

Jan Grzenia

Odczytywanie aluzji literackiej

Język Artystyczny 8, 48-61

1993

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Odczytywanie aluzji literackiej

Jednym z większych problemów, jakie pojawiają się podczas badania aluzji literackich, jest sprzeczność między rozumieniem aluzji (potocznym lub słownikowym) a potrzebą precyzji terminologicznej.

Aluzja literacka to szczególny przypadek aluzji, którą definiuje się jako „napomknienie, niewyraźną wzmiankę, [...] mającą wywołać określone skojarzenia”¹. Przymiotnik „literacka” włącza ten termin do określonej klasy wypowiedzi. Jednocześnie następuje pewna znaczeniowa i funkcjonalna specjalizacja terminu, choć nie traci on związku z podstawą, od której został utworzony. Wydaje się więc właściwe przeniesienie podkreślonej w cytowanej definicji części znaczenia ogólnego do użyc specjalnych pojęcia. Tak też postępuje w swej klasycznej pracy Konrad Górski, stwierdziwszy, że „wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymienienia go w sposób wyraźny”, po zastrzeżeniu „nie każda aluzja w dziele jest aluzją literacką”, wyjaśnia: „Przez aluzję literacką będziemy więc rozumieć nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści.”²

Tu pojawia się wzmiankowany na początku problem, który uwydatni się przy próbach praktycznego zastosowania tak rozumianego pojęcia aluzji literackiej — z jaką siłą powinien zostać zasygnalizowany związek pomiędzy dwoma tekstami, aby określone nawiązanie mogło być pojęte jako aluzja literacka? „Warunek niewyraźności” sprawia, że nie można udzielić zadowalającej odpowiedzi; odczytanie aluzji literackiej wymaga od czytelnika wiedzy, spostrzegawczości i dociekliwości, ale

¹ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. T. 1. Warszawa 1978.

² K. Górski: *Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. S. 1. Wyd. 2 poszerzone. Wrocław 1987, s. 314—315.

przecież zróżnicowanie tych cech wśród odbiorców jest znaczne. Wolno wprawdzie sądzić, że pisarz tworzący aluzję zakłada pewien stopień i poziom czytelniczego przygotowania, jednak ostatecznie nie ma on istotnego wpływu na obieg swego dzieła wśród publiczności literackiej, zwłaszcza że kompetencje czytelnicze są zróżnicowane geograficznie i historycznie. Autorski punkt widzenia — nie ulega to wątpliwości — musi zejść na plan dalszy.

Nie negując ważności rozważań nad aluzją z perspektywy nadawcy, skoncentruję się na problemie jej odczytywania. Wymaga to dokonania kilku wstępnych ustaleń dotyczących rozumienia omawianego zjawiska.

Najlepszą — moim zdaniem — definicję aluzji literackiej podaje Teresa Kostkiewiczowa³. Według niej aluzja literacka to „pojawiające się w utworze świadome, znaczące nawiązanie do innego dzieła literackiego, apelujące do wiedzy i dociekliwości odbiorcy, który winien owo nawiązanie dostrzec i właściwie zinterpretować. Aluzja literacka jest często zabiegiem służącym przekazywaniu podstawowej intencji utworu, która zostaje uchwycona dopiero w rezultacie jego usytuowania w kontekście dzieła przywoływanego.” Dalej autorka wskazuje możliwości odniesień aluzyjnych w literaturze i zaznacza, że aluzja literacka jest „jednym ze sposobów umieszczania utworu w polu tradycji literackiej”.

W definicji T. Kostkiewiczowej pojawiają się następujące elementy:

- 1) dzieło, w którym występuje nawiązanie aluzyjne,
- 2) dzieło będące punktem odniesienia aluzji literackiej,
- 3) świadomość (a więc także celowość) użycia aluzji,
- 4) pojmowanie aluzji jako sposobu przenoszenia treści, a nawet „podstawowej intencji utworu”,
- 5) czytelnik i jego:
 - a) wiedza,
 - b) dociekliwość,
 - c) spostrzegawczość,
- 6) potrzeba zinterpretowania aluzji przez czytelnika,
- 7) wskazanie na funkcje aluzji (aktywizacja czytelnika, łączenie z tradycją literacką).

Niewątpliwe zalety tej definicji to: przejrzystość, wymienienie istotnych cech aluzji, zwrócenie uwagi na aluzję jako sposób wyrażania określonych treści, niesprecyzność.

Zauważmy przy tym, iż T. Kostkiewiczowa nie wymienia „warunku niewyraźności”. Wydaje się to w pełni uzasadnione, gdyż:

1) chodzi tu o pojęcie o zastosowaniu ograniczonym do pewnej dyscypliny, które nie ma większej tradycji w badaniach stylistycz-

³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1989, hasło „aluzja literacka”.

nych⁴ — takie ustalenie nie burzy niczyich przyzwyczajęń i tym łatwiej je zaakceptować;

2) pozwala uniknąć pustych rozważań o zasadności rozumienia pewnych nawiązań intertekstowych jako aluzji literackich, jeśli aluzje zostały wyraźnie oznaczone;

3) można skupić się na tym, co w przypadku aluzji literackiej najbardziej istotne — na objaśnianiu sensów powiązań między tekstami.

