

nawia się nad strukturalnymi związkami tych gatunków z gatunkami literackimi, nad wzajemnym oddziaływaniem na siebie owych „modeli” czy „wzorców” atunkowych. To zagadnienie jest szczególnie płodne w konsekwencji badawczej, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnego piśmiennictwa, na którego przykładzie można obserwować nawarstwianie się różnorodnych struktur gatunkowych.

Trzytomowe dzieło R. Dimitrijevića zajmuje się dalszymi zagadnieniami wiedzy o literaturze i o dziele literackim. Rozpatruje związki zachodzące między teorią literatury a historią literatury, przedstawia kierunki w badaniach literackich (znowu z uwypukleniem szczególnie wyeksponowanych w historii badań literackich), rozważa sprawy kompozycji i budowy utworu literackiego, elementy stylistyki i wersyfikacji. I pod tym względem ma charakter bardzo sumiennego, kompletnego podręcznika. Te zagadnienia, a więc ostatnia część tomu drugiego i tom trzeci, leżą obecnie poza zasięgiem zainteresowań tego omówienia. Odnotowaliśmy je tu dla sprawozdawczego porządku.

Teorię literatury prof. R. Dimitrijevića, trzytomowe kompendium podręcznikowe, ocenić należy bardzo pozytywnie.

Jan Trzynałowski, Wrocław

Archibald Mac Leish, POETRY AND EXPERIENCE, The Bodley Head, London 1961, ss. 204.

Interesujące to dzieło wyszło spod pióra jednego z wybitniejszych poetów amerykańskich, który w swoim siedemdziesięcioletnim życiu łączył twórczość poetycką z praktyką życia codziennego na eksponowanych stanowiskach w administracji USA, w najwyższych władzach UNESCO, by wreszcie poświęcić się całkowicie pracy naukowej i dydaktycznej jako profesor literatury w Harvard University.

Omawiana praca przedstawia dojrzałe poglądy autora na tematy, które stale zaprzątają umysły poetów każdej generacji, a dotyczące zasadniczego zagadnienia — stosunku poezji do doświadczenia, przeżycia (*experience*).

Autor chce uniknąć nieporozumień; za przedmiot swych rozważań bierze utwór poetycki

jako gotowe dzieło i zastanawia się, w jaki sposób utwór ten oddziałuje na nasze uczucia i w jakim pozostaje stosunku do przeżycia, z którego czerpie inspirację.

Część pierwsza dzieła zatytułowana „Środki znaczeniowe” („Means to Meaning”) zawiera teoretyczne rozważania na temat środków, którymi dysponuje poezja jako sztuka, a więc funkcji wyrazów, zarówno jako dźwięków, jak i znaków wyobrażeń (obrazów) i metafor. W części drugiej „Kształt znaczenia” („The Shape of Meaning”) autor wdaje się w drobiazgową analizę twórczości czterech poetów, o różnych postawach — Emily Dickinson, W. B. Yeatsa, Rimbauda i Keatsa.

Za punkt wyjścia przyjął autor poglądy chińskiego poety z IV w. n. e., Lu Chi, który na swoje nieszczęście był równocześnie generałem i po przegranej bitwie został skazany przez cesarza na śmierć. W oczekiwaniu egzekucji napisał traktat o poezji, w którym starał się odpowiedzieć na pytania: czym jest właściwie poezja i jak powstaje utwór poetycki? Jak analiza wykazuje, poglądy chińskiego poety nie straciły nic na swej aktualności. W ogóle Mac Leish przypisuje poezji starochińskiej wielkie znaczenie w swoich rozważaniach.

W rozdziale: „Słowa jako dźwięki” („Words as Sounds”) autor polemizuje z różnymi stanowiskami na temat: czym jest poezja. Tradycyjna koncepcja poety, która do dziś ma wielu zwolenników, rysuje nam człowieka zagłębionego w siebie, solipsystę, żywiącego się własnymi wizjami i wewnętrznymi przeżyciami. Czeką na jakiś znak, symbol wyłaniający się samorzutnie z głębi podświadomości. Jeśli więc aktem twórczym jest owo bierne czekanie na symbol wynurzający się z podświadomości, to utwór poetycki jest czymś w rodzaju tajemnego wydarzenia, rapso-dycznego krzyku dochodzącego do nas z głębokiej ciemności.

Autor skłania się do poglądu, który reprezentuje Lu Chi, Keats i inni współcześni poeci. Akt twórczy w poezji zachodzi między dwoma biegunami: człowiekiem i światem, a więc w określonych stosunkach. Poezja współdziała z tymi stosunkami, powoduje niejako ruch między człowiekiem a światem. Poeta jest łowcą, dla którego forma jest siecią do łowienia wszystkiego,

co istnieje we wszechświecie. Forma w sztuce jest pełnym znaczenia kształtem, który jest wypowiedzią umysłu i któremu odpowiadają uczucia. Według Lu Chi sztuka poety jest „środkiem do znaczenia” (*a means to meaning*), dzięki któremu świat może coś znaczyć. Oczywiście dzieje się to inaczej niż w nauce. Poezja chwytła całość świata ze wszystkimi kompleksami zawartymi w nim, nadaje tej całości znaczenia wyrażone własnymi terminami. Wykładnię tego aksjomatu dał Lu Chi w następującym wierszu:

My, poeci, toczyliśmy walkę z tym, co nie jest, aby zmusić je
do istnienia;

Pukamy w milczenie, aby odpowiedziało muzyką.

Niezmierzone przestrzenie zamykamy na piędzi papieru;
Ze skrawka naszego serca wylewamy potoki. (s. 8)

Mamy tu wyrazy pełne znaczenia: walka, zmusić do istnienia, pukać w milczenie itp. Poeta walczy z bezznaczeniowością i milczeniem tego świata tak długo, aż zmusi je do odpowiedzi, Nieistnienie do Istnienia. Podejmuje tę walkę, aby poznać świat.

W jaki sposób można dzięki środkom znaczeniowym poznać świat jako złożoną całość?

Autor stwierdza, że cokolwiek poznajemy w utworze poetyckim, dzieje się to dzięki temu, że utwór coś znaczący. Forma i treść utworu są z sobą ściśle związane. Wystarczy zmienić szyk wyrazów, a zmieni się także znaczenie w utworze. Znaczenie znika, gdy utwór przestaje istnieć jako całość, powraca, gdy powracają w odpowiednim szyku słowa poematu.

Wyrazy w wierszu różnią się treścią od tych samych wyrazów w prozie czy też mowie potocznej. Wydaje się, że posiadają większy ciężar gatunkowy, większy zakres znaczeniowy. W poezji każde słowo jest naładowane „znaczeniem”. Wpływ na to mają stosunki, w jakich wyrazy pozostają wobec siebie. Zwykle myślimy o szyku gramatycznym, składni, zdaniu, ale istnieje również inna struktura, którą gramatyka uznałaby za nagromadzenie przypadkowe, bezładne. Struktura ta to dźwięki wydawane podczas mówienia, akcentowanie zgłosek, dźwięki liter. Wyrazy są uporządkowane linearnie, posiadają część akcentowaną i nie akcentowaną, mogą kończyć się rymami o różnych układach, słowem, jest to struktura złożona celowo ze słów jako dźwięków.

W jakim stosunku pozostaje ta struktura do znaczenia? Mallarmé pisał, że poezja składa się nie z idei, lecz wyrazów. Idee są wyrażone słowami i w zasadzie bez słów nie mogą istnieć. Poezja składa się więc ze słów jako dźwięków, które je przenoszą.

Pewne słowa utożsamiają się z dźwiękami: dźwięk bzykania oznacza bzykanie, naśladowanie głosu psa ma znaczenie szczekania. W ten sposób można by przejść całą gamę słów onomatopeicznych. Dźwięk więc coś znaczy. Pewne znaczenia słów mogą być szersze niż ich dźwięki, można dźwięki zmieniać, jak to robił np. James Joyce, lecz tylko do granicy, do której nie zmienia się ich znaczenia. Często tekst wzrokowo niezrozumiały staje się zrozumiały dla ucha przy głośnym czytaniu. Uporządkowane dźwięki pomnażają znaczenie słów.

W końcu autor dochodzi do następującej konkluzji: „dźwięki słów nie są oczywiście plastycznym materiałem sztuki poetyckiej, jak np. kamień jest plastycznym materiałem w rzeźbiarstwie. Kariatydy na Akropolu zostały wykute w bloku marmuru, który nigdy nie był przedtem dziewczyną, a przecież dźwięk, który tworzy dane słowo, dawał mu znaczenie tego słowa przez wieki i nie może być użyty w poemacie bez takiego znaczenia. Aby stracić znaczenie, trzeba stracić również słowo” (s. 18).

Z kolei w rozdziale zatytułowanym „Słowa jako znaki” (*Words as Signs*) autor zajmuje się rozważaniami na temat podwójnej struktury poezji. Mallarmé odrzucał idee jako materiał poezji, uważając ją za twór składający się ze słów jako zjawisk zmysłowych. Irlandzki pisarz George Moore pojmował poezję podobnie, z tą jednak różnicą, że dla niego poezja była zbiorem wyrazów będących oznacznikami rzeczy, które są postrzegane „w oderwaniu od osobowości poety”, bez wpływu jego myśli o nich. W poezji słowa są zarówno dźwiękami, jak też coś znaczą. Czy więc strukturze dźwięków odpowiada struktura znaczeń? Autor uznaje, że jeśli w wierszu nie ma struktury znaczeń, to przynajmniej są przedmioty znaczące, np.: łabędź, jezioro, lód (w wierszu Mallarmégo), które pozostają z sobą w jakimś związku. Ten stosunek znaczeniowy słów nie odpowiada w pełni strukturze słów jako dźwię-

ki. Na temat struktury dźwięków można prowadzić badania, dyskutować itp., natomiast struktura znaczeń nie podlega tym kryteriom i znika wraz z przegrupowaniem logicznym. Wynika z powyższego, że słowa użyte w tym samym utworze i porządku zawierają w sobie dwie całkiem różne konstrukcje. Same wyrazy są równocześnie dźwiękami i znakami dla znaczeń, które z kolei są dźwiękami. Użycie ich w jeden sposób pociąga za sobą równoczesne użycie w drugi sposób. Nie można użyć dźwięku bez znaczenia ani też zmienić materialnie dźwięku bez zmiany czy też straty znaczenia. Ponadto stosunek między dźwiękiem i znaczeniem w większości wyrazów jest czysto arbitralny. W istocie nie możemy uzasadnić, dlaczego słowo „miłość” ma właśnie ją oznaczać.

Podwójna struktura poezji jest nieuniknioną konsekwencją używania języka jako tworzywa sztuki poetyckiej. Zawsze jednak istnieje świadomość, że struktura dźwięków i struktura znaczeń nie są tym samym.

Struktura znaczeń w poezji jest różna od struktury znaczeń w prozie. Strukturze tej w poezji pozornie brak logicznego szyku, logicznego związku, logicznej prawdy. A przecież struktura ta coś znaczy i dzieje się to dzięki wrażeniom, uczuciom. Lecz jeśli prawdą jest, co powiedziano o strukturze słów jako znaczenia, coś możemy powiedzieć o strukturze utworu poetyckiego jako całości, złożonej z wyrazów, które znaczą, to co widzimy, i z dźwięków zestawionych w tak logicznym porządku, jak w żadnej strukturze słownej poza poezją.

Coleridge w „Biographia Literaria” na pytanie: co to jest poezja — odpowiada: „To pytanie jest prawie identyczne z pytaniem: czym jest poeta?” I tu następuje jego sławna definicja: poeta „wprawia w ruch duszę człowieka. Rozszczepia ciało i ducha, które przenikają i roztapiają się w sobie dzięki owej zespalającej magicznej sile, którą wyłącznie nazwałbym wyobraźnią. Ta siła objawia się w równowadze, względnie w pogodzeniu niezgodnych jakości... bardziej niż zwykle napiętego stanu uczuć z bardziej niż zwykle ustalonym porządkiem” (s. 42).

Nawiązując do definicji Coleridge’a w rozdziale zatytułowanym „Obrazy — wyobra-

żenia” („Images”) autor zauważa, że żadne użycie wyrazów, nawet w dokumentach prawnych, nie uwidacznia tak ich porządku (szyku), jak właśnie utwór poetycki. Ten słowny szyk występuje w każdym poemacie bez względu na to, czy jest on pisany wolnym wierszem czy też regularnym. Pisarza można by porównać do rybaka zarzucającego zgrabnie sieć, tak że nadaje on jej odpowiedni kształt, który opada na wodę. Poeta podobnie posługuje się siecią, którą jest uchwytana „forma” — szyk (porządek), jaki gdziekolwiek indziej byłby „niezwykły”.

A co jest z „bardziej niż zwykle napiętym stanem uczuć”? Dźwięki mogą wywoływać stany emocjonalne, i to nie tylko dźwięki muzyki. Wystarczy spojrzeć na reakcje dzisiejszej młodzieży na współczesne piosenki, w których przez użycie odpowiednich słów osiąga się akustyczne efekty. Lecz nie chodzi tu tylko o sam rytm. Mogłoby się zdawać, że bodźcem dla stanów emocjonalnych może być znaczenie. W pewnym sensie struktura znaczeniowa gra tu jakąś rolę. Ale sama informacja nie wystarczy do wywołania stanów uczuciowych; aby się o tym przekonać, dość jest posłuchać radiowych piosenek w stylu:

Me serce płacze za tobą,
Me serce wzdycha za tobą,
Me serce umiera za tobą. (s. 46)

Cóż więc w utworze poetyckim może wywołać stany emocjonalne, przewyższające stany podniecenia spowodowane akustycznymi efektami? Na to pytanie autor odpowiada analizą utworu powstałego w 87 roku przed n. e., w którym cesarz chiński Wu-ti opłakuje śmierć swojej metresy Li Fu-jen.

Zamarł szelest jej jedwabnej szaty,
Na murach gromadzi się pył.
Chłód leży z ciszą w pustce jej komnaty,
Spadłe liście piętrzą się u drzwi.

Cóż w tęsknocie za mną drogą damą
Zdolne jest ukoić serce me zbolale? (s. 47)

Gdyby cesarz oznajmił tylko, że boleje nad śmiercią swej damy, byłoby to jedynie stwierdzenie faktu, nie byłoby natomiast poezji. Ale oprócz tego są tu podane cztery obrazy, które odwołują się do wszystkich niemal zmysłów ludzkich. Obrazy te mówią o nieobecności, o przeszłości, która już nie wróci.

Formalnie obrazy te są łatwo uchwytnie, wnikając jednak w nie głębiej stwierdzimy, że pod nimi kryje się coś więcej; wywołują one pewne uczucia i dopiero w związku z nimi nabiera znaczenia końcowa skarga cesarza. Prócz tego z tych czterech obrazów bije wrażenie nieodwracalnego spokoju, tym ostrzej na ich tle występuje w końcowej strofie niepokój cesarskiego serca.

Niezależnie od naukowych i filozoficznych poglądów na zagadnienie stosunku między sztuką i uczuciem wydaje się, że istnieje tu możliwość zaobserwowania jeszcze innych interesujących zjawisk. W poemacie między obrazami i uczuciami istnieje pewien związek. Najjaśniej można to uchwycić w starej poezji chińskiej. Poezja jest poezją we wszystkich językach. Wprawdzie języki różnią się formą, wersyfikacją, składnią, niemniej poemat w jednym języku jest porównywalny z poematem w drugim, ponieważ oba poematy są utworami poetyckimi.

Obrazy i stosunki między nimi są bardziej uchwytnie w języku chińskim niż w jakimkolwiek języku europejskim. Języki europejskie wiążą poszczególne wyrazy zgodnie z prawidłami gramatyki przy pomocy spójników, zwrotów porównawczych itp., natomiast chińska poezja nie zna takich prawideł. W poezji chińskiej wzajemny stosunek wyrazów można wynioskować jedynie z kontekstu, z logicznego układu sytuacji. Charaktery chińskiego pisma stoją obok siebie i każdy z nich przedstawia podstawową myśl. Ich słowne znaczenie jest wyprowadzone nie z rozwiązań składniowych, lecz na podstawie miejsca, jakie te podstawowe idee zajmują w zespole. Porównajmy urywek poematu Tu Fu, wielkiego poety starych Chin, a zrozumiemy sens wyводу. Wspomniany poemat opisuje prowincję Czengtu; przekład w języku europejskim brzmi:

Nad tym głuchym pustkowiem płyną ciemne chmury.
Jedynie światełko polyskuje z łodzi na rzece. (s. 51)

Obraz rejestruje raczej fakt dżdżystej, pochmurnej nocy, w której jedynym jasnym punktem jest światełko w łodzi. Składnia europejskiego języka raczej stonowała kontury obrazu, poszczególne jego elementy nie są ostro skonstrastowane. Tymczasem dosłowny przekład chińskich charakterów drugiej liniiki wiersza

wskazuje na dużą swobodę w układzie wyrazów, co ma wielki wpływ na kształtowanie wyobrażeń czytającego poemat:

Rzeka ... łódź ... ogień ... sam ... jasny

I nagle się „widzi”. Widzi się rzekę, na niej łódź, a w łodzi ogień, taki jak we wszystkich łodziach rybackich na Wschodzie. Poza tym nie ma w tym obrazie nic jasnego. Pominieć składni, fleksji i innych połączeń ułatwiających odczytanie utworu w sposób racjonalny, działa na zmysły i wyobraźnię; czytając te znaki widzi się, słyszy, niemal czuje się zapach ziemi i wody.

Potocznie uważa się, że obrazy w poezji służą do dekoracji, ponieważ są „piękne”. W istocie obrazy w poezji nie są dekoracją i nie są tworzone dla ich „piękna”. Są one elementami struktury utworu i w tym znaczeniu należy je odczytywać (s. 55). Obrazy te są realne.

Wskazując na stosowanie powyższej zasady w poezji Li Po, poeta chiński T'ao Yuan-Ming powiedział: „Jego emocje są rzeczywiste, jego sceneria jest rzeczywistością, jego fakty są rzeczywiste i jego myśli są rzeczywiste” (s. 56).

Są one rzeczywiste, ponieważ są wzięte z życia. Ta prawdziwość i rzeczywistość wynika ze stosunków istniejących między obrazami. Obrazy te nie istnieją w izolacji, są one osadzone w realiach otoczenia. Czytelnik poematu czyta nie tylko język poematu, lecz również doznaje wrażeń wzrokowych i słuchowych, których dostarcza nam język poematu. Widzimy więc rzekę, łódź, słyszymy plusk wody i doznajemy wrażeń, budzą się w nas uczucia, które są w tych obrazach lub wśród nich. Zasadę powyższą możemy sprawdzić na przykładzie utworu zaczerpniętego z *Księgi ód* z V lub VI w. przed n. e., a przypisywanej Konfucjuszowi:

Martwa gołąbica leży w lesie,
Biała trzcina pokrywa ją,
Dziewczę marzy o wiosnie,
Piękny rycerz pochyla się nad nią.
W leśnej dąbrowie,
W ciemnym pustkowiu leży gołąbica;
Biała trzcina na niej.
Dziewczę jak klejnot piękne.
Proszę! nie dotykaj mnie, panie.
Nie porywaj mi chusteczki...
Nie! Bo pies mój będzie szczekał. (s. 60)

Mamy tu dwa podobne obrazy: gołębicą leży na leśnym poszyciu pokryta białą trzciną — nad pięknym dziewczęciem pochyla się rycerz. Ale te dwa obrazy różnią się zasadniczo, tak jak różni się milczenie śmierci od pełni życia tętniącego w roześmianej dziewczynie, której „nie” znaczy „tak”.

Nie ma tu narracji, oba obrazy są umieszczone obok siebie i są osadzone w tym samym czasie i miejscu. I w tej zbieżności mieści się cały sens. W splocie tych wyobrażeń, tam gdzie oba te obrazy się stykają, kryje się wzruszenie, dzieje się to tak, jak zwykle w życiu, chociaż nie znamy słów na wyrażenie tego faktu, gdzie stykają się ze sobą śmierć i namiętność, ludzka komedia i śmiertelna obojętność.

Warto tu podkreślić, że pojedynczy obraz nie może wytworzyć napięcia uczuciowego, dopiero zestawienie obrazów wytwarza je. Tam gdzie zespół obrazów wywołuje wzruszenie, tam obrazy pozostają zawsze we wzajemnym stosunku; nigdy zaś obrazy nie są izolowane od siebie.

Kontynuując swe rozważania na temat środków znaczeniowych na początku czwartego rozdziału, zatytułowanego „Metafora” („Metaphor”), autor wygłasza pełną oburzenia i potępienia krytykę współczesnego świata i jego technicznej cywilizacji; zabija ona wszelkie czyste uczucia i wzruszenia, spłyca i trywializuje doznania psychiczne współczesnej młodzieży, której gusty i wyobrażenia są kształtowane nowymi masowymi środkami, dostarczającymi rozrywki, jak radio, kino, telewizja. Poezja powinna ożywiać ludzkie uczucia, konkluduje autor.

W zespole obrazów mamy zawarte nie tylko samo uczucie. Zespół taki zawiera „prawdę”. Poetycka prawda wypływa ze zrozumienia jedności zawierającej i wiążącej wszystkie zjawiska. Baudelaire pisał, że poetycka wyobraźnia jest najbardziej naukowa ze wszystkich gałęzi wiedzy, ponieważ sama jedna zawiera „uniwersalną analogię” (*universal analogy*). Uniwersalna analogia jest pełna znaczeń i stanowi o sensie przeżyć. Aby dostrzec uniwersalną analogię, trzeba umieć dostrzegać wszechświat.

Zwykle czytelnik szuka w poemacie zgodności zjawisk. Niezgodność wywołuje sprzeciw i nie

dopuszcza myśli, że między nimi może być jakiś związek.

Zwykle zachwycamy się pięknem włosów ukochanej dziewczyny, ale nikt nie dopuszcza zestawienia jej głowy z czaszką zmarłej kobiety. Autor zauważa, że kto nie umie zestawić w sposób sensowny tych dwóch rzeczy, ten może łatwo stracić zrozumienie sensu swego życia.

Tymczasem poeta potrafi znaleźć sensowne połączenie dwóch niezgodnych rzeczy. Związek taki zawiera nie tylko jakiś nieoczekiwany paradoks, lecz także jakąś rację, w której wyczuwamy prawdę; dzięki niej możemy zestawić obraz świata, pięknej dziewczyny i śmierci zarazem.

Psychologia i krytyka poezji uważa, że najwyższym czynnikiem, dzięki któremu w poezji rzeczy niezgodne mogą być zestawione razem, jest symbol — metafora. Autor nie zgadza się z takim ujęciem. Dla niego istnieje prymat zespołu obrazów jako środków znaczeniowych w poezji. Zgadza się natomiast, że w poezji istnieją symbole, sprzeciwia się jednak ich rozumieniu jako rzeczy pierwszych, a nie jako jednych ze środków czy narzędzi. Sprzeciwia się również modnemu dziś twierdzeniu, że symbole są wrodzone, nie mogą więc być tworzone przez poetę. Wystarczy jednak przeanalizować kilka utworów, aby się przekonać, że symbole są tworem poety. Naturalnie symboli nie tworzy się dowolnie, nie są one też substytutem czegoś innego. Symbol jest zawsze „ogniskową” (*focus*) stosunków między dwoma pokrewnymi stronami. Bez tych stosunków symbole nie istnieją. Stąd autor wyciąga wniosek, że symbole i zespoły obrazów (wyobrażeń) to jedno i to samo. Są wprawdzie pewne widoczne różnice między nimi, zasadnicza jednak struktura ich jest w istocie ta sama, tzn. są to stosunki pokrewieństwa, które w poezji dostarczają środków znaczeniowych.

Zwykle te stosunki zespołów wyobrażeń są stosunkami niezgodności, lecz najważniejsze jest, aby one istniały, a nie sposób, który odpowiada tym stosunkom.

Owa uniwersalna analogia jest rozumiana z jednej strony jako symbole, z drugiej zaś jako zespoły obrazów (wyobrażeń). W symbolach „rzeczy” są widziane jakby jedna poprzez drugą. W zespole obrazów obie te rzeczy stoją

obok siebie. W symbolach jedna „rzecz” uczestniczy w naturze drugiej, w zespole obrazów obie te rzeczy są bardzo odległe od siebie. W obu wypadkach jednak środki znaczenia są te same. Oba wyrażają sens świata przez pokazanie nam stosunków, których przedtem nie dostrzegaliśmy.

Przedstawioną powyżej interpretację symbolu autor odnosi w tym samym stopniu do zagadnienia metafory. Niektórzy krytycy zakładają, że siła metafory mieści się w niej samej, w jej tajemnej, wewnętrznej właściwości, określonej już w samej nazwie. Autor przeciwstawia się temu stanowisku twierdząc, że siła metafory wypływa z zespołu obrazów, z których składają się wszystkie metafory. Oczywiście mówi o metaforze w poezji. W prozie i mowie potocznej siła metafory rozplywa się w werbalizmie, staje się ona wtedy tylko frazesem; taka metafora jest na wpół martwa.

W poezji, w dobrym poemacie, metafora jest zawsze stosunkiem pokrewieństw, zastosowaniem, jak to Arystoteles określił w *Poetyce*: „obcej nazwy przez przeniesienie z rodzaju na gatunek albo z gatunku na gatunek, albo przez analogię, to jest proporcję” (s. 81).

Określając rzecz współcześnie, „metafora jest figurą mowy charakteryzującą się tym, że przenosi nazwę lub termin deskryptywny na jakiś przedmiot, do którego nie da się należycie go zastosować” (s. 83). Są więc w każdej „żywej metaforze” dwie „rzeczy” niezgodne, lecz posiadające pewne podobieństwa. Dobra metafora mieści w sobie intuicyjne postrzeganie podobieństwa w niepodobnym. Poeci z Arystotelesem i Baudelaireem na czele są zgodni, że to postrzeganie podobieństwa w niepodobnym stanowi klucz do „znaczenia” w poezji. Znaczenie zaś w utworze poetyckim stanowi perspektywę, która porządkuje każdą rzecz na swoim miejscu. Uniwersalna analogia jest dostrzegana jedynie w perspektywie. I w tej perspektywie właśnie dzieje się tak, że poemat coś znaczy.

Władysław Brodzki, Wrocław

Louis Renou, L'ENIGME DANS LA LITTÉRATURE ANCIENNE DE L'INDE, „Dio-gène”, (1960) nr 29, s. 38–48.

Znakomity znawca literatury wedyckiej prof. Renou w swojej rozprawie porusza problem zagadki w literaturze staroindyjskiej. Zaczynając od zagadek w najstarszych księgach *Rig-wedy*, tj. 2 hymnów religijnych, spotyka się tam hymny o znaczeniu ścisłym, bezpośrednim i wyraźnym, i inne, które dopuszczają różną interpretację. Każde zdanie można czytać podwójnie. Jest ono jakby palimpsestem mającym zarówno znaczenie bezpośrednie i jasne, jak też pośrednie, alegoryczne, jakie leżało w intencji autora. W jednym z hymnów występuje werset: „Zbudujcie okręt, zaprzęgnijcie do pług, zaprowadźcie konie na paszę, przygotujcie zbroję”.

Autor hymnu według wszelkiego prawdopodobieństwa daje wyrazom znaczenie konkretne, gdzie myśl odpowiada słowu, lecz prócz tego, a może i głównie, chodzi mu o co innego. Obrazami tymi chce on dać hasło do przygotowania ceremonii liturgicznej, ofiary, tak jakby dawał rozkaz do wyprawy wojennej lub pracy rolnej. Nie sugeruje on, że pług, zbroja itd. oznaczają tę ceremonię, lecz dla braminy wedyckiego w danej sytuacji słowa te miały swoiste i zupełnie zrozumiałe znaczenie. Tendencja hymnów do zagadkowości odbiła się nawet w późniejszych systemach filozoficznych, jak np. mimamsa. Medytując nad znaczeniem starych hymnów wedyckich i poszczególnych mantr (tj. wersetów wyrwanych z hymnów dla celów liturgicznych), spotykano się z zarzutem, że są one bezsensowne i niezrozumiałe. Filozofia indyjska wyjaśnia, że wersety te są zrozumiałe pod warunkiem, iż przyjmuje się ich dwojakie znaczenie, i powołuje się na kavye (poezję kunsztownego stylu), w której np. rzeka porównana jest do kobiety, a jej biodra do zakrętów rzeki. A więc ten sam wiersz może oznaczać i kobietę, i rzekę.

Podwójne znaczenie słowa spotykamy w *Brahmanach* (księgi liturgiczne) i *Upaniszadach* (traktaty filozoficzne). Występują tu frazy enigmatyczne, paradoksy odziedziczone z poezji wedyckiej, które umożliwiają grę słów na temat liturgii. Problemy teologiczne i zagadki