. Brodzińskiego. Na temat romantycznych ogrodów por. J. Fiećko, *Ogród Wallenroda i tajemnica Wajdeloty*, [w:] tegoż, *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki. Szkice o ideach polskich romantyków*, Poznań 2015, s. 160–161.

¹² Odwołuję się tu m.in. do następujących prac: C. Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957; Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, [w:]

tyzm jawi się jako być może ostatnia epoka tak silnej wiary w ponadludzką moc poezji, w potęgę sprzymierzonego z wyobraźnią i emocjami intelektu, który „uczestniczy w świecie, w strumieniu bieżących wydarzeń, zawsze zainteresowany, podekscytowany, zaangażowany”¹³. Ta wiara wyrastała z przekonania, że za słowami, które wypowiada poeta, kryją się prawdziwe światy i prawdziwe życie.

A oto następne pytanie: jakie nowe wątki zawierało romantyczne myślenie o poezji?

Przede wszystkim – nowy jest język ówczesnej krytyki: korzystający z mowy potocznej i wytwarzający mowę potoczną. Jego kształt stylistyczny wynika z przeświadczenia, że nieokreślonych, nieuchwytnych i pogmatwanych sensów nie da się wyrazić inaczej niż za pomocą czegoś, co samo jest nieokreślone, nieuchwytnie i pogmatwane. Ten nowy język w dużym stopniu opiera się na fundamentalnych schematach poznawczych (metaforach konceptualnych) charakteryzujących żywą mowę, ma podstawy wyobrażeniowe w doświadczeniu cielesnym, zmysłowym i przestrzennym. Zapewne z tego względu w dobie romantyzmu wydawał się tak atrakcyjny, zrozumiały, efektowny, łatwo przyswajany: zjednywał odrzuceniem spowszedniałych metod opisu, imponował niekonwencjonalnością, zamieniał myślenie linearne na sieciowe, precyzję na wielość skojarzeń, ścisłość – na myślenie nieortodoksyjne, pojemne, zintegrowane i elastyczne¹⁴. Jego znakiem rozpoznawczym stała się właśnie metafora – główna bohaterka tej książki.

Romantycznym krytykom literackim zależało na tym, by refleksja o poezji mogła przemawiać „językiem naprawdę używanym przez ludzi”¹⁵. Stwarzało

tegoż, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmowa B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 329–368; I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych* wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie, red. H. Hardy, przekł. A. Bartkowicz, Poznań 2004; M. Janion, *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t.I: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000; B. Dopart, *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999; A. Bielik-Robson, *Romantyczne dopełnienie. Komentarz do epifanii nowoczesnej Charlesa Taylora*, [w:] *też, Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 296–330.

¹³ A. Bielik-Robson, *I rozważna, i romantyczna...*, s. 6.

¹⁴ G. Lakoff i M. Turner piszą: „The coherence among metaphors is a major source of the power of poetry [koherencja między metaforami jest głównym źródłem siły poezji]”. Badacze udowadniają, że metafory odwołujące się do codziennego doświadczenia i wiedzy potocznej wydają się bardziej naturalne. Por. tychże, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago–London 1989, s. 89.

¹⁵ Przypominam tu słowa W. Wordswortha z głośnej *Przedmowy do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”* (1800) (M 45). Na marginesie warto dopowiedzieć, że język ludowy – tak popularna w Polsce metafora prostoty i doskonałości – był tylko jedną z form postulowanego i używanego przez romantyków języka potocznego.

to szansę na odprofesjonalizowanie refleksji metapoetyckiej, uczynienie jej znacznie swobodniejszą i mniej zrygoryzowaną niż wcześniej. Dawało nadzieję na zjednoczenie wiedzy oraz codziennego doświadczenia.

Doskonale oddaje tę myśl następująca wypowiedź jednego z romantycznych krytyków:

Możnaż z wyobrażenia poezji, z wyobrażenia, które ze swojej istoty jest tak odmienne, tak ulotne i niecierpiące określenia, zrobić coś w najwyższym stopniu dokładnego, coś sztywnego, przeznaczonego, aby przez wszystkie wieki i miejsca było jedyną miarą najdelikatniejszych płodów umysłu ludzkiego? Tak nie jest. Idea poezji, jak wszystko inne, cierpi umiarkowania, zmienia się, nagina i nie tylko to nie jest żaden niedostatek, ale owszem przymiot wielki, bogaty. Inaczej nie byłaby to wcale idea żywa, iż tak powiem z poetą, w korzeń bytu wszczepiona¹⁶.

Z perspektywy czasu możemy dodać i taką uwagę. Nawet jeśli wspomniane cele osiągnięto za cenę precyzji myślowej, przyniosło to interesujący efekt – wyzwoliło dyskurs krytyczny z ciasnego gorsetu norm, uwolniło skojarzenia, wyzwoliło kreatywność i inwencję, wzmocniło perswazyjność.

Po drugie, nowością była – wynikająca z tego języka – specyficzna strategia romantycznej krytyki: odrzucająca normatywizm, pozbawiona ściśle określonych reguł i precyzyjnie wyznaczonych granic, niesystemowa, intuicyjna, subiektywna, programowo filozoficzna. Te właśnie cechy decydowały o inności ówczesnej krytyki (szczególnie dobrze widać to na tle praktyk krytycznych oświeceniowej formacji kulturowej). Krytyka literacka doby romantyzmu jawi się nie tylko jako spragmatyzowane narzędzie opisu i oceny konkretnych dzieł (choć doskonale spełnia się również w tych funkcjach!), ale przede wszystkim jako forma ekspresji romantycznego światopoglądu oraz metoda poznania – literatury, człowieka i świata.

Poczynione wyżej spostrzeżenie stawia w ciekawym świetle pojawiające się niejednokrotnie pytanie, która dziedzina piśmiennictwa odegrała ważniejszą rolę w procesie formowania się romantyzmu w Polsce: poezja czy krytyka. W rodzimej tradycji historycznoliterackiej najczęściej udziela się na nie następującej odpowiedzi: „pierwiosnki” nowego kierunku kiełkują najpierw w poezji, zwłaszcza lirycznej, a potem „zakwitają” w innych formach piśmiennictwa artystycznego, by dopiero na końcu „zaowocować” w teorii¹⁷. Z przeprowadzonych

¹⁶ M. Grabowski, *O poezji XIX wieku* (1837) (MG 34).

¹⁷ Ciekawa rzecz: T. Namowicz, opisując narodziny romantyzmu w krajach niemieckich, stawia odwrotną tezę: „wczesne niemieckie «manifesty» niejednokrotnie wyprzedzały powstawanie utworów literackich romantyzmu. Na ile miały one natomiast wpływ na kształt tych utworów, pozostaje sprawą trudną do rozstrzygnięcia”. Tenże, *Wstęp*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. tenże, Wrocław 2000, s. XIII.

analiz można wywieść inny wniosek: były to procesy zachodzące równolegle, wzajemnie się stymulujące, a romantyczni krytycy, werbalizując zasady swojego światopoglądu metaliterackiego, nie pozostawiali w tyle za poetami.

Odpowiadając na powyższe pytanie, trzeba by również zauważyć, że romantyczna metaforika poezji i poety skutecznie spoiła dwa nurty refleksji metapoetyckiej, w wiekach poprzedzających romantyzm w znacznym stopniu rozdzielone: ten sformułowany w traktatach i podręcznikach do poetyki oraz ten zawarty w samych dziełach¹⁸. W ten sposób zakwestionowała fundamentalne dla wyłożonej wyżej opozycji rozróżnienie na myślenie zrationalizowane (jako domenę krytyki) oraz intuicyjne (jako domenę poezji). Romantyczni krytycy dowodzili w ten sposób, że model refleksji o literaturze może być dostosowany do jej charakteru. To właśnie dzięki obranej przez nich strategii krytycznej język poezji stał się również językiem jej opisu¹⁹. To była naprawdę znacząca zmiana.

A przy okazji – jakże to bliskie naszej współczesności! Wszak powszechnie uważa się dzisiaj, że poezja nie jest intelektualną spekulacją dla estetyków, „zadaniem, które muszą odrobić”, lecz „tym, czym jest w rzeczywistości: rozkoszą i namiętnością”²⁰. Zacytujmy fragment jednego z esejów Jorge Luisa Borgesa:

Chodzi mi o to, że wiemy, *czym* jest poezja. Jest to wiedza zakorzeniona niezwykle głęboko, toteż nie potrafimy zdefiniować poezji słowami, tak jak nie umiemy zdefiniować słowami smaku kawy, barwy czerwieni lub żółci ani znaczenia złości, miłości, nienawiści, wschodu albo zachodu słońca czy miłości do ojczyzny. Te bowiem uczucia tkwią w nas tak głęboko, że można je wyrazić jedynie powszechnie zrozumiałymi symbolami²¹.

Ciągi dalsze

Ten fakt uzmysławia jeszcze jedną prawdę: romantyczne wyobrażenia o poezji stanowią świadectwo tylko pewnego etapu myślenia o sztuce poetyckiej.

¹⁸ J. Brzozowski zwraca uwagę na równoległość przedromantycznej refleksji metapoetyckiej, rozdzielonej na zrationalizowane traktaty i podręczniki (w których „teoria utworu zdecydowanie dominuje nad zagadnieniami dotyczącymi poety i poezji”) oraz uwag zawartych w samych dziełach poetyckich np. w postaci toposu Muz (skupionych zatem w większym stopniu na istocie poezji oraz czynnościach twórczych poety). Uczony stawia tezę, iż „topos określa poezję w sposób pełniejszy i bliższy praktyce twórczej niż poezje”. Por. tegoż, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986 (cytaty ze s. 89 i 199).

¹⁹ Podobny postulat formułował F. Schlegel: „o poezji nie sposób właściwie mówić inaczej niż poezją”. Tenże, *Rozmowa o poezji*, PT 121.

²⁰ J.L. Borges, *Zagadka poezji*, [w:] tegoż, *Rzemiosło poezji. Wykłady fundacji Charlesa Eliota Nortona, 1967–1968*, oprac. C.A. Mihailescu, przekł. M. Świerkocki, Warszawa [2006], s. 6.

²¹ Tamże, s. 22–23.

Innymi słowy – metafory poezji i poety „mają *historię*”²², podlegają tym samym prawom przemijania i ewolucji jak wszystkie inne zjawiska kultury. Nie sposób więc nie zapytać, jakie są dalsze losy romantycznych (i nie tylko) metafor poezji.

Odpowiedź wcale nie jest łatwa. Gdyby bowiem spojrzeć na dzieje krytyki literackiej oraz refleksji metapoetyckiej ostatnich dwu stuleci, to trzeba by stwierdzić, że najlepiej prosperują te metafory, które już w starożytności utrwaliły swą pozycję jako uniwersalne toposy metapoetyckie – zrozumiałe, popularne, nośne i trwałe bez względu na upływający czas. Do żelaznego kanonu takich metafor należą motywy lotu²³ i natchnienia²⁴, poezji-pieśni, ogrodu²⁵, pszczoły²⁶ czy zwierciadła²⁷, a także metafora poety jako mistrza. Być może przyczyniają się do tego odradzające się co pewien czas nurty klasycyzujące, w jawny sposób nawiązujące do wielowiekowego dziedzictwa kulturowego, prowadzące dialog z dawną tradycją literacką²⁸? A może popularność tych wyobrażeń wynika stąd, iż są one na tyle ogólne, że można je konkretyzować na wiele różnych sposobów?

Zdawać by się mogło, że na tym tle gorzej prezentują się metafory typowo romantyczne. Owszem, tu i ówdzie powracają do łask, zwłaszcza w twórczości tych pisarzy i krytyków, którzy w jawny sposób nawiązują do tradycji romantycznych, ale na pewno nie jest to regułą. O wiele częściej pojawiają się meta-

²² H. Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przekł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 14 (podobnie na s. 28).

²³ Dla przykładu, C. Miłosz interpretuje motyw lotu (na gąsiorze lub pegazie) jako wymowną „metaforę powołania poety”. Tenże, [Przemówienie noblowskie w Akademii Szwedzkiej, Sztokholm, grudzień 1980], [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 479–480, 488–489. O klasycznych toposach poezji i poety (w tym m.in. poety-ptaka) w twórczości Z. Herberta pisze natomiast R. Bobryk, *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Siedlce 2017 (s. 69–102).

²⁴ To kategoria częsta w wypowiedziach poetów, choć samo słowo zwykle traktowane jest przez nich z rezerwą, wydaje się zbyt patetyczne. Dla przykładu, wedle C. Miłosza poeta „słyszysz w sobie głos”. Tenże, dz. cyt., s. 479. W. Szyborska pisze zaś o „dziwnym stanie ducha, zwanym popularnie natchnieniem”. Taż, *Poeta i Świat (Odczyt Noblowski. Sztokholm, 7 grudnia 1996)*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2000, s. 339.

²⁵ J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968.

²⁶ Jak zauważa D.C. Maleszyński, „topos pszczoły został wykorzystany w dyskusji o klasycyzmie i nad klasycyzmem we współczesnej poezji polskiej”. Tenże, *Pszczoła-„archipoeta” (teoria mimesis w dawnej metaforze)*, [w:] *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 285.

²⁷ Por. J. Pasterski, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 96–197.