Do tej pory problem „warunku niewyraźności” próbowano rozstrzygnąć poprzez dokonanie dwudzielnej klasyfikacji aluzji literackich. Konrad Górski⁵ zaproponował podział aluzji na bezpośrednie i pośrednie, Jerzy Paszek zaś na jasne i ciemne⁶. Pierwsze mają charakteryzować się wyraźnym oznaczeniem związku z cudzym tekstem, drugie rozumie się jako „swobodne, a czasem zamaskowane” (J. Paszek) odwołanie się do niego. Podział K. Górskiego jest trudny do przyjęcia głównie ze względu na sprzeczność między sformułowaniem „Wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymieniania go w sposób wyraźny.”⁷, a określeniem aluzji bezpośredniej jako „nawiązującej do cudzego tekstu w sposób wyraźnie zaznaczony”⁸. W klasyfikacji J. Paszka oba typy aluzji zostały oddzielone lepiej, gdyż aluzje jasne muszą posiadać jakąś wyraźną wskazówkę odautorską (cudzysłów, kursywa, nazwisko autora, tytuł dzieła itp.), jednak chyba niepotrzebnie autor dookreślił własne terminy za pomocą tych, które wcześniej zastosował K. Górski. Wadą obu podziałów (głównie pierwszego) jest zbyt mała zdolność porządkująca, bowiem czytelnicy, których rola w procesie odczytywania aluzji jest wyjątkowo duża, różnią się tak dalece kompetencją czytelniczną, że podziały te można stosować tylko z perspektywy indywidualnej.

Opisane trudności, których nie można pokonać, uzasadniają — moim zdaniem — opuszczenie „warunku niewyraźności”. W takim razie aluzją literacką będę nazywał również związki intertekstowe wyraźnie oznaczone. Od aluzji głęboko zakamuflowanych różnią się one przede wszystkim osłabieniem lub brakiem funkcji aktywizującej i ludycznej⁹.

Jakkolwiek w wielu wypadkach nawiązanie narzuca się z taką siłą, że dowód aluzyjności nie jest potrzebny, to aluzje określane obrazowo

⁴ Mam na myśli celowe, a nie okazjonalne posługiwanie się tym terminem.

⁵ K. Górski: *Aluzja literacka...*, s. 317 i n.

⁶ J. Paszek: *Sztuka aluzji literackiej. Żeromski — Berent — Joyce*. Katowice 1984, s. 10.

⁷ K. Górski: *Aluzja literacka...*, s. 314.

⁸ Tamże, s. 317.

⁹ Por. w mojej pracy *Funkcje aluzji literackiej (na przykładzie poezji Jarosława Marka Rymkiewicza)*. W: „Język Artystyczny”. T. 7. Red. A. Wilkoń. Katowice 1990, s. 81—83.

jako „ciemne” czy „pośrednie”, a więc takie, które starannie ukrywają swoje źródło lub też nie uwydatniają związku intertekstowego, konieczność potrzebują takiego dowodu ¹⁰.

Można wyróżnić kilka stanów, jakie zachodzą w czasie lektury utworu zawierającego aluzję literacką. Pierwszym jest brak czytelniczej świadomości występowania aluzji — istnieje ona tylko jako wartość potencjalna utworu ¹¹. Kolejnym, odczytanie sygnałów aluzji przy jednoczesnej niemożności zidentyfikowania tekstu odniesienia, przypadek taki ma miejsce, gdy odbiorca rozpoznaje dewiacyjny charakter pewnych fragmentów tekstu i wiąże go z odwołaniem do jakiegoś kontekstu literackiego, jednak (na ogół z powodu ograniczonej wiedzy) nie może wskazać utworu — źródła aluzji. Trzeci z owych stanów zachodzi wówczas, kiedy odbiorca, odnalazłszy nici wiążące dwa teksty, nie jest w stanie dokonać interpretacji takiego powiązania. Na końcu mamy stan pożądany: odczytanie pełne aluzji (ściślej i ostrożniej: prawie pełne).

Pierwszym stadium zmagania czytelnika z aluzją jest rozszyfrowanie „sygnałów aluzji literackiej”. Tym terminem nazywam znak wprowadzony do utworu przez pisarza, służący do wykrycia aluzji, a następnie do ustalenia tekstu, do którego aluzja się odnosi, czyli „adresu aluzji”; zamiennie można używać także określeń „utwór odniesienia” i „punkt odniesienia” aluzji literackiej — ostatni jest najbardziej precyzyjny, gdyż nawiązanie aluzyjne dotyczy zwykle określonego elementu innego dzieła, a nie jego całości. Wybór sygnału aluzji jest bardzo istotny, bowiem od tego, jaki sygnał zastosowano, zależy powodzenie czytelnika w trakcie deszyfracji nawiązania, a poza tym sygnał ów będzie węzłem interpretacyjnym przy objaśnianiu aluzji.

Rozszyfrowanie nawiązania aluzyjnego jest proste tylko w tych wypadkach, gdy jej sygnał jest wyrazisty. Takiemu sygnalizowaniu związków służą oznaczenia graficzne, odwołania do powszechnie znanych utworów literackich, osobliwości stylistyczne i inne sposoby, chociaż dają one jedynie możliwość łatwiejszego przekroczenia granicy pomiędzy pierwszym a drugim spośród wcześniej wymienionych stanów. W przypadku tzw. aluzji ciemnej obserwator tego zjawiska — co podkreślałam — zmuszony będzie dowieść istnienