



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Styl i światopogląd : o oświeceniowej i romantycznej semiotyce pejzażu

Author: Jacek Lyszczyzna

Citation style: Lyszczyzna Jacek. (2010). Styl i światopogląd : o oświeceniowej i romantycznej semiotyce pejzażu. W: J. Jakóbczyk, K. Kralkowska-Gątkowska, M. Piekara (red.), "Alfabet Paszka : Berent, stylistyka (i okolice), Żeromski" (S. 152-159). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Jacek Lyszczyzna

Styl i światopogląd O oświeceniowej i romantycznej semiotyce pejzażu

Jeśli przyjąć za prawdziwe w odniesieniu do literatury stwierdzenie, że styl to światopogląd, to nigdzie chyba nie ujawnia się to tak bardzo, jak w kontraście pomiędzy stylem klasycystycznym i stylem romantycznym. Oczywiście różnice stylistyczne, wyraziście obecne w utworach należących do obydwu prądów, wpisane są w cały szereg innych elementów dzieła, ściśle wynikających ze światopoglądu danego prądu, jak koncepcja świata i człowieka czy sposób opisu pejzażu. Właśnie od tego ostatniego czynnika — nazwijmy go klasycystyczną i romantyczną semiotyką pejzażu — warto rozpocząć te refleksje nad kwestią różnicy stylów obydwu prądów.

Mówiąc o semiotyce pejzażu, mam na myśli cały szereg problemów, od wyboru i ukształtowania samego pejzażu, jego typu i charakterystycznych elementów, aż po sam sposób jego opisu, co oznacza już bezpośrednio wybór języka i stylu wypowiedzi literackiej. Pisarze klasycyzmu i romantycy opisywali diametralnie różny typ pejzażu. Zwróćmy uwagę na najważniejsze i najwyrazistsze z tych różnic. Przede wszystkim pejzaż klasycystyczny — a właściwie można powiedzieć oświeceniowy, bo odnosi się to i do innych prądów literatury oświeceniowej — był podporządkowany człowiekowi, a nawet wręcz ręką człowieka urządzo-

ny. Jeśli nie były to ogrody, jak w poemacie *Sofiówka* Stanisława Trembeckiego, uprawne pola, łąki i pastwiska, to przynajmniej swojskie zakątki natury w bliskich zagajnikach, u brzegów niegroźnego potoku czy rzeki, jak w sentymentalnych sielankach, porośnięte kwiatami i krzewami, rozbrzmiewające śpiewem ptaków i szmerem strumyka. Ten obraz natury bliskiej człowiekowi, pozwalającej mu żyć w ściślejszym symbiozie z nią, nie mógł w żadnym wypadku przywołać na myśl jakiegokolwiek zagrożenia, przeciwnie — wywoływał poczucie ufności i bezpieczeństwa. Z tym wiązała się jeszcze jedna cecha oświeceniowych obrazów natury — panował w niej ład, odzwierciedlający porządek świata, dlatego też tak chętnie opisywano ogrody, w których przejawiały się nie tylko wymienione wcześniej cechy, jak podporządkowanie człowiekowi wraz z poczuciem bliskości i bezpieczeństwa, ale także w ich kształcie widoczny był ów nadrzędny porządek, zamknięty czy to w formę geometrycznych brył i symetrii ogrodu francuskiego, czy też w pozornym nieładzie ogrodu (parku) angielskiego, przez który jednak dojrzeć można było zamysł ładu i harmonii. Wspomniana *Sofiówka* już na samym początku ujawnia te cechy:

Miła oku, a licznym rozżywiona płodem,
Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem!
W tych łąkach wiatronogów rżące mnóstwo hasa;
Rozroślesze czabany twe błonie wypasa.
Baran, którego twoje utuczyły zioła,
Ciężary chwostu jego nosić muszą koła.
Nasiona, twych wierzone bujności zagonów,
Pomnożeniem dochodzą babilońskich plonów.
Czernią się żyzne role;¹

Taki jest nakreślony tu obraz ukraińskich stepów, taki będzie w dalszym ciągu poematu obraz ładu natury zamkniętej w ramach humańskiego ogrodu. Jakże inaczej wygląda to w opisach pejza-

¹ S. Trembecki: *Sofiówka*. W: Z. Libera: *Poezja polska XVIII wieku*. Warszawa 1976, s. 272.

żu, pojawiających się pod piórem romantyków². Przede wszystkim inna jest w nich sama natura — zamiast swojskich pól, ogrodów czy strumyków pojawiają się w nich — wystarczy przywołać poszczególne tytuły *Sonetów krymskich* Mickiewicza — niedostępne góry, morze czy bezkresne stopy. Oczywiście w żaden sposób tak postrzegana natura nie daje się podporządkować człowiekowi, wyrazista jest jej autonomia i niezależność, próżno też byłoby szukać w niej ładu, gdyż jej walorem estetycznym staje się właśnie dzikość i niedostępność. Wystarczą tu przykłady z poezji Mickiewicza — morze w sonecie *Burza*, gdy:

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki,
Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki,
Słońce krwawo zachodzi, z nim reszta nadziei.

Wicher z tryumfem zawył, a na mokre góry
Wznoszące się piętrami z morskiego oddechu
Wstąpił genijusz śmierci i szedł do okrętu
Jak żołnierz szturmujący w połamane mury³.

górska droga w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-kale*:

Zmów pacierz, opuść wodze, odwróć na bok lica,
Tu jeździec końskim nogom swój rozum powierza;
Dzielny koń! patrz, jak staje, głęb okiem rozmiarza,
Uklęka, brzeg wiszaru kopytem pochwyca,

I zawisnął. [...] ⁴

czy w wierszu *Do***. Na Alpach w Splügen 1829*:

² Zob. J. Lyszczyna: *Romantyczne widzenie natury. W: Problemy środowiska i jego ochrony*. Cz. 6. Red. M. Nakonieczny, P. Migula. Katowice 1998, s. 277—291.

³ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 238.

⁴ *Ibidem*, s. 249.

[...] ja dzisiaj, w tych podniebnych górach.
 Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
 Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody.
 I oczy przecierając z lejącej się wody,
 Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie⁵.

Różnice pomiędzy pejzażem oświeceniowym i romantycznym dotyczą jeszcze dwóch kwestii. Oświeceniowe kreacje przedstawiały naturę widzianą przede wszystkim — zgodnie z całą staropolską tradycją poezji ziemiańskiej — w kategoriach bujności i pożytku, jak w cytowanym fragmencie *Sofiówki*, gdzie stepy widziane są jako „krajina mlekiem płynąca i miodem”, „licznym rozżywiona płodem”, dostrzegamy tam „rozroślesze czabany”, a „żyzne role” i „bujność zagonów” mierzona jest urodzajem „babilońskich pól”. Natura romantyczna, dzika i niedostępna, w żadnej mierze nie jest człowiekowi użyteczna — jedynym jej walorem jest piękno, gdyż to estetyzm jest naczelną, a czasem wręcz jedyną zasadą ich kreacji. Właśnie w takiej poetyce uroku utrzymane są pejzaże w *Sonetach krymskich*, jak chociażby w *Widoku gór ze stepów Kozłowa*:

Tam! czy Allah postawił ścianą morze lodu?
 Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?
 Czy diwy z ćwierci lądu dźwignęły te mury,
 Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?

Na szczycie jaka łuna! pożar Carogrodu!
 Czy Allah, gdy noc chylat rozciągnęła bury,
 Dla światów żeglujących po morzu natury
 Tę latarnię zawiesił śród niebios obwodu?⁶

czy w sonecie *Ałusztą w dzień*:

Już góra z piersi mgliste otrząsa chylaty,
 Rannym szumi namazem niwa złotokłosa,

⁵ Ibidem, s. 319.

⁶ Ibidem, s. 239.

Kłania się las i sypie z majowego włosa,
Jak z różańca kalifów, rubin i granaty⁷.

Czatyrdah:

Ty, nad skały poziomu uciekłszy w obłoki,

Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki
Gabryjel pilnujący edeńskiego gmachu.
Ciemny las twoim płaszczem, a jańczary strachu
Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki⁸.

Druga, nie mniej wyraźna różnica pomiędzy pejzażem klasycystyczno-oświeceniowym a romantycznym, dotyczy zakresu widzenia podmiotu czy narratora. Otóż w utworach oświeceniowych, tak jak w cytowanej *Sofiówce* Trembeckiego, jak w sentymentalnych sielankach czy klasycystycznych wizjach natury pełnej harmonii, mamy zawsze do czynienia z pejzażem zamkniętym, w którym zakres widzenia jest ograniczony i obejmuje tylko przestrzeń bliską człowiekowi — drzewa i krzewy, pola, łąki i potoki, a gdy wzrok napotka widok lasu, to zatrzymuje się na jego granicy, nie sięga już w głąb, nie szuka — jak narrator *Pana Tadeusza* — skrytych w jego głębi tajemniczych mateczników.

Diametralnie inny sposób widzenia natury spotykamy w literaturze romantycznej — nieprzypadkowo zamiast pól i ogrodów natrafiamy tu zwykle na bezkres stepów, przestrzenie rozciągającego się po wiecznie nieuchwytny widnokrąg morza czy też ginące w otchłani niebios szczyty gór (lub też odwrotnie — poczucie zagubienia w owej otchłani, skąd niemal niewidoczne są — jak w niektórych z cytowanych przykładów — położone niżej połacie). To zresztą nie wszystko — jakby zgodnie ze wskazaniem z Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* „tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga” — romantyk próbuje sięgać poza granice świata widzialnego, gdyż czuje się skrępowany każdym, nawet najodleglejszym ogranicze-

⁷ Ibidem, s. 245.