²⁸ Por. na ten temat A. Kaliszewski, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Kraków 2007.

fory inne, nowe, wymyślane na bieżąco przez kolejne pokolenia poetów i krytyków. Ot, choćby – wybrane jedynie jako przykłady – obrazy poezji jako „spotkania z Życiem”²⁹, „walki o oddech”³⁰, „zmagania z Polską”³¹, „sondowania chaosu”³², pamiątki i świadectwa³³, „meblowania zaświatów”³⁴, a także jako zamieszkiwania: w domu, w katedrze, szkole czy internacie³⁵; ponadto motywy poety jako świadka historii, inżyniera, „ambasadora szarego życia”³⁶, wędrowcy lub wygnańca³⁷, prawodawcy, błazna, architekta lub płaczk³⁸. Tę listę można by wydłużyć bez końca.

Jest jednak coś, co może rozjaśnić ten niezbyt optymistyczny dla badaczy romantyzmu obraz. Wygląda bowiem na to, że właśnie w dobie romantyzmu narodziła się wskazana przeze mnie praktyka nieustającej wymiany metafor metapoetyckich, praktyka wynikająca z braku jednej, w miarę jednolitej i powszechnie obowiązującej, poetyki normatywnej. Właśnie od tego czasu w sferze wyobrażeń o poezji panuje ciągły ruch, nieustanna cyrkulacja pomysłów, permanentny konkurs na oryginalność. Zmienia się więc wyobrażenia i wrażliwość poetów oraz krytyków literackich, przeobrażeniom ulega otaczający ich świat, mnożą się krytyczne koncepcje i koncepty, na miejsce starych metafor poezji przychodzą nowe, ale zasada tych metamorfoz trwa w tej samej formie: określa ją r e g u ł a z m i e n n o ś c i i n o w o ś c i .

Gdyby wziąć pod uwagę tę ostatnią obserwację, trzeba by stwierdzić z całą mocą, iż kształtujący się w dobie romantyzmu styl pisania o pisaniu przeniknął do kultury następnych stuleci i zagościł w niej na trwałe. Co więcej, stał się jednym z wyznaczników nowoczesnej krytyki literackiej³⁹, a także popularną formą twórczej autorefleksji poetek i poetów⁴⁰.

Na razie nic nie wskazuje na to, by ów proces miał się zatrzymać.

²⁹ J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961, s. 98.

³⁰ T. Drewnowski, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Warszawa 1990.

³¹ J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 126.

³² Tamże, s. 198.

³³ C. Miłosz, dz. cyt., s. 483.

³⁴ M. Rabizo-Birek, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 237.

³⁵ Przytaczam tu metafory, których użył P. Śliwiński w eseju *Na co komu Mickiewicz?*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7–8, s. 81–87. Pisze o tym W. Maryjka, „Nieśmiertelne pieśni?”. *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Rzeszów 2016, s. 18–36.

³⁶ J. Kornhauser, A. Zagajewski, dz. cyt., s. 201.

³⁷ J. Pasterski, dz. cyt.

³⁸ Por. W. Maryjka, dz. cyt., s. 24–27.

³⁹ Por. na ten temat N. Frye, *Polemiczny wstęp*, [w:] tegoż, *Anatomia krytyki*, przekł. M. Bokinić, posłowie A. Zgorzelski, Gdańsk 2012, s. 9–39.

⁴⁰ J.P. Saunders, *Ideas of Order...*, pp. 247–253.

Bibliografia podmiotowa

Antologie krytyki literackiej i edycje współczesne

- Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i oprac. Stanisław Pigoń, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1958.
- Billip Witold, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962.
- Brodziński Kazimierz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I–II, oprac. i wstęp Zbigniew Jerzy Nowak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1964.
- Dembowski Edward, *Pisma*, red. Anna Śladkowska, Maria Żmigrodzka, t. I–V, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955.
- Emerson Ralph Waldo, *Eseje*, t. I, przekł. Andrzej Tretiak, wstęp Stefan Bratkowski; t. II, przekł. Olgierd Dylis, Franciszek Lyra, Andrzej Tretiak, Stanisław Wyrzykowski, posłowie Marta Skwara, Wydawnictwo Test, Lublin 1997.
- Gosławski Maurycy, *Wybór poezji*, oprac. Jacek Lyszczyna, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- Gautier Teofil, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, przekł. i komentarze Joanna Guze, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1975.
- Grabowski Michał, *Wybór pism krytycznych*, wybór, oprac. i wstęp Andrzej Waśko, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
- Klaczko Julian, *Rozprawy i szkice*, oprac. Iwona Węgrzyn, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Kraśiński Zygmunt, *Dzieła zebrane. Nowe wydanie*, red. Mirosław Strzyżewski, t. I–VIII, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017.
- Malczewski Antoni, *Maria. Powieść ukraińska*, wstęp Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2002.
- Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. Alina Kowalczykowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła*, t. I–XVII, wyd. rocznicowe, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1993–2005.
- Mochnacki Maurycy, *Pisma krytyczne i polityczne*, wstęp Zbigniew Przychodniak, wybór i oprac. Jacek Kubiak, Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak, t. I–II, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996.

- Mochnacki Maurycy, *Rozprawy literackie*, oprac. Mirosław Strzyżewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.
- Norwid Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebranie i ustalenie tekstów, wstęp i uwagi krytyczne Juliusz Wiktor Gomulicki, t. I–XI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971–1976.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, przekł. i oprac. Ewa Szymani, Wojciech Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2003.
- Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.
- Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, t. I–IV, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1959.
- Ropelewski Stanisław, *Pisma krytyczne*, wstęp i oprac. Jacek Lyszczyna, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i oprac. Bogdan Zakrzewski, Kazimierz Pecold, Artur Ciemnoczołowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1963.
- Schiller Fryderyk, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przekł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, wstęp Jerzy Prokopiuk, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1972.
- Schlegel Friedrich, *Fragmenty*, przekł. Carmen Bartl, oprac., wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Słowacki Juliusz, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, Władysław Floryan, t. I–XVII, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952–1975.
- Strzyżewski Mirosław, *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1999.
- Walka romantyków z klasykami*, wstęp, układ wypisów źródłowych i oprac. Stefan Kawyn, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1960.
- Witwicki Stefan, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, wstęp „Żyw dotąd w młodej Chopina piosence”, wybór, układ i oprac. Wojciech Jerzy Podgórski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

Pozostałe teksty krytycznoliterackie

- [Anonim], „Cierpienia młodego Wertera”. Z niemieckiego P. Goethe. W Warszawie, u N. Glücksberga. II części in 18mo, „Gazeta Literacka” (Warszawa) 1821, nr 50, s. 393–395.
- [Anonim], *Literatura polska*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1830, nr 105, s. 2–3.
- Anonim, *O literaturze romansów w ogólności i w szczególności o polskich tego rodzaju płodach – z przyłączeniem uwag nad romansem polskim mającym tytuł „Nierozsądne śluby – Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających”*, „Astrea” (Warszawa) 1821, t. I, nr 1, s. 3–20.

- [Anonim], [Recenzja rozprawy Jana Samuela Kaulfussa *Dlaczego język i literatura niemiecka zdolniejszymi są do ukształcenia rozumu i serca niż język i literatura francuska?*], „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. XI, s. 517–537.
- [Anonim] [J.K. Ordyniec?], [rec. *Piosnek sielskich* S. Witwickiego], „Dekameron Polski” (Warszawa) 1830, t. II, nr 13, s. 153.
- A.W.Z.[abiełło], *O wierszopisach i poetach uwag kilka*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 58, s. 233–234, nr 59, s. 237–238.
- Brodziński Kazimierz, [Odpowiedź P.J.B.O.], „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 134, s. 684.
- Chodźko Aleksander, *Poezje*, St. Petersburg 1829.
- [Czczot Jan], [Przedmowa], [w:] *Piosnki wieśniacze znad Niemna. We dwóch częściach*, druk Józef Zawadzki, Wilno 1837, s. V–VIII.
- Dmochowski Franciszek Salezy, [Z powodu naszego rozbioru poezji P. Odyńca...], „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1825, t. IV, s. 29–32.
- Dunin Borkowski Józef hr., *Uwagi nad przekładem pieśni gminnych nowogreckich Aleksandra Chodźki*, „Haliczanin” (Lwów) 1830, t. II, s. 265–282.
- Gaszyński Konstanty, *Poezje*, Paryż 1844.
- Goszczyński Seweryn, *Nowa epoka poezji polskiej*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” (Kraków) 1835, t. I, z. 1, s. 9–26; t. I, z. 2, s. 201–224; t. I, z. 3, s. 361–375; t. II, z. 4, s. 5–21.
- Heltman Wiktor, *O poetach i poezji*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 2, s. 49–62.
- Ilnicka Maria, *Gabriela Puzynina*, „Bluszcz” (Warszawa) 1869, nr 42, s. 269–270.
- Jonczewski Konstanty, *Do redaktora „Dekady Polskiej”*, „Dekada Polska” (Warszawa) 1821, t. I, nr 4, s. 186–191.
- Kajsiewicz Hieronim, *Sonety*, drukarnia Pinarda, Paryż 1833.
- Kł... [Kłokocki Stanisław], *O idei i uczuciu nieskończoności*, „Pamiętnik Naukowy” (Warszawa) 1819, t. II, s. 3–31.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. Eugeniusz Sawrymowicz, t. I–II, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962–1963.
- Korzeniowski Józef, *Kurs poezji*, nakład i druk N. Glücksberg, księgarz i typograf Królewskiego Warszawskiego Uniwersytetu, Warszawa 1829.
- Kowalski Franciszek, *Miecz i lutnia, czyli śpiewy wolności wolnego Polaka przez Franciszka Kowalskiego, tłumacza Moliera, podoficera Legii litewsk. wołyńsk.*, Warszawa 1831.
- Kozieradzki Benedykt, *O formie czyli metodzie umiejętności*, „Haliczanin” (Lwów) 1830, t. II, s. 229–232.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Hymny boleści*, Paryż [1857?].
- Kraszewski Józef Ignacy, *I jeszcze o panu Franciszku*, „Tygodnik Petersburski” 1838, nr 69, s. 398–399.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Poezja*, [w:] tegoż, *Studia literackie*, Wilno 1842, s. 149–174.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Poezje. Wydanie drugie poprawione i znacznie pomnożone*, t. I, Warszawa 1843.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1863.
- Kremer Józef, *Listy z Krakowa*, t. I: *Wstępne zasady estetyki*, Naumburg 1869.
- Listy Stefana Witwickiego do Józefa Bohdana Zaleskiego*, wydał Dionizy Zaleski, Lwów 1901.

- M.M.[ochnacki], *Odpowiedź na uwagi nad artykułem, który w numerze 14 „Gazety Polskiej” z powodu pierwszego numeru dziennika „Chwila Spoczynku” był umieszczony*, „Gazeta Polska” (Warszawa) 1827, nr 16, s. 61.
- „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1829.
- Odyniec Antoni Edward, *Barbara Radziwiłłówna, czyli początek panowania Zygmunta Augusta. Poema dramatyczne w sześciu aktach z prologiem*, Wilno 1858.
- Odyniec Antoni Edward, *Poezje*, t. I, Wilno 1825.
- Odyniec Antoni Edward, *Poezje*, t. I–II, Wilno 1859.
- Ordyniec Jan Kazimierz, *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie muzyki i poezji*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. XI, nr 32, s. 1–27; nr 34, s. 216–234.
- Ordyniec Jan Kazimierz, „*Poezje biblijne*” Stefana Witwickiego, „Dekameron Polski” (Warszawa) 1830, t. I, nr 6 (z 28 II 1830 r.), s. 206–211; nr 7 (z 10 III 1830 r.), s. 244–251; nr 8 (z 20 III 1830 r.), s. 285–292; nr 9 (z 31 III 1830 r.), s. 325–335.
- Ostrowski Józefat Bolesław, *Co są prawidła?*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 130, s. 660–662.
- O.[strowski] Józefat Bolesław, *O „Edmundzie” P. Stefana Witwickiego*, „Dziennik Powszechny Krajowy” (Warszawa) 1830, nr 118, s. 595–596.
- Pol Wincenty, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku. W dwudziestu prelekcjach mianych w Radnej Sali miasta Lwowa, stenografowanych pod dyrekcją Lubina Olewińskiego profesora stenografii w Uniwersytecie Lwowskim*, słowo wstępne Stanisław Pilat, Lwów 1866.
- [Raczyński Edward], *Przedmowa*, [w:] *Poezje Bohdana Zaleskiego wydane przez Edwarda Raczyńskiego*, Poznań 1841, s. nlb.
- Schlegel Friedrich, *Fragmenty*, przekł. Carmen Bartl, oprac., wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Siemieński Lucjan, *Do redakcji „Biblioteki Warszawskiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1858, t. IV, s. 257.
- Siemieński Lucjan, *Przewodnictwo poezji w dziedzinie myśli. „Felicyta”, dramat Odyńca*, [w:] tegoż, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858 przez...*, Warszawa 1859, t. I, s. 51–130.
- Stapfer Albert, *Wiadomość o życiu i dziełach Goethego, przez...* (Z dziennika „Biblioteka Powszechna”), „Biblioteka Polska” (Warszawa) 1826, t. I, s. 266–283; t. II, s. 24–40; t. II, s. 203–217.
- Tyszyński Aleksander, *Amerykanka w Polsce. Romans*, cz. I–II, St. Petersburg 1837.
- Tyszyński Aleksander, *Morena albo powieści blade przez autora „Amerykanki w Polsce”*, Warszawa 1842.
- Ujejski Kornel, *Zwiedle liście*, Lwów 1849.
- Wacław z Oleska, *Rozprawa wstępna*, [w:] *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego, zebrał i wydał Wacław z Oleska*, nakładem Franciszka Pillera, Lwów 1833, s. III–LIV.
- Wasilewski Edmund, *Poezje*, t. I, Poznań 1840.
- Wężyk Franciszek, *O poezji w ogólności*, „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. III (wrzesień), s. 35–47.
- Witwicki Stefan, *Edmund*, Warszawa 1829.
- [Witwicki Stefan], *Notatki Podolanina*, Warszawa 1826.
- [Witwicki Stefan], *O poezji i jej krytykach. Dwie rozmowy*, „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1830, Rok II, s. 151–168.

- [Witwicki Stefan], *O reputacji autorów za ich życia, kilka uwag przyjaciela literatury ojczyźnej* (*Nadesłany artykuł*), „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 140, s. 558–560.
- Witwicki Stefan, *Piosnki sielskie*, Warszawa 1830.
- Witwicki Stefan, *Poezje biblijne*, Warszawa 1830.
- Witwicki Stefan, *Wieczory pielgrzymia. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. I–II, Paryż 1844–1845.
- Witwicki Stefan, *Żal za „Gazetą Literacką”, czyli o potrzebie krytyki, wiersz...*, Warszawa 1824.
- Woronicz Jan Paweł, *Rozprawa I. O pieniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w Warszawie dnia 5 maja 1803 roku*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, t. III, seria „Biblioteka Kieszonkowa Klasyków Polskich”, wyd. Jan Nepomucen Bobrowicz, t. XXXIX, Lipsk 1853, s. 1–39.
- Woronicz Jan Paweł, *Rozprawa II. O pieśniach narodowych, czytana na posiedzeniu publicznym Towarzystwa Przyjaciół Nauk, w Warszawie dnia 15 maja 1805 roku*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, t. III, seria „Biblioteka Kieszonkowa Klasyków Polskich”, wyd. Jan Nepomucen Bobrowicz, t. XXXIX, Lipsk 1853, s. 40–52.
- Zaleski Józef Bohdan, *Poezje*, Wilno 1938.
- Ż.[ukowski] J.[an] L.[udwik], [Obrona Wertera], „Kurier Polski” (Warszawa) 1830, t. I, nr 88, s. 452.
- Żukowski Jan Ludwik, [Obrona literatury i filozofii niemieckiej], „Gazeta Polska” (Warszawa) 1828, nr 350, s. 1397–1399.
- Żukowski Jan Ludwik, *O pieśniach ludu*, „Melitele. Noworocznik wydany przez A.E. Odyńca” (Warszawa) 1830, Rok II, s. 86–104.

Inne teksty

- Borges Jorge Luis, *Rzemiosło poezji. Wykłady fundacji Charlesa Eliota Nortona, 1967–1968*, oprac. Calin-Andrei Mihailescu, przekł. Maciej Świerkocki, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa [2006].
- Miłosz Czesław, [Przemówienie noblowskie w Akademii Szwedzkiej, Sztokholm, grudzień 1980], [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 478–492.
- Platon, *Dialogi*, t. I–II, przekł., wstęp i objaśnienia Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1999.
- Słowacki Juliusz, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- Szyborska Wisława, *Poeta i Świat (Odczyt Noblowski. Sztokholm, 7 grudnia 1996)*, [w:] tejże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2000, s. 337–342.

Bibliografia przedmiotowa

Prace dotyczące teorii metafory i romantycznej koncepcji poezji

- Abrams Meyer Howard, *Formy wyobraźni romantycznej*, przekł. Piotr Graff, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 3, s. 203–227.
- Abrams Meyer Howard, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. Maria Bożenna Fedewicz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Balcerzan Edward, *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. Włodzimierz Bolecki, Elżbieta Dąbrowska, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2006, s. 144–155.
- Banowska Lidia, *Historia i poezja w metaforze zaklęta. Casus „Konrada Wallenroda” Adama Mickiewicza*, [w:] *O historyczności*, red. Katarzyna Meller, Krzysztof Trybuś, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006, s. 121–133.
- Bąk Magdalena, *Ani zwierciadło, ani lampa. Maurycy Mochnacki o istocie aktu twórczego*, [w:] *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. Olaf Krykowski, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 91–106.
- Bąk Magdalena, *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
- Bąk Magdalena, *„Mimesis” romantyczna. Teoria i praktyka w Polsce*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 257–285.
- Bąk Magdalena, *Światło lub ciepło. Krótka historia jednej metafory*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2008, nr 6, s. 47–54.
- Bąk Magdalena, *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Blumenberg Hans, *Paradygmaty dla metaforologii*, przekł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2017.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Cieśla-Korytowska Maria, *Metaforyka poznania u Słowackiego*, [w:] teże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999, s. 19–31.
- Demandt Alexander, *Znaczenie metafor dla historii*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*

- sności, wybór, przekł. i oprac. Jerzy Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 455–489.
- Dobrzyńska Teresa, *Metafora*, red. zeszytu Maria Renata Mayenowa, seria „Poetyka. Zarys encyklopedyczny”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1984.
- Dobrzyńska Teresa, *Metafora jako narzędzie analizy rzeczywistości*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. Włodzimierz Bolecki, Elżbieta Dąbrowska, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2006, s. 156–163.
- Dobrzyńska Teresa, *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 1994.
- Dobrzyńska Teresa, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich – Wydawnictwo, Warszawa 2012.
- Dopart Bogusław, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1992.
- Draaisma Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, przekł. Robert Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Gemel Aleksander, *Codziennosc metafory w perspektywie kognitywistycznej. Próba krytycznej analizy*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne” 2016, t. I, nr 2, s. 172–186.
- Godzic Wiesław, *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.
- Hamlin Cyrus, *Osobowość w wymiarze czasowym. Metafora i poezja romantyczna*, przekł. Grażyna Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 3, s. 321–344.
- Hocke Gustav René, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przekł. Marek Szalsza, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Jarnicki Paweł, *Metaforyczne konceptualizacje pojęcia 'tekstu' a przemiany stylów myślowych w literaturoznawstwie*, Wydawnictwo Fundacji „Projekt Nauka”, Wrocław 2014.
- Językowa kategoryzacja świata*, red. Renata Grzegorzczkova, Anna Pajdzińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996.
- Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2004.
- Jäkel Olaf, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przekł. Monika Banaś, Bronisław Drag, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.
- Kövecses Zoltán, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Krajewska Anna, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] *Literatura i wiedza*, red. Włodzimierz Bolecki, Elżbieta Dąbrowska, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2006, s. 164–176.
- Kreowanie świata w tekstach*, red. Andrzej Maria Lewicki, Ryszard Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp Tomasz P. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Lakoff George, Turner Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1989.

- Man Paul de, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przekł. Artur Przybysławski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
- Metafora – Tekst – Dyskurs. Profesor Teresie Dobrzyńskiej w 45-lecie debiutu naukowego*, red. Grzegorz Grochowski, Jan Kordys, Jacek Leociak, Maria Prussak, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2017.
- Niewczas Łukasz, *Niewidoczna metafora. Strategie mówienia przenośnego w poezji Norwida*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2013.
- O definicjach i definiowaniu*, red. Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1993.
- Ortega y Gasset José, *Dwie wielkie metafory (w dwusetną rocznicę urodzin Kanta)*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przekł. Piotr Niklewicz, wybór i wstęp Stanisław Cichowicz, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1980, s. 217–236.
- Owen Nick, *Magia metafory. 77 opowieści dla Trenerów, Nauczycieli i Myślicieli*, przekł. Katarzyna Najderek, METAmorfoza, Wrocław 2011.
- Perelman Chaim, *Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii*, przekł. Janusz Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, R. LXII, z. 3, s. 247–257.
- Petri Rolf, *The Mediterranean Metaphor in Early Geopolitical Writings*, „History. The Journal of the Historical Association” 2016, Vol. 101, pp. 671–691.
- Porwani przez przenośnie. O literaturoznawczych metaforach*, red. Edward Balcerzan, Agnieszka Kwiatkowska, słowo wstępne Edward Balcerzan, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2007.
- Profilowanie w języku i w tekście*, red. Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1998.
- Ricoeur Paul, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, przekł. Grażyna Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, R. LXXV, z. 2, s. 269–286.
- Sanchez-Ruiz Maria-Jose, Manuela Romo Santos, Juan Jiménez Jiménez, *The Role of Metaphorical Thinking in the Creativity of Scientific Discourse*, „Creativity Research Journal” 2013, Vol. 25, No. 4, pp. 361–368.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przekł. Jarosław Anders, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999.
- Stanisz Marek, *Metafory poezji i poety w twórczości Słowackiego. Okres podróży na Wschód*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. Jacek Brzozowski, Mirosław Skrzypczyk, Marek Stanisz, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2012, s. 338–354.
- Stanisz Marek, *Poetyka dzieła otwartego w świetle wypowiedzi romantycznych krytyków literackich (lata dwudzieste XIX wieku)*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. Agnieszka Ziółowicz, Roman Dąbrowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 349–369.
- Stanisz Marek, *„Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory historyczno-literackiej*, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, red. Marek Stanisz, Kazimierz Maciąg, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 9–40.
- Steen Gerard, *Analyzing Metaphor in Literature: With Examples from William Wordsworth's „I Wandered Lonely as a Cloud”, „Poetics Today”* 1999, Vol. 20, No. 3, pp. 499–522.

- Stępnik Krzysztof, *Filozofia metafory*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przekł. Joanna Czudec, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.
- Studia o metaforze*, cz. I, red. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Warszawa 1980.
- Studia o metaforze*, cz. II, red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Warszawa 1983.
- Tischner Józef, *Myślenie z wnętrza metafory*, [w:] tegoż, *Myślenie według wartości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 462–476.
- Trela Grzegorz, *Chmury i zegary, czyli wybrane metafory filozoficzne*, ParkEdukacja, Warszawa 2009.
- Ulicka Danuta, „Odpowiednie dać rzeczy słowo” (o filozofii w metaforze), [w:] *Koncepcje słowa*, red. Eugeniusz Czaplewicz, Edward Kasperski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, s. 95–111.
- Vargas Llosa Mario, *Transforming a Lie into Truth: A Metaphor of the Novelist's Task*, „National Review” 1990, Vol. 42, pp. 68–70.
- Wojtczak Sylwia, Iwona Witczak-Plisiecka, Rafał Augustyn, *Metafory konceptualne jako narzędzia rozumowania i poznania prawniczego*, Wydawnictwo Wolters Kluwer, Warszawa 2017.

Pozostałe prace

- Abriszewska Paulina, *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2011.
- Alegoria*, red. Janina Abramowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekł., wstęp i komentarz Henryk Podbielski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka*, wybór Henryk Chudak, przekł. Henryk Chudak, Anna Tatariewicz, przedmowa Jan Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Bachórz Józef, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Bachórz Józef, „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Badania nad krytyką literacką*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.
- Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. Michał Głowiński, Krzysztof Dybciak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.
- Bar Adam, *Kumoszki na Parnasie*, nakład księgarni Stefana Kamińskiego, Kraków 1947.
- Bartmiński Jerzy, *Językowe podstawy obrazu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.
- Bartoszewicz Antonina, *O głównych pojęciach i terminach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1973.
- Behler Ernst, *Frühromantik*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1992.

- Berkan-Jabłońska Maria, *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie (1815–1869)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Berlin Isaiah, *Korzenie romantyzmu. Wykłady Mellonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie*, red. Henry Hardy, przekł. Anna Bartkiewicz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2004.
- Bielik-Robson Agata, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
- Bielik-Robson Agata, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.
- Bittner Ireneusz, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
- Błoński Jan, *Zmiana warty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
- Bobryk Roman, *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2017.
- Borowski Andrzej, *Pius vates*, „Tematy i Konteksty” 2014, nr 4 (9): *Staropolskie i oświeceniowe piśmiennictwo religijne. Tematy – konwencje – tradycja*, red. M. Nalepa, G. Trościński, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 22–31.
- Bowra Cecil Maurice, *The Romantic Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1957.
- Bruchnalski Wilhelm, *Pojęcie i znaczenie poezji u poetów polskich XVI wieku*, [w:] tegoż, *Między średniowieczem a romantyzmem*, wybór i oprac. Jerzy Starnawski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975.
- Brzozowski Jacek, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1986.
- Burkot Stanisław, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Bursztyńska Halina, *J.I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1982.
- Chmielowski Piotr, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, przedmowa Bronisław Chlebowski, Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1902.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. Andrzej Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Cysewski Kazimierz, „Ballady i romanse” – przewodnik epistemologiczny, „Pamiętnik Literacki” 1983, R. LXXIV, z. 3, s. 65–100.
- Cysewski Kazimierz, *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku, Słupsk 1987.
- Cytowska Maria, *Źródła staropolskiej wiedzy retorycznej*, [w:] *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wybór i oprac. Maria Cytowska, Teresa Michałowska, Warszawa 1999, s. 42–76.
- Czwornóg-Jadczyk Barbara, *Franciszek Wężyk wobec sporu klasyków i romantyków*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio FF, Vol. VII, No. 6, Lublin 1989, s. 87–116.

- Czwornóg-Jadczak Barbara, *Klasycy i romantycy. Spór i dialog*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012.
- Dopart Bogusław, *Cykl Mickiewiczowski a romantyczna wielka forma poetycka*, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2004, s. 183–218.
- Dopart Bogusław, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” drezdeńskich Adama Mickiewicza*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.
- Dopart Bogusław, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Dopart Bogusław, *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.
- Drewnowski Tadeusz, *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Dybczak Krzysztof, *Istota i struktura krytyki literackiej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 3: *Prace z lat 1975–1984*, wybór Henryk Markiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988, s. 485–500.
- Dybczak Krzysztof, *Problemy interpretacji tekstu krytycznoliterackiego*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji. Studia*, red. Janusz Sławiński, Jerzy Świąch, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1979, s. 191–204.
- Eustachiewicz Maria, *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*, „Pamiętnik Literacki” 1975, R. LXVI, z. 3, s. 3–38.
- Feliksiak Elżbieta, *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2001.
- Fiećko Jerzy, *Ogród Wallenroda i tajemnica Wajdeloty*, [w:] tegoż, *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki. Szkice o ideach polskich romantyków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015, s. 155–172.
- Fieguth Rolf, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przekł. Miłosz Zieliński, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2002.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.
- Frye Northrop, *Anatomia krytyki*, przekł. Monika Bokiniec, posłowie Andrzej Zgorzelski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.
- Fulińska Agnieszka, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 2000.
- Gerard Albert, *O logice romantyzmu*, przekł. Maciej Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 1, s. 253–263.
- Głowiński Michał, *Ciemne alegorie Norwida*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. Ryszard Nycz, t. V: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 279–292.
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Głowiński Michał, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. III: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998, s. 301–315.

- Grabowski Tadeusz, *Krytyka literacka w Polsce w epoce pseudoklasycyzmu*, Akademia Umiejętności, Kraków 1918.
- Grabowski Tadeusz, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1931.
- Graczk-Chmura Edyta, *Anna Libera „Krakowianka”. Narodowość i regionalizm*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7): *Z archiwum polonisty*, red. Zenon Ożóg, Marek Stanisław, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 209–222.
- Graczk-Chmura Edyta, *Literatura romantyczna w Krakowie (1827–1863). Zarys monograficzny*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- Impelluso Lucia, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przekł. Hanna Cieśla, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006.
- Inglot Mieczysław, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Janion Maria, *Prace wybrane*, red. Małgorzata Czermińska, t. I–V, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000–2002.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Romantyzm i historia*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- Jędrzejewski Tomasz, *Literatura w warszawskiej prasie kulturalnej pogranicza oświecenia i romantyzmu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2016.
- Józef Kremer (1806–1875). *Studia i materiały*, red. Urszula Bęczkowska, Ryszard Kasperowicz, Jacek Maj, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kaliszewski Andrzej, *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kant Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przekł., wstęp i przypisy Roman Ingarden, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.
- Kawyn Stefan, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych. Studia i szkice*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001.
- Kermode Frank, *Romantic Image*, Collins, Fontana Books, London–Glasgow 1971.
- Kitowiczowa Irena, *O zadaniach krytyki literackiej lat 1800–1820*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 133–159.
- Kochanowska Ewa, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Offerdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.
- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa, b.r.w. [2003].
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2017.
- Kornhauser Julian, Zagajewski Adam, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

- Korwin-Piotrowska Dorota, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Życie pośmiertne poetyki*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8): *Dzisiaj i jutro poetyki*, red. Marek Stanisz, Stanisław Uliasz, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 20–34.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Mysł literacka polskiego oświecenia (zarys problemów badawczych)*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 7–37.
- Kowal Jolanta, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017.
- Kowalczykowa Alina, *Słowacki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Królikiewicz Grażyna, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1993.
- Krzemień-Ojak Krystyna, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Kubacki Waclaw, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1949.
- Kuhn Thomas S., *Struktura rewolucji naukowych*, przekł. Helena Ostromecka, przekł. posłowia Justyna Nowotniak, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.
- Kurska Anna, *Fragment romantyczny*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Kuziak Michał, *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007.
- Kuziak Michał, *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2006.
- Lessing Gotthold Efraim, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji. Część pierwsza*, oprac. Jolanta Maurin Białostocka, przekł. Henryk Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.
- Lewis C.[live] S.[taples], *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przekł., przedmowa i Mały słownik autorów brytyjskich Witold Ostrowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Lijewska Elżbieta, *Obraz społecznej harmonii w traktacie „Ojciec nasz” Augusta Cieszkowskiego i poemacie „Pieśni społecznej cztery stron” Cypriana Norwida*, [w:] *August Cieszkowski in memoriam 1814–2014*, red. Katarzyna Meller, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 25–47.
- Lovejoy Arthur O., *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przekł. Artur Przybyśławski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Łapiński Zdzisław, *Norwid*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1984.
- Ławski Jarosław, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005.
- Łempicki Zygmunt, *Wybór pism*, oprac. Henryk Markiewicz, t. I: *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmowa Bogdan Suchodolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

- Maciejewski Marian, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1970.
- Maleszyński Dariusz Cezary, *Corpus politicum. Śródziemnomorskie i staropolskie konteksty topiki organicznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, R. LXXVI, z. 1, s. 3–46.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Markiewicz Henryk, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Maryjka Wojciech, „Nieśmiertelne pieśni?”. *Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2016.
- Matywiecki Piotr, *O Kościele bez Boga*, „Pamiętnik Literacki” 1990, R. XC, z. 4, s. 5–33.
- Mayenowa Maria Renata, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.
- Mazurkowska Bożena, *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książczaka (na tle porównawczym)*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993.
- Mazurkowska Bożena, *Poetyckie supliki w sprawie „Panny na wydaniu”*, „Prace Polonistyczne” 2011, t. LXVI, s. 17–51.
- Mazurkowska Bożena, *Weksle prawdy i nieprawdy. Studia literackie o książce oświeceniowej*, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2011.
- Michałowska Teresa, *Literatura polskiego średniowiecza. Leksykon*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Michałowska Teresa, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.
- Mickiewicz. Sen i widzenie*, red. Zbigniew Majchrowski, Wojciech Owczarski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. Jakub Zdzisław Lichański, współpraca Brigitte Schultze, Hans Rothe, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1997.
- Miłosz Czesław, *Ziemia Ulro*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Zofia Mitosek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Mitosek Zofia, *Między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 25–46.
- Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Miziołek Jerzy, *Wergiliusz z syringą. Uwagi o renesansowej ikonografii poety*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. A. Rottermund, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 73–89.
- Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. Piotr Żbikowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1999.
- Namowicz Tadeusz, *Adam Mickiewicz*, „Vorwort” zu den „Balladen und Romanzen” und die deutsche Literatur um 1800, [w:] *Adam Mickiewicz und die Deutschen. Eine Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar*, herausgegeben von Ewa Mazur-Kęłbowska und Ulrich Ott, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000, s. 50–66.
- Ocieczek Renarda, „Staworodne wizerunki”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1982.

- Opacki Ireneusz, *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, [w:] tegoż, *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1979, s. 5–154.
- Opacki Ireneusz, „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna PARA, Katowice 1995.
- Owczarski Wojciech, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Pasterski Janusz, *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011.
- Patro-Kucab Magdalena, „...*jest to głos Ojczyzny z jej serca i ducha wydobyty*”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011.
- Pelc Janusz, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- Pelc Janusz, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. Agnieszka Morawińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 49–72.
- Perelman Chaim, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przekł. Mieczysław Chomicz, red. Ryszard Kleszcz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Pieróg Stanisław, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Pietraszko Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1966.
- Pietraszko Stanisław, *O pojmowaniu poezji w Polsce w okresie Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, t. VII, nr 1, s. 19–44.
- Pigoń Stanisław, *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998.
- Piwińska Marta, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Piwińska Marta, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, [w:] Adam Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, przekł. i komentarze Leon Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. Marta Piwińska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997, t. I, s. 5–77.
- Piwińska Marta, *Złe wychowanie*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Płuciennik Jarosław, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
- Płuciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
- Podgórski Wojciech Jerzy, *Stefan Witwicki (13.IX.1801 – 19.IV.1847). Zarys monograficzny*, t. I–II, Instytut Kształcenia Nauczycieli im. Władysława Spasowskiego w Warszawie, Warszawa 1988.
- Poklewska Krystyna, *Galicja romantyczna (1816–1840)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

- Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. Mirosław Strzyżewski, Centrum Edukacji Europejskiej, Toruń 2005.
- Przychodniak Zbigniew, *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2016.
- Przychodniak Zbigniew, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991.
- Przychodniak Zbigniew, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2001.
- Rabizo-Birek Magdalena, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012.
- Ripa Cesare, *Ikologia*, przekł. Ireneusz Kania, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998.
- Romantik-Handbuch*, herausgegeben von Helmut Schanze, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 2003.
- Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. Olaf Kryszowski, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Rorty Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*, przekł. Michał Szczubiałka, Wydawnictwo Spacja – Fundacja Aletheia, Warszawa 1994.
- Rudaś-Grodzka Monika, *Sfinks słowiański i mumia polska*, Fundacja Akademia Humanistyczna, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2013.
- Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2014.
- Rymkiewicz Jarosław Marek, *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1968.
- Saganiak Magdalena, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2009.
- Saganiak Magdalena, *Poetyka opisowa wśród współczesnych nauk o literaturze*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8): *Dzisiaj i jutro poetyki*, red. Marek Stanisław, Stanisław Uliasz, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, s. 78–96.
- Saganiak Magdalena, *Natchnienie w prelekcjach paryskich*, [w:] *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, red. Maria Kalinowska, Jarosław Ławski, Magdalena Bizior-Dombrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 87–110.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta, Kostkiewiczowa Teresa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990.
- Saunders Judith P., *Ideas of Order: Artists Describing the Arts*, „Style” 2008, Vol. 42, Nos. 2 & 3, pp. 247–253.
- Sawicki Stefan, *Norwida walka z formą*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

- Siwiec Magdalena, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Skubalanka Teresa, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984.
- Skubalanka Teresa, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.
- Skwarczyńska Stefania, *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego „Kościół bez Boga”*, „Pamiętnik Literacki” 1960, R. LI, z. 1, s. 27–43.
- Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
- Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze, renesans, barok)*, red. Teresa Michałowska, z udziałem Barbary Otwinowskiej, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1990.
- Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa, Magdalena Rudkowska, Mirosław Strzyżewski, t. I–II oraz *Indeksy*, Instytut Badań Literackich PAN, Instytut Literatury Polskiej UMK, Toruń–Warszawa 2016.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2000.
- Stabryła Stanisław, *Owidiusz. Świat poetycki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1989.
- Stanisz Marek, *Juliusz Słowacki jako krytyk literacki*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3 (80/81), s. 270–281.
- Stanisz Marek, *Norwidowska koncepcja oryginalności literackiej w świetle dziejów poetyki*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1 (20), s. 181–194.
- Stanisz Marek, „*Prawdziwa poezja serca i duszy*”. *Kategoria liryczności w polskiej krytyce literackiej wczesnego romantyzmu*, [w:] *Liryczność – w kręgu problemów estetyki, teorii i historii literatury*, red. Bernadetta Kuczera-Chachulska, Ewangelina Skalińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 35–60.
- Stanisz Marek, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Stanisz Marek, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998.
- Starobinski Jean, *André Chénier and the Allegory of Poetry*, [w:] *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, ed. by Karl Kroeber, William Walling, Yale University Press, New Haven–London 1978, s. 39–60.
- Stefanowska Zofia, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2001.
- Stockwell Peter, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, red. Elżbieta Tabakowska, przekł. Anna Skucińska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Strzyżewski Mirosław, *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Wydawnictwo WIT-GRAF, Toruń 1994.

- Strzyżewski Mirosław, *Genewskie „wypracowanie gimnazjalisty”*, [w:] Zygmunt Krasiński. „*Varia*” tekstowe i tekstologiczne, red. Mirosław Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 9–54.
- Strzyżewski Mirosław, *Kraszewski jako krytyk literacki (uwagi o stanie badań – wstępne rozpoznania – postulaty)*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. Tadeusz Budrewicz, Ewa Ihnatowicz, Ewa Owczarż, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 147–169.
- Strzyżewski Mirosław, *Michał Podczaszyński. Zapomniany romantyk*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1999.
- Strzyżewski Mirosław, *Mickiewicz wśród krytyków. Studia o przemianach i formach romantycznej krytyki w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001.
- Strzyżewski Mirosław, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. materiału ikonograficznego Agnieszka Markuszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- Strzyżewski Mirosław, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.
- Strzyżewski Mirosław, *Twórczość krytycznoliteracka Mickiewicza na tle przemian polskiej krytyki literackiej do roku 1830*, [w:] *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. Jacek Kolbuszewski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1993, s. 65–76.
- Szturc Włodzimierz, *Jak czytali romantycy*, „Pamiętnik Literacki” 2003, R. XCIV, z. 1, s. 25–43.
- Tabakowska Elżbieta, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Wydawnictwo Oddziału Polskiej Akademii Nauk, Kraków 1995.
- Tatara Marian, *Skowronek i słowik. Z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, [w:] tegoż, *Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy*, oprac. Bogusław Dopart, Marek Stanisław, wstęp Bogusław Dopart, materiały bibliograficzne zebrał Marek Stanisław, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 101–118.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. Marcin Gruszczyński, Olga Latek, Adam Lipszyc, Agnieszka Michalak, Agnieszka Rostkowska, Marcin Rychter, Łukasz Sommer, oprac. Tadeusz Gadacz, wstęp Agata Bielik-Robson, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Thalmann Marianne, *Labirynt*, przekł. Andrzej Sądoliński, „Pamiętnik Literacki” 1978, R. LXIX, z. 3, s. 345–374.
- Trybuś Krzysztof, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
- Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. Agnieszka Morawińska, wstęp Krzysztof Wojciechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Walas Teresa, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1993.
- Walas Teresa, „*Niebyła*” *historia literatury*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, Warszawa 2004, s. 94–109.

- Wallis Mieczysław, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973.
- Waśko Andrzej, *Historia według poetów. Myślenie metahistoryczne w literaturze polskiej (1764–1848)*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2015.
- Waśko Andrzej, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2001.
- Wellek René, *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*, t. I: *Das späte 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Romantik*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1978.
- Witkowska Alina, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- Witkowska Alina, *Sławianie, my lubim sielanki...*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Witkowska Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Witkowska Alina, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998.
- Woźniakowski Jacek, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Zabielski Łukasz, *Meandry antyromantyczności. Kajetan Koźmian i romantycy polscy*, Collegium Columbinum, Kraków 2015.
- Zgorzelski Czesław, *Romantyzm w Polsce*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1957.
- Ziarkowska Justyna, *W gorączce. Krytyka literacka Maurycyego Mochnackiego i Mariana José de Larra*, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, Wrocław 2004.
- Ziemia Kwiryna, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Ziołowicz Agnieszka, *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
- Zwierzyński Leszek, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobrażenia Słowackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.
- Zwierzyński Leszek, *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
- Zyśk Justyna, *Dyskusje literackie na łamach prasy warszawskiej w okresie przełomu romantycznego*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Mirosława Strzyżewskiego, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2013.
- Żabicka Aleksandra, *Pojęcie jaźni. Konceptualizacja i wyrażanie a język*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
- Żbikowski Piotr, *„...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...”. Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1998.
- Żbikowski Piotr, *Klasycyzm postanistawowski. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Żbikowski Piotr, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- Żmigrodzka Maria, *Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Nota bibliograficzna

Załącznikiem tej monografii było moje studium pt. *Poetyka dzieła otwartego w świetle wypowiedzi romantycznych krytyków literackich (lata dwudzieste XIX wieku)*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. Agnieszka Ziółowicz, Roman Dąbrowski, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 349–369. Szkic ten rozrósł się w niniejszą książkę, stąd jego ślady w prezentowanej monografii. Stanowi ona nie tylko znaczne rozszerzenie, lecz także wielokierunkowe rozwinięcie przedstawionego tam początkowego zamysłu.

Fragment rozdziału I ukaże się równoległe z niniejszą publikacją pt. *Metafory poezji jako ekspresji w romantycznej krytyce literackiej*, [w:] *Świat wewnątrz nas*, t. 1: *Ekspresja doświadczenia*, red. Agnieszka Gałkowska, Marek Stanisław, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019.

Szkicowe wersje niektórych fragmentów monografii prezentowałem na konferencjach naukowych w Krakowie (*Kolokwia krakowskie XIII: Estetyka dzieła. Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa*, Uniwersytet Jagielloński, 31.03-1.04.2013), Białymstoku (*Georomantyzm. Literatura – miejsce – środowisko*, Uniwersytet w Białymstoku, 3–4.04.2014) i Rzeszowie (*Świat wewnątrz nas z cyklu Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii*, Uniwersytet Rzeszowski, 25–26.05.2017).

Indeks metafor poezji i poety

Wyrazy wytłuszczone oznaczają metafory konceptualne, do których odwołują się pozostałe (niewytłuszczone). Wykaz obejmuje tylko te metafory, które pochodzą z tekstów krytycznoliterackich doby romantyzmu i zostały omówione w niniejszej pracy. Dla ułatwienia podano w nawiasach rozwinięcie niektórych metafor.

Poezja (także: **twórczość poetycka**, **akt twórczy**)

anioł 170
archiwum 116
blask 154, 157
błądzenie 91
błysk 192
błyskawica 157, 158, 159
bryła 190
budowa 54, 131
całość 132, 196–197
chmury 192
chorągiew 110
ciemne (uczucie) 158
cień, cienie 144
córka, córa 100, 101, 166, 172
czerpanie 43, 59, 66
człowiek zob. **osoba**
dagerotyp 139, 151
dar (niebios) 59–60
drogowskaz 109, 110
drzewo 177, 184–185
duch (efekt aktywności ducha) 191–193
dusza 192–193
dziecko 100, 101, 166, **172–175**
dźwięk, dźwięki 46, **72–73**
echo 76, 146
ekspansja **97–102**, 176
emanacja (ducha) 60

energia 57–58
entuzjizm 65, 69
erupcja 51
fabryka 198
fala 99
frak 168
fuga 74, 75
gałąź 86, 176, 184
gazeta 116
głębia, głębina **57–58, 102–103**
głos (z nadniebnej ojczyzny) 59
gmach 109, 112
gość (niebieski) 59
góra 109
gra (sił, namiętności) 105, 130
grób 109, 110, 115
gwar 192
gwiazda, gwiazdy 101, 154, 157, 158, 159
harfa 72–73
harfa eolska 72–75, 76
harmonia 74, 146
hasło (postępu) 110
ideał 160, 194
imaginacja zob. **wyobrażenia**
iskra, iskry 47, 59, 159
jasność 154, 158
jednoczenie 104–108
jedność 65, 79–80, 104, 106, 141, 164
jutrzienka 157

kapłanka, kapłaństwo 62, 63, 65, 68
 kąpiel (w źródle) 65
 kłos, kłosy 176
 kobieta 167–168
 kombinacja 104
 kopalnia 103
 kopiowanie
 kościół 113
 kreacja 104, 196
kraina 89, **92–102**, 144, 166
królestwo **93–95**, 166
 kryształ 138
 krzyk (serca, boleści) 45, 54, 75
 księga (sybillińska) 103, 116
 kształtowanie, nadawanie kształtu 129, 131, 133
 kwiat, kwiaty 176, 180–184, 192
 labirynt 94
 lampa 158
 latarnia 109, 110, 138
 liście 183
 lot, polot 69–70, 75, 90, 100
lustro zob. **zwierciadło**
 lutnia 72–75, 144
 łączenie 104–108
 luna 154, 157, 158
malowanie **120–135**, 147, 152, **159–160**
 matka 46, 170, 175, 179–180
 mądrość 67
 metempsychoza 89
 milion 46
 morze 96–97, 175
 motyle 181
 mowa (ognista) 63
 mumie 178
 Muza 63
muzyka **70–75**
 nabój 56
 nasienie 183
 naśladowanie 86, 127, 131, 138, 145
natchnienie (twór, owoc natchnienia, sfera natchnienia) 40, 42, 44, 45, 53, 55, 56, 57, **60–70**, 74, 75, 77, 82, 102, 107, 110, 112, 127, 128, 143, 196, 198
 niwa 176
 objaśnienie, objaśnianie 129, 133
 objawianie, objawienie się 129, 130, 132, 133, 138, 147, 155, 164
 oblekanie (w formę) 129
 obraz 122, 133, 147
 oczarowanie 155
odbijanie, odbicie zob. **zwierciadło**
 odbłask 149
 odsłanianie 134
 odzyskanie (wyższej krainy) 101–102, 157
 ogień 55–57, 103, 154, 159
 okazanie (na oko) 129, 130, 146
 okrasa (zewnątrzna) 129
 olbrzym 169
 Olimp (sfery Olimpu, świętości Olimpu) 67, 111
organizm **161–199**
osoba **165–175**
 owoc 146, 186
 ożenienie 105
 państwo 92–95
 paralela (politycznego, moralnego, religijnego, umysłowego stanu narodów) 149
 Parnas 111–112
 pączek 178
 pejzaż 189–190
 piastunka 179–180
 pień 180
 pieśń, pienie, piosenka 53, 54, 58, 70, 73, 75, 147
 płomień 157
 płód 121, 130, 172–173
 płód (ziemi) 177–179
 podnoszenie (zasłony) 133
podróż (wędrowka) **85–92**, 98, 110, 114, 168
 pojednanie (sprzeczności) 107–108
 pokarm 185
 pokazywanie 149
 pokrewieństwo (poezji z niebem) 101
 pokutnica 170
 połysk (gromu) 158
 pomnik 109, 113, 114
 popęd (ducha) 97
 poród zob. **rodzenie**
 posłannica 59
 postaciowanie 129, 131

pośredniczka 106, 150, 170
 potok 56
 powiernica (duszy) 58
 powódź 96
 powój 182–183
 powrót (do zabranego światła ducha) 102, 157
 powtórzenie 144, 148, 149
 promień 154, 155, 157
 przedstawienie 133, 142
 przekraczanie (granic) 97–102
przeźrenie 92–97
 przetworzenie 129
 przyoblekanie (w ciało) 133
 przypomnienie (utraconego raju) 101, 157
 rękodzielnia 198
roślina 176–178, 184
 rodzenie 66, 175
 rozprzestrzenienie (formy, sfery poetyckiej) 97
 roztwieranie (głębi duszy) 53
 rozwijanie się (ducha) 98
 różdżka czarnoksięska 151
ruch 191–197
 ruina 109, 113, 114, 197
 rycerz 170–171
 Rzeczpospolita, republika 93–94
 sen 159
serce (mowa serca, dziecko serca, owoc serca) 42, 43–50, 52, 82
 sfera (przygraniczna) 109, 110
 siła (twórcza, wcielań i twierdzeń, odwiecznych i zaprzeczeń) 57, 65, 106–107
 skarb 103
 słońce 154, 155, 156
 słowo (natchnione, twórcze) 63, 164
 sługa (duszy) 58
 słup graniczny 109–110
 spowinowacenie 104, 105
 stawianie (przed oczy) 129, 130, 133
 strefa (pomiędzy materią a duchem) 105
 stronnictwo 77–79, 98
 suknia 167
 symfonia 74–75
szkoła 76–82, 92, 114
 szmer (strumieni) 192
 szum (morza) 192
śpiew 46, 70, 70, 75, 76, 146, 192
 świat, światy 54, 93, 131
światło 154–160
 świątynia 85, 109, 112–113
 świecznik 158
 tchnienie (z wyższej krainy) 163
 tęcza 105, 144, 192
 towarzysza (duszy) 58
 trąba (archanioła) 74
 treść (wyciągnięta z przyrody) 164
 twarz 175
twór (natury) 163–199
 twórczość, tworzenie, stwarzanie 30, 62, 69, 128, 139, 142, 148, 150, 151, 167, 194, 196
 ubiór 167–168
 ukazanie (na jaśnią), ukazanie się 130, 147
 ukrzyżowanie 46
 uniesienie (poetyckie), uniesienia (duszy) 51, 55, 56, 62, 69, 101, 104, 112
 upiór 179–180
 urok (błyskotny życia, nadświatny) 155, 160
 wcielenie 105, 132, 173
 wezbranie (uczuć) 51, 97
wędrówka (podróż) 85–92, 98, 110, 114, 168
 wiadra (złote) 142–143
 wicie (osnowy) 131
 widnokrąg 84, 85
 widzenie, widzenia 132, 147, 156
 wieniec 182
 władza (podnoszenia piękności do ideału) 101
 wniebowzięcie 46
 woń 155
 wstępowanie (na scenę) 116
 wydanie 129, 132
 wydobywanie (na jaśnią) 129
 wyjawianie 129, 133, 142
wylanie 51–55, 90
 wyniesienie (na jaw) 149
 wynikłość (wyobrażeń) 141
 wynurzenie (na jaw) 130
 wyobrażenie 131

wyobraźnia (dziecko wyobraźni, twór wyobraźni) 43–50, 52, 82, 121
wystawianie 127, 129
wynętrzenie 54
wywoływanie (z grobu, z przeszłości, cieniów przeszłości, ducha przeszłości) 129, 134, 135, 149
wyzwolenie 169
wznoszenie się 100
zapał 62, 64, 69, 112
zaraza 188–189
zasłona (rusałek) 159
zaślubienie (skończoności z nieskończonością) 106
zdrój 106
zejście (z wytyczonego szlaku) 89–92
zestrojenie (sprzeczności) 74
ziemia 103–104
ziemia obiecana 89
zjednoczenie 106
zlanie (w całość) 104, 105, 106, 156
zmartwychwstanie (w piękności świecie) 194
zwierciadło 135–154, 158, 159–160, 175
życie 191–199
żyto
żywiół, żywioly 55–57, 96, 105, 165
źródło 103

Poeta

anioł 53
cesarz 108
drogowskaz 110
dziecko 57

filozof 131
geniusz 55, 60, 113, 118, 132, 185
gęślarz 71
gwiazda 159
iskra 159
jaskółka 187
kaganiec (oświecający) 159
kapłan 109
kierownik (sumienia) 68
mędrzec 53
minstrel 71
mistrz 53, 56, 58, 68, 139, 198
naczynie 50, 53
orzeł 99, 186–187
pająk 54–55, 187
pelikan 187
pośrednik 108, 109
prorok 109
przywódca 68
pszczoła 187
ptak 70, 186
syn 67, 71, 173, 187
ślimak 188
uczeń 67
Samson 53
skowronek 70
słowik 70, 186
sztukmistrz 68, 69, 72, 131
ślimak 188
śpiewak 72, 74
tłumacz 108, 109
twórca 53
wieszcz 56, 58, 65–67, 72, 88, 109, 167
władca 94, 109

Indeks osób

- A.W.Z. zob. Zabiello Aleksander Władysław
Abramowska Janina 19, 169, 218
Abrams Meyer Howard 13, 20, 34, 36, 43, 48,
50, 59, 73, 76, 119, 136, 140, 154, 215
Abriszewska Paulina 218
Aler Paul 110
Anders Jarosław 189, 217
[Anonim] 57, 79, 90, 173, 211, 212
Arystoteles 19, 24, 29, 50, 51, 91, 135, 141,
142, 188, 196, 218
Augustyn Rafał 24, 218
- Bach Jan Sebastian 74
Bachórz Józef 18, 60, 61, 71, 97, 150, 187,
218, 226
Bachelard Gaston 36, 218
Balcerzan Edward 23, 215, 217
Banaś Monika 23, 50, 216
Banowska Lidia 215
Bar Adam 218
Baran Bogdan 24, 117, 215
Bartkiewicz Anna 13, 82, 84, 205, 219
Bartl Carmen 14, 211, 213
Bartmiński Jerzy 34, 36, 216, 217, 218
Bartoszewicz Antonina 218
Batteux Charles 188
Bąk Magdalena 21, 22, 113, 139, 146, 157,
193, 215
Behler Ernst 13, 218
Belloc Louise Swanton 90
Berkan-Jabłońska Maria 45, 219
Berlin Isaiah 13, 82, 84, 205, 219
Bęczkowska Urszula 65, 221
Bielik-Robson Agata 20, 42, 163, 203, 205,
219, 227
Bielowski August 92
Billip Witold 14, 38, 210
- Bittner Ireneusz 20, 49, 82, 83, 108, 219
Bizior-Dombrowska Magdalena 64, 163,
225
Bloom Harold 219
Blumenberg Hans 24, 117, 208, 215
Błoński Jan 36, 209, 218, 219
Bobrowicz Jan Nepomucen 214
Bobryk Roman 208, 219
Boileau-Despréaux Nicolas 188
Bokiniec Monika 209, 220
Bolecki Włodzimierz 16, 24, 155, 215, 216,
227
Borges Jorge Luis 207, 214
Borkowska Grażyna 18, 61, 226
Borowski Andrzej 21, 40, 66, 137, 161, 219
Bowra Cecil Maurice 20, 219
Bratkowski Stefan 210
Brodziński Kazimierz 14, 38, 85–86, 87,
136–137, 204, 210, 212
Bruchnalski Wilhelm 219
Brzozowski Jacek 22, 40, 60, 69, 110, 207,
212, 217, 219
Buczyńska-Garewicz Hanna 12, 36, 215
Budrewicz Tadeusz 33, 227
Burkot Stanisław 219
Bursztyńska Halina 33, 219
Bürger Gottfried August 68
Byron George 51, 78, 88, 123, 147, 168
- Calderón de la Barca y Henayo Pedro 158
Carlyle Thomas 185
Cendrowska Grażyna 216, 217
Cervantes y Saavedra Miguel de 113
Chlebowski Bronisław 219
Chłędowski Walenty 79, 90–91, 98, 100, 104,
141–142, 164–165, 169, 181, 188, 194, 198
Chmielowski Piotr 219

- Chodźko Aleksander 116, 212
 Chomicz Mieczysław 25, 224
 Chrostek Mariusz 7
 Chudak Henryk 36, 218
 Cichowicz Stanisław 23, 217
 Ciemnoczołowski Artur 39, 211
 Cieśla Hanna 180, 221
 Cieśla-Korytowska Maria 21, 215
 Cirlot Juan Eduardo 155, 180, 219
 Coleridge Samuel Taylor 14, 185
 Curtius Ernst Robert 21, 40, 137, 161, 162, 173, 219
 Cybulski Wojciech 150
 Cysewski Kazimierz 219
 Cytowska Maria 219
 Czajkiewicz Eugeniusz 218
 Czeczot Jan 44, 176, 212
 Czerwińska Małgorzata 21, 36, 161, 205, 221
 Czudec Joanna 24, 218
 Czwornóg-Jadcak Barbara 18, 66, 70, 98, 173, 186, 219, 220

 Dante Alighieri 72, 74, 113, 124, 147, 158, 195
 Dawid, król izraelski (bibl.) 171
 Dąbrowska Elżbieta 23, 24, 155, 215, 216
 Dąbrowski Roman 34, 217, 229
 Demandt Alexander 23, 215
 Dembowski Edward 14, 38, 45, 47–48, 49, 52, 53, 56, 62, 92, 97, 98, 99, 101, 105, 110, 159, 175, 195, 210
 Dmitriew Iwan 64
 Dmochowski Franciszek Ksawery 188
 Dmochowski Franciszek Salezy 212
 Dobrzyńska Teresa 23, 25, 26, 27, 28–29, 32, 189, 216
 Dopart Bogusław 7, 12, 13, 36, 70, 197, 205, 216, 220, 227
 Draaisma Douwe 24, 216
 Drąg Bronisław 23, 50, 216
 Drewnowski Tadeusz 209, 220
 Dunin Borkowski Józef 212
 Dworak Anna Marta 7
 Dybiak Krzysztof 65, 218, 220
 Dylis Olgierd 21, 57, 98, 140, 210

 Emerson Ralph Waldo 21, 57, 98, 102, 108, 116, 140, 210
 Eustachiewicz Maria 162, 220

 Fedewicz Maria Bożenna 13, 43, 119, 215
 Feliksiak Elżbieta 63, 220
 Fichte Johann Gottlieb 140
 Fiećko Jerzy 204, 220
 Fieguth Rolf 220
 Floryan Władysław 38, 211
 Forstner Dorothea 155, 220
 Franklin Benjamin 134
 Fryderyk II Wielki, król pruski 166
 Frye Northrop 209, 220
 Fulińska Agnieszka 34, 119, 137, 161, 173, 220

 Gadacz Tadeusz 20, 42, 163, 227
 Gadamska-Serafin Renata 7
 Galkowska Agnieszka 229
 Garczyński Stefan 124
 Gaszyński Konstanty 45, 53, 79, 212
 Gautier Théophile 78, 180, 210
 Gemel Aleksander 24, 28, 216
 Gerard Albert 25, 203, 220
 Głowiński Michał 17, 24, 30, 36, 65, 218, 220
 Godzic Wiesław 24, 216
 Goethe Johann Wolfgang 51, 88, 113, 129, 179
 Golański Filip Nierusz 77, 120, 121
 Goliński Zbigniew 31, 77, 120, 211, 222
 Gomulicki Juliusz Wiktor 22, 38, 211
 Gosławski Maurycy 38, 44, 51, 87–88, 167, 168, 173, 210
 Goszczyński Seweryn 11, 18, 39, 52, 55–56, 57–58, 60, 67, 73, 81, 88–89, 91–92, 93, 103, 105, 109–110, 111–112, 115, 132, 138, 149, 155–156, 157, 164, 168, 169, 173, 178, 180, 183, 188, 203, 212
 Grabowski Michał 14, 15, 21, 38, 52, 56, 59, 60, 78, 80, 87, 89, 93, 94, 96, 101, 105, 111, 126–127, 129, 132, 141, 148–149, 150, 155, 158, 168, 169, 170, 176, 181, 183, 184, 191–192, 196–197, 206, 210
 Grabowski Tadeusz 221
 Gracz-Chmura Edyta 52, 167, 221

- Graff Piotr 215
 Grochowski Grzegorz 217
 Gruszczyński Marcin 20, 42, 163, 227
 Grzegorzczukowa Renata 36, 216
 Grzymała Franciszek 66, 78, 86–87
 Guze Joanna 78, 180, 210
- Halkiewicz-Sojak Grażyna 63, 221
 Hamlin Cyrus 30, 216
 Hardenberg Friedrich von zob. Novalis
 Hardy Henry 13, 82, 84, 205, 219
 Haydn Joseph 113
 Hazlitt Wiliam 14
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 104
 Heltman Wiktor 47, 95, 212
 Herbert Zbigniew 208
 Hocke Gustav René 24, 216
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus)
 66, 90, 113, 120
- Ihnatowicz Ewa 33, 227
 Ilnicka Maria 45, 212
 Impelluso Lucia 180, 221
 Ingarden Roman 84, 221
 Inglot Mieczysław 221
 Iskra-Paczkowska Agnieszka 7
- Jabłonowski Józef 46, 103, 125
 Jakubowski Jan Zygmunt 14, 38, 211
 Jamrozek-Sowa Anna 7
 Janion Maria 21, 36, 163, 205, 221
 Jarnicki Paweł 23, 216
 Jäkel Olaf 23, 50, 216
 Jędrzejewski Tomasz 18, 221
 Jiménez Jiménez Juan 24, 28, 29, 201, 217
 J.N.S. zob. Sadowski Jan Nepomucen
 Johnson Mark 23, 25, 26–27, 28, 36, 50, 84,
 111, 118, 216
 Jonczewski Konstanty 47, 212
- Kajsiewicz Hieronim 212
 Kalinowska Maria 64, 163, 225
 Kaliszewski Andrzej 208, 221
 Kałużny Jerzy 23, 216
 Kamiński Stefan 218
 Kania Ireneusz 155, 166, 180, 219, 225
- Kant Immanuel 84, 221
 Karpiński Franciszek 68, 77, 86, 116, 122
 Kasperowicz Ryszard 65, 221
 Kasperski Edward 218
 Kaulfuss Jan Samuel 212
 Kawyn Stefan 14, 39, 211, 221
 Kącka Eliza 49
 Kermode Frank 185, 221
 Kitowiczowa Irena 19
 Klaczko Julian 15, 38, 46, 48, 50–51, 53, 54,
 56, 60, 62–63, 66, 67–69, 70, 71, 73,
 74–75, 80–81, 89, 93, 98, 99, 101–102,
 103–104, 105, 110, 111, 112, 121, 124–
 125, 128–129, 133–134, 135, 139, 150,
 152–153, 157, 163–164, 165, 171–172,
 173, 178–180, 181, 182, 185, 195–196,
 198, 210
 Kleiner Juliusz 38, 211
 Kleszcz Ryszard 25, 224
 Kl... zob. Kłokocki Stanisław
 Klak Czesław 7
 Kłokocki Stanisław 95, 212
 Książnin Franciszek Dionizy 173–174
 Kochanowska Ewa 190, 221
 Kochanowski Jan 110, 171
 Konarski Stanisław 77
 Kolbuszewski Jacek 227
 Kołakowski Leszek 221
 Kopaliński Władysław 49, 155, 180, 186, 221
 Kopczyński Onufry 31, 120
 Kordys Jan 217
 Kornhauser Julian 209, 221
 Korolko Mirosław 221
 Korsak Julian 188
 Korwin-Piotrowska Dorota 7, 16, 222
 Korzeniowski Józef 19, 48, 77, 92, 118, 212
 Kostkiewiczowa Teresa 18, 19, 24, 31, 49,
 61, 77, 119, 120, 135, 150, 174, 211, 222,
 225, 226
 Kövecses Zoltán 23, 29, 216
 Kowal Jolanta 77, 222
 Kowalczykowa Alina 7, 13, 14, 38, 60, 71,
 210, 222, 226
 Kowalski Franciszek 55, 212
 Kozieradzki Benedykt 212
 Koźmian Kajetan 90