⁸ Ibidem, s. 247.

niem i tam, gdzie nie sięgają już zmysły, dotrzeć próbuje swą wyobraźnią i intuicją. Tak jest np. w ogarniętej całkowitą ciemnością przestrzeni *Stepów akermańskich*, gdzie podmiot liryczny myślą pokonuje w ślad za stadem żurawi setki kilometrów dzielących go od rodzinnych stron, tak jest w *Drodze nad przepaścią w Czufut-kale*, gdy wbrew ostrzeżeniom przewodnika Pielgrzym kieruje wzrok ku otchłani:

Mirzo, a ja spojrzałem! Przez świata szczeliny
Tam widziałem — com widział, opowiem — po śmierci,
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu⁹.

Ściśle ze wszystkimi wymienionymi tu różnicami pomiędzy pejzażem klasycystyczno-oświeceniowym i romantycznym współgra także zasadnicza odmienność istniejąca pomiędzy obydwoma stylami, widoczna już nawet w pobieżnej lekturze. Otóż różni je wyraźnie częstotliwość występowania peryfraz i metafor w utworach pisarzy obydwu epok, można wręcz powiedzieć, że jest to najistotniejsza i najwyraźniejsza różnica pomiędzy stylami oświecenia (bo nie chodzi tylko o klasycyzm, ale także — przy wszystkich indywidualnych odmiennościach tych prądów — o sentymentalizm i rokoko) a stylem romantycznym. Oczywiście przykłady zastosowania obydwu środków znajdziemy u pisarzy wszystkich tych nurtów, ale chodzi o wyraźną różnicę ilościową. W utworach oświeceniowych, także tych należących już do schyłkowego, dziewiętnastowiecznego klasycyzmu, sentymentalizmu czy rokoka, w dowolnie wybranych przykładach znajdziemy wyraźną przewagę ilościową peryfraz, jak chociażby w tym fragmencie *Balonu* Adama Naruszewicza:

Gdzie byстрыm tylko Orzeł polotem
Pierzchliwe pogania ptaki.
A gniewny Jowisz ognistym grotem
Powietrzne przeszywa szlaki,
[...]

⁹ Ibidem, s. 249.

Nabrzmiały kruszców zgorzałym duchem,
 Krąg lekkiej przodkuje łodzi,
 Los dla niej rudlem, nici łańcuchem,
 Z wiatrami za pasy chodzi.

[...]

Tymi on wsparty, bory wędrowne
 Burzliwym morzom poruczył,
 Wydarł z otchłani kruszce kosztowne
 I skakać głązy nauczył¹⁰.

Przeciwstawić temu można metaforyczność opisu natury w dowolnym tekście romantycznym, chociażby we wspomnianych już *Stepach akermaskich*:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
 Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
 Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
 Omijam koralowe ostrowy burzanu¹¹.

Oczywiście preferencje stylistyczne pisarzy i poetów obydwu epok odzwierciedlają wspomniane na wstępie zasadnicze różnice światopoglądów oświecenia i romantyzmu. Z jednej strony precyzja i jednoznaczność peryfrazy odzwierciedla przekonanie ludzi oświecenia o racjonalności i poznawalności otaczającego człowieka świata, podczas gdy romantyczna metafora przeciwnie — zakłada jego niepoznawalność, a więc i niemożność opisu, stąd wybór języka nasyconego stylistyczną wieloznacznością, nie tyle przedstawiającego i opisującego rzeczywistość, a jedynie wskazującego pewne jej cechy, przybliżającego jedynie jej widzenie. Zauważmy, że w tym momencie nie mamy do czynienia już tylko z różnicą stylu — o ile peryfrazą pozostaje narzędziem jego urozmaicenia i ozdoby, o tyle metafora staje się wręcz narzędziem poznania — dla romantyków jest ona narzędziem nie tylko w funkcji estetycznej, ale przede wszystkim epistemologicznej. Do tego jeszcze koresponduje

¹⁰ A. Naruszewicz: *Balon*. W: Z. Libera: *Poezja polska XVIII wieku...*, s. 162.

¹¹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1..., s. 235.

ona z romantycznym pojmowaniem sztuki jako kreacji o boskim niemal charakterze, w przeciwieństwie do oświeceniowych teorii pojmujących twórczość artystyczną w kategorii naśladowania dobrych wzorów.

Nakłada się na to wiele innych opozycji, by wymienić tu chociażby wskazaną przez Mariana Maciejewskiego naczelną dla oświecenia kategorię zagadki, której romantyzm przeciwstawił kategorii tajemnicy¹². Oczywiście odpowiada to doskonale przeciwstawieniu peryfrazy i metafory. Podobnie jest z wyrażającym się przy pomocy peryfraz oświeceniowym dążeniem do pewnego schematyzmu i doszukiwania się typowości zarówno w samym człowieku, jak i otaczającym go świecie, podczas gdy romantyczna metaforyczność jest sygnałem zarówno dążenia do wyszukiwania we wszystkim cech indywidualnych, jak i tendencji do ujmowania np. obrazu natury czy portretu człowieka w kategoriach malarzkich, niepowtarzalnych.

Wskazane różnice stylów pomiędzy klasycyzmem — czy raczej oświeceniem — a romantyzmem są odbiciem dzielących je różnic światopoglądowych, świadczących o głębokości i nieodwracalności dokonującego się na granicy wieków XVIII i XIX przełomu kulturowego.

¹² M. Maciejewski: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 128—130.