- Krajewska Anna 24, 155, 216
- Kraśniński Zygmunt 39, 54, 57, 66, 69, 71, 72–73, 79, 87, 90, 94, 106–108, 111, 114, 133, 135, 152, 157, 165, 181, 192, 195, 210
- Kraszewski Józef Ignacy 33, 44–45, 47, 52, 63, 70, 71, 93, 96, 103, 109, 121, 124, 135, 153, 172–173, 183, 186, 212
- Kremer Józef 45, 53, 56, 58, 59, 60, 65, 66, 68, 71, 72, 73–74, 89, 96, 101, 105–106, 112–113, 116, 118, 124, 133, 152, 156, 158, 160, 165, 167–168, 169, 170, 172, 173, 175, 183, 192–193, 194, 212
- Kroeber Karl 166, 226
- Krońska Irena 211
- Królikiewicz Grażyna 114, 222
- Królikowski Józef Franciszek 77
- Krukowska Halina 114, 210
- Krysowski Olaf 18, 139, 193, 215, 225
- Krzemiń-Ojak Krystyna 130, 138, 143, 145, 185, 222
- Krzyszowski Tomasz P. 23, 50, 84, 118, 216
- Kubacki Waclaw 222
- Kubiak Jacek 15, 38, 210
- Kuczera-Chachulska Bernadetta 46, 220, 226
- Kuhn Thomas Samuel 222
- Kulesza Monika 7
- Kunicki Wojciech 211
- Kurska Anna 197, 222
- Kuziak Michał 139, 163, 215, 222
- Kwiatkowska Agnieszka 23, 217
- La Harpe (Laharpe) Jean François de 188
- Lakoff George 23, 25, 26–27, 28, 36, 50, 84, 111, 118, 165, 205, 216
- Lalewicz Janusz 217
- Lamennais Hugues Félicité Robert de 80
- Larra Marian José de 185
- Latek Olga 20, 42, 163, 227
- Leibniz Gottfried Wilhelm 156
- Lelewel Joachim 69, 79, 80, 93, 100, 128, 169, 172, 178
- Lenartowicz Teofil 75, 171, 182
- Leociak Jacek 217
- Lessing Gotthold Ephraim 97, 120, 222
- Lewestam Fryderyk Henryk 98
- Lewicki Andrzej Maria 36, 216
- Lewis Clive Staples 222
- Libelt Karol 56, 74, 97, 101, 103
- Libera Anna 52, 167
- Lichański Jakub Zdzisław 223
- Lijewska Elżbieta 222
- Lipiński Karol 45
- Lipszyc Adam 20, 42, 163, 227
- Lorenc Jan 5, 7
- Lorenc Janina 5, 7
- Lovejoy Arthur Oncken 36, 222
- Lubowiecki Marcin 7
- Lyra Franciszek 21, 57, 98, 140, 210
- Lyszczyna Jacek 15, 38, 39, 150, 210, 211
- Ławski Jarosław 64, 163, 210, 222, 225
- Łapiński Zdzisław 222
- Łempicki Zygmunt 84, 95, 204, 222
- Łozińska Tamara 155, 220
- Maciąg Kazimierz 7, 34, 77, 217
- Maciejewski Marian 223
- Maj Jacek 65, 221
- Majchrowski Zbigniew 159, 223
- Malczewski Antoni 111, 114, 124, 197, 210
- Maleszyński Dariusz Cezary 94, 161, 162, 187, 199, 208, 223
- Man Paul de 19, 30, 217
- Markiewicz Henryk 65, 84, 117, 120, 126, 220, 222, 223
- Markowski Michał Paweł 14, 211, 213
- Markuszevska Agnieszka 95, 227
- Maryjka Wojciech 7, 209, 223
- Matywiecki Piotr 113, 223
- Maurin Białostocka Jolanta 120, 222
- Mayenowa Maria Renata 216, 223
- Mazur-Kęmbłowska Ewa 223
- Mazurkowa Bożena 7, 162, 174, 223
- Meller Katarzyna 215, 222
- Michalak Agnieszka 20, 42, 163, 227
- Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 113
- Michałowska Teresa 40, 41, 60, 66, 76, 77, 112, 162, 219, 223, 226

- Mickiewicz Adam 14, 22, 38, 43–44, 48, 50–51, 63–64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 78, 80, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 104, 106, 111, 113, 114, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 133, 134, 149, 151, 152, 158, 163, 168, 172, 181, 185, 187, 188, 195, 197, 198, 210
- Mihailescu Calin-Andrei 207, 214
- Miłosz Czesław 208, 209, 214, 223
- Mitosek Zofia 85, 119, 135, 161, 208, 223
- Miziołek Jerzy 166, 223
- M.M. zob. Mochnacki Maurycy
- Mochnacki Maurycy 14, 15, 22, 38, 41, 42, 44, 51, 54, 59–60, 61–62, 69, 71, 72, 76, 79–80, 86, 87, 89–90, 91, 93, 94, 95–96, 97, 100, 104–105, 109, 111, 112, 114, 121, 124, 126, 130–131, 134, 137–138, 143–146, 149, 157, 158–159, 160, 164, 168, 172, 174, 175, 176, 184–185, 186, 187, 189–190, 191, 193–194, 197–198, 210, 211, 212, 213
- Mojżesz 103
- Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 113
- Morawińska Agnieszka 36, 85, 120, 224, 227
- Morawski Franciszek 110
- Mozart Wolfgang Amadeus 113
- Myszka Agnieszka 7
- Najderek Katarzyna 24, 217
- Nalepa Marek 66, 219
- Namowicz Tadeusz 13, 14, 38, 77, 206, 211, 223
- Niemcewicz Julian Ursyn 68
- Niewczas Łukasz 23, 217
- Niklewicz Piotr 23, 217
- Norwid Cyprian 14, 22, 38, 63, 67, 68, 70, 81–82, 89, 139, 211
- Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) 211
- Nowak Zbigniew Jerzy 15, 38, 210
- Nowicka Elżbieta 15, 38, 210
- Nowotniak Justyna 222
- Nycz Ryszard 16, 17, 220, 227
- Ocieczek Renarda 174, 223
- Odyniec Antoni Edward 44, 47, 56, 62, 70, 111, 122, 124, 125, 133, 155, 158, 188, 192, 213, 214
- Okopień-Sławińska Aleksandra 24, 218
- Opacki Ireneusz 137, 146, 224
- Ordyniec Jan Kazimierz 121, 141, 212, 213
- Orkan-Łęcki Maciej 220
- Ortega y Gasset José 23, 26, 28, 217
- Orzeszkowa Eliza 135
- Osjan, bard szkocki 158, 166
- Ostromęcka Helena 222
- Ostrowski Jozefat Bolesław 78, 88, 93, 94–95, 114, 129–130, 157, 169, 181, 198, 213
- Ostrowski Witold 222
- Ott Ulrich 223
- Otwinowska Barbara 41, 119, 135, 162, 226
- Owczarski Wojciech 21, 159, 223, 224
- Owczarz Ewa 33, 227
- Owen Nick 24, 27, 28, 33, 217
- Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 173
- Ozóg Zenon 52, 167, 221
- Pachciarek Paweł 155, 220
- Pajdzińska Anna 36, 216
- Pasterska Jolanta 7
- Pasterski Janusz 7, 208, 209, 224
- Patro-Kucab Magdalena 85, 224
- Pecold Kazimierz 39, 211
- Pelc Janusz 61, 120, 162, 166, 224
- Perelman Chaim 25, 217, 224
- Petrarca Francesco 113
- Petri Rolf 23, 217
- Pieróg Stanisław 143, 145, 224
- Pietraszko Stanisław 135, 202, 224
- Pigoń Stanisław 210, 224
- Pilat Stanisław 213
- Piller Franciszek 213
- Piramowicz Grzegorz 77
- Piwińska Marta 163, 182, 224
- Platon 61, 66, 117, 135, 144, 210
- Płoszewski Leon 163, 224
- Pluciennik Jarosław 224
- Podbielski Henryk 24, 218

- Podczaszyński Michał 47, 51–52, 55, 60, 79, 87, 90, 95, 100, 122–123, 149, 157, 158
- Podgórski Wojciech Jerzy 211, 224
- Poklewska Krystyna 224
- Pol Wincenty 213
- Potocki Adam 89, 121, 125, 164
- Poussin Nicolas 166
- Praksyteles 113
- Prokopiuk Jerzy 211
- Przybysławski Artur 30, 36, 217, 222
- Przychodniak Zbigniew 15, 18, 22, 38, 55, 57, 210, 212, 225
- Pseudo-Longinos 120
- Pucek Robert 24
- Puchejda Adam 33
- Puszkina Aleksander 64, 125
- Puzynina Gabriela z Güntherów 45
- Rabizo-Birek Magdalena 209, 225
- Racine Jean-Baptiste 188
- Raczyński Edward 56, 152, 213
- Rafał (właśc. Raffaello Santi) 113, 166
- Ricoeur Paul 23, 48
- Ripa Cesare 166, 225
- Robortello Francesco 76
- Romo Santos Manuela 24, 28, 29, 201, 217
- Ropelewski Stanisław 15, 39, 45, 60, 62, 66, 70, 71, 72, 93, 101, 113, 118, 124, 132, 150–152, 172, 185, 192, 210
- Rorty Richard 117, 225
- Rostkowska Agnieszka 20, 42, 163, 227
- Rothe Hans 223
- Rottermund Andrzej 166, 223
- Rudaś-Grodzka Monika 18, 225
- Rudkowska Magdalena 18, 61, 150, 226
- Rusin Joanna 7
- Rybicka Elżbieta 36, 225
- Rychter Marcin 20, 42, 163, 227
- Rymkiewicz Jarosław Marek 208, 225
- Rzewuski Henryk 66, 118, 150
- Sadowski Jan Nepomucen 42, 149–150
- Saganiak Magdalena 17, 50, 61, 64, 82, 163, 225
- Sanchez-Ruiz Maria-Jose 24, 28, 29, 201, 217
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 77
- Sarnowska-Temierusz Elżbieta 19, 23, 40, 41, 60, 66, 77, 110, 119, 135, 162, 174, 218, 225, 226
- Saunders Judith P. 204, 209, 225
- Sawicki Stefan 68, 225
- Sawymowicz Eugeniusz 113, 212
- Sąpoliński Andrzej 227
- Scaliger Julius Caesar 76
- Schanze Helmut 225
- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 62, 104
- Schiller Friedrich 88, 100, 130, 179, 191, 207, 211
- Schlegel August Wilhelm 14, 44, 199
- Schlegel Friedrich 14, 55, 104, 108, 109, 115, 140, 211, 213
- Schultze Brigitte 223
- Scott Walter 88, 123, 168
- Shakespeare William 43, 78, 88, 92, 113, 123, 142, 153, 158
- Shelley Percy Bysshe 14, 102, 140
- Siemieński Lucjan 213
- Sienicka Agnieszka 7
- Siwec Magdalena 68, 226
- Skalińska Ewangelina 46, 226
- Skarga Barbara 225
- Skrzypczyk Mirosław 7, 22, 217
- Skubalanka Teresa 19, 20, 226
- Skucińska Anna 29, 36, 226
- Skwara Marta 21, 57, 98, 140, 210
- Skwarczyńska Stefania 113, 226
- Sławiński Janusz 19, 24, 218, 220, 221, 226
- Słowacki Euzebiusz 19
- Słowacki Juliusz 14, 22, 39, 56, 71, 72, 74, 80, 91–92, 107, 111, 113, 125, 146–147, 150, 152, 181, 192, 195, 211, 212
- Sołczyk Beata 7
- Sommer Łukasz 20, 42, 163, 227
- Sontag Susan 189, 217
- Stabryła Stanisław 174, 222
- Stanisz Dominika 7
- Stanisz Elżbieta 7
- Stanisz Irena 5, 7

- Stanisław Jan 5, 7
 Stanisław Marek 13, 16, 17, 22, 33, 34, 52, 70,
 77, 137, 139, 147, 150, 167, 217, 221,
 222, 225, 226, 227, 229
 Stanisław Monika 7
 Stanisław-Lubowiecka Anna 7
 Stapfer Albert 213
 Starnawski Jerzy 219
 Starobinski Jean 166, 226
 Steen Gerard 23, 32, 217
 Stefanowska Zofia 47, 226
 Stendhal (właśc. Beyle Marie-Henri) 135
 Stępnik Krzysztof 24, 27, 218
 Stiegler Bernd 24, 218
 Stockwell Peter 29, 36, 226
 Strzyżewski Mirosław 7, 15, 17, 18, 33, 36,
 38, 39, 61, 70, 71, 72, 95, 143, 150, 210,
 211, 225, 226, 227, 228
 Swosz Wit 113
 Suchodolski Bogdan 84, 205, 222
 Symonides z Keos 120
 Szalsza Marek 24, 216
 Szczubińska Michał 117, 225
 Szekspir William zob. Shakespeare Wil-
 liam
 Szturc Włodzimierz 227
 Szuster Marcin 219
 Szymani Ewa 211
 Szymaniak Karolina 33
 Szyborska Wisława 208, 214

 Śladkowska Anna 38, 210
 Śliwiński Piotr 209
 Świerkocki Maciej 207, 214
 Święch Jerzy 220

 Tabakowska Elżbieta 29, 36, 226, 227
 Talma François-Joseph 79
 Tatar Marian 70, 227
 Tatarzewicz Anna 36, 218
 Tatarzewicz Władysław 36, 119–120, 227
 Taylor Charles 20, 33, 42, 43, 57, 82, 163,
 227
 Thalmann Marianne 96, 227
 Tischner Józef 24, 26, 27, 28, 218
 Tokarski Ryszard 36, 216, 217

 Tomaszewski Mieczysław 71
 Trela Grzegorz 24, 28, 218
 Tretiak Andrzej 21, 57, 98, 140, 210
 Treugutt Stefan 60
 Trościński Grzegorz 7, 66, 219
 Trybuś Krzysztof 22, 215, 227
 Tuan Yi-Fu 36, 85, 227
 Turner Mark 23, 25, 27, 36, 118, 165, 205,
 216
 Turzyński Ryszard 155, 220
 Tyszyński Aleksander 11, 18, 80, 203, 213

 Ujejski Kornel 62, 70, 110, 170–171, 182–
 183, 186, 213
 Uliasz Stanisław 16, 17, 222, 225
 Ulicka Danuta 218
 Underhill James W. 36

 Vargas Llosa Mario 218
 Vida Marco Girolamo 76
 Voltaire (właśc. François Marie Arouet) 147

 Wackenroder Wilhelm Heinrich 102
 Waćław z Oleska 45, 53, 54, 57, 61, 103,
 116, 133, 147, 149, 173, 176–177, 178,
 183, 187, 194, 213
 Walas Teresa 16, 227
 Walling William 166, 226
 Wallis Mieczysław 117, 119, 136, 228
 Wasilewski Edmund 174–175, 213
 Waśko Andrzej 15, 21, 38, 57, 179, 210, 228
 Wellek René 13, 228
 Węgrzyn Iwona 15, 38, 71, 110, 210
 Wężyk Franciszek 98, 213
 Wigura Franciszek 121, 172
 Winckelmann Johann Joachim 97
 Witczak-Plisiecka Iwona 24, 218
 Witkowska Alina 228
 Witwicki Stefan 21, 44, 55, 60, 78, 87, 93,
 100–101, 124, 149, 155, 165, 181–182,
 183, 192, 211, 212, 213, 214
 Witwicki Władysław 117, 214
 Wojciechowski Krzysztof 36, 85, 227
 Wojtczak Sylwia 24, 218
 Wojtowicz-Maryjka Paulina 7
 Wolter zob. Voltaire

Wordsworth William 14, 50, 205
Woronicz Jan Paweł 214
Woźniakowski Jacek 97, 228
Wójcicki Kazimierz Władysław 53, 54, 70
Wyrzykowski Stanisław 21, 57, 98, 140, 210
Wysłouch Seweryna 120, 228

Zabielski Łukasz 18, 228
Zabiello Aleksander Władysław 20, 21, 55, 69,
88, 96, 98–99, 100, 127–128, 172, 212
Zagajewski Adam 209, 221
Zakrzewska Wanda 155, 220
Zakrzewski Bogdan 39, 211
Zaleski Dionizy 212
Zaleski Józef Bohdan 73, 87, 89, 91, 111,
126, 134, 144, 152, 158, 159, 214
Zawadzki Józef 212, 214
Zgorzelski Andrzej, 209, 220

Zgorzelski Czesław 19–20, 204, 228
Ziarkowska Justyna 18, 185, 228
Zieliński Miłosz 220
Ziemba Kwiryna 21, 228
Ziołowicz Agnieszka 34, 140, 217, 228, 229
Z.K. zob. Ropielewski Stanisław
Zmorski Roman 187
Zwierzynski Leszek 21, 228
Zymon-Dębicki Henryk 120, 222
Zyśk Justyna 18, 167, 228

Żabicka Aleksandra 36, 228
Żbikowski Piotr 135, 223, 228
Żmigrodzka Maria 38, 210, 221, 228
Żukowski Jan Ludwik 60, 64–65, 105, 123,
140–141, 163, 167, 214
Żyrek-Horodyska Edyta 18, 228

Summary

Worlds and Life. Metaphors of Poetry in the Polish Literary Criticism of the Romantic Period

For centuries, metaphor has been regarded as an important component of poetry: it determines the general artistic effect, shapes the presented universe, models the writing style, stirs the imagination and engages the reader's emotions, as well as it transforms the poet into a real creator. It is indispensable in art, but it is also omnipresent in everyday communication: in ordinary acts of speaking, writing, thinking and arguing. Metaphor allows one to express themselves precisely, clearly and, at the same time, in a graphic, interesting and original way. Therefore, it can be an attractive means of expression for literary criticism, as well as a useful tool for any reflection on poetry. In the history of literature, there were periods when this enormous potential of metaphor was particularly visible. One of such periods is Romanticism.

The monograph addresses the issues related to the field of historical poetics and the history of literary criticism. Its aim is to compile and analyze the most important metaphors, by means of which the Polish Romantic literary critics conceptualized the essence of poetry, the writing process of the poet, and the poetic work itself. The analysis of these metaphors allows one to portray the Romantic concept of poetry and its relationship with the centuries-long tradition of theoretical and literary thought. The material analyzed is constituted by texts written by several dozen of the most significant literary critics of the Romantic period in Poland: theoretical treatises on poetry, articles about literary trends, genres and the works of selected writers, polemics in the field of literary criticism, short reviews and sketches.

The extensive introduction entitled *Od metody do metafory i z powrotem* (*From the Method to the Metaphor and Back*) outlines the purposes and theoretical assumptions of the monograph. The research presented is based on the assumption that the central element of the Romantic theory of poetry, as well as the Romantic language of literary criticism, is not a traditionally understood system of concepts or definitions, but a set of metaphors and images having figurative meaning. Therefore, the reconstruction of the Romantic understanding of poetry requires an in-depth analysis of these metaphors and images. The key term for the monograph –

'metaphor' – is understood here as a form of 'understanding and experiencing one kind of thing in terms of another' (according to the definition provided by George Lakoff and Mark Johnson), and as a collective term encompassing various types of non-literal thinking, such as pictorial, symbolic and allegorical ones.

Chapter One entitled „*Dźwięki serca*” i „*górne natchnienia*”. *Metafory aktu twórczego* ('*Sounds of the Heart*' and '*Upper Inspirations*'. *Metaphors of the creative act*) presents a group of metaphors centred around the issues of poetic expression and inspiration. The most popular figures in this area are, first of all, metaphors of poetry as an expression of the artist's inner world: poetry was referred to as 'the speech of the heart' and 'the child of the imagination', as well as the 'pouring out' or the volcanic eruption of feelings overflowing the soul of the artist. The poet's consciousness was presented as a 'vessel' storing his/her emotions and experiences, or as the depth from which his/her creative energy was extracted. On the other hand, the metaphors of inspiration – the second area of ideas pertaining to the creative act – depict poetry as a gift of heavens, a result of poetic inspiration or a form of prophecy, and also as a school (the latter of which, however, had a limited application). In the repertoire of metaphors expressing the essence of the creative act, music metaphors also play an important role, portraying poetry as a song, a hymn or a piece of music, as well as a sound of instruments (especially of a lute, a harp, or an Aeolian harp), music of the soul or of nature. The poet was compared to a singer, a musician or a singing bird. All these metaphors combine ideas that situate the source of poetry inside the artist and outside his/her consciousness, while poetry itself appears as a fusion of the internal energy of the poet, and the external inspiration that reveals what is hidden beyond the subject's consciousness.

Chapter Two entitled „*Poezyjny widnokrąg polski*”. *Metafory topograficzno-przestrzenne* ('*The Polish Poetry Horizon*.' *Topographic-Spatial Metaphors*) discusses ideas which present poetry as a movement in space, as well as the space itself and specific places and objects located in it. These metaphors indicate the nature of the phenomena that poetry presents, the range of topics that it touches, and the cognitive power of poetry. Among topographic-spatial metaphors worthy of greater attention are images of poetry as an area without borders, a vast land and state (organized in a political way). They are accompanied by the imagery of artistic creation as a journey (wandering) towards infinity or deep into the earth, as well as expansion, annexing the terrain, crossing or extending the borders. These images are closely related to the metaphors of poetry as a signpost, a border zone, a lamp post, a mountain, an edifice, a temple, a monument, a ruin, a mine or a grave. All these metaphors are interrelated and connected by the image of poetry as all-encompassing and infinite energy and, at the same time, as a force uniting diverse, even opposite, worlds: the worlds of ideals and everyday life, matter and spirit, earth and heaven, mortality and eternity, man and God.

Chapter Three, „*Czarowne obrazy*” w „*kryształach złudzeń*”. *Metafory wizualne*, ('*Enchanting Paintings*' in '*the Crystals of Illusions*'. *Visual Metaphors*), presents

Romantic metaphors of poetry related to the sense of sight. These metaphors conceptualize the object and the methods of poetic depiction of reality, the model of the world as presented in a literary work, the cognitive capacity of poetry, as well as its artistic suggestiveness. They particularly refer to the effects of painting, reflection and light. Metaphors of poetry as painting (also as 'bringing before one's eyes', 'evoking from the past', 'revelation' etc.) underline the activistic and imaginative dimension of poetic writing, and they also expand the areas of what in the era of Romanticism was considered worthy of depiction. Of a similar character are the metaphors based on the motif of a mirror: they not only emphasize the fact of poetry being capable of reflecting the reality, but also of transforming it. Similar functions are performed by light metaphors which portray poetry as brightness, sun, stars, ray, glow, or fire. All these metaphors present poetry as a method of simultaneously reflecting, transforming and reviving the world being depicted. They also focus on the nature of the reality itself: unobvious, mysterious, and changeable one. In this way they depart from the conventional idea of poetry as a reproductive 'vision' (imitation of nature), and they add a creationistic dimension to the poetic act.

Chapter Four, „*Cud niepodobny do wyjaśnienia*”. *Metafory organiczne*, ('*A Miracle Beyond Explanation.*' *Organic Metaphors*), presents metaphors of poetry that refer, by analogy, to the natural phenomena. In Polish Romantic literary criticism, these figures illustrate mainly the basic principles governing poetry, as well as the dynamics of the creative process. Close parallels between poetry and the organic world suggest, first of all, personified images of poetry as a human being: independent, capable of creative thinking, having profound feelings, being faithful to their inner voice, also as a penitent or a ghoul. Also crucial are other metaphors indicating analogies with human life: in their light poetry appears as a foetus or a child, and creativity – as the act of conceiving or of giving birth. Secondly, the organic metaphors of this period present poetry as a plant growing on an arable field: a seed thrown into the soil, a flower, a tree, an aliment or a fruit. The third area of associations are references to animals, such as a spider (spinning a thread from its inside) and birds (a nightingale, a skylark or an eagle). In all these metaphors poetry is ascribed the features of living beings and of the productive power of nature: its unpredictability and expansiveness.

The closing part of the book entitled *Romantyzm i ciagi dalsze. Podsumowanie* (*Romanticism and What Lies Ahead. Conclusion*) contains general comments on the regularities governing the Romantic imagery of poetry, and on the future of the literary reflection characteristic of the Romanticism. The metaphors used in Polish Romantic literary criticism situate poetry upwards and downwards, in the sky, on the earth and beneath it, in the world and the beyond, inside human beings, in their immediate proximity, and far away from them. They juxtapose spatial and visual imageries, organic and inorganic associations, images of expression with motifs of inspiration. They use fresh and original associations (poetry is an act of pouring out,

an eruption, an element, a piece of music, an open space, a penitent, a phantom, etc.), but also traditional metapoetic topoi (motifs of flight, inspiration, mirror, etc.). The basis of the Romantic metaphors of poetry are mainly images of nature: the cosmos, the elements, the light, the underground, the living nature, the minerals. Significant are also references to products of culture, especially of selected areas of it, mainly related to artistic creation. Anthropomorphic and organic metaphors play an important role here, uniting the world of nature with the reality of culture. The collection of poetry-related metaphors, presented in this monograph, is characterized by multifunctionality, vast capacity, abundance of meanings, as well as the combination of seemingly contradictory and contrasting qualities. This characteristic of the Romantic metaphors of poetry is signalled in the very title of the book – *Światy i życie (Worlds and Life)* – indicating two important features of the Romantic thought regarding poetry: its rooting in various spheres of matter and spirit, often creating autonomous worlds, and the permeating element of life, of uniting the opposites, of movement, and of constant transformation.

Each group of metaphors presented in the monograph (and each individual metaphor) conceptualizes an important aspect related to the Romantic understanding of the essence of poetry, the writing process of the poet or poetic work. The tangled network of meanings is the meeting point of the most important aspects of the Romantic thought: the longing for a world without divisions, an attempt to restate the relationship between the human individual and their surroundings, an activist attitude to reality and to one's own 'self', conviction about the spiritual power of man, immersed in the absolute and able to change reality, an attempt to understand the world thanks to the poetic word.

The linguistic image of Romantic poetry, reconstructed on the basis of metaphors of poetry as presented in literary criticism, encompasses several dimensions: epistemological, semiotic, anthropological and aesthetic one. In epistemological and semiotic dimensions, poetry appears as the best form of learning about the world, the space of sensual references to spiritual reality, the proposal of a new *mimesis*. Its creative power is used mainly to reconcile and unite different spheres of reality, to bring together what is distant or alien, to reveal hidden relationships, similarities and correspondences between different entities. Poetry defies cognition, it is a laboratory of creativity and an area of overcoming tradition. In the anthropological dimension, poetry appears as a separate, autonomous reality, an extremely important record of life and as the life itself: it shows its beauty, darkness and mysteries. It is the epiphany of a higher order and the creation of man's consciousness, it draws its power from nature and transcendence. It is an unstoppable and uncontrolled element, although it can speak in a hushed voice, activating the deep layers of human sensitivity. It sharpens the human cognitive power, refines emotions, trains the imagination, and constitutes an alternative form of rationality. It engages the entire personality of a human being, it requires devotion and participation, it is a form of expression, reflection and mobilization, both individual

and collective. In the aesthetic dimension, poetry is a space of sublimity: an experience whose essence is the unification of man with the powerful forces of nature and transcendence. It is an art, not a craft. Its harmoniousness and perfection is based on organic and not mechanical foundations. It manifests itself spontaneously and each time sets new rules for a specific poetic expression.

The metaphors of poetry used in Romantic literary criticism constitute a fascinating testimony to a certain stage of thinking about literature. The style of writing about poetry shaped at that time – free, metaphorical, original and impressive – penetrated into the culture of the following centuries, becoming one of the determinants of the modern literary criticism.

Translated by Karolina Puchała-Ladzińska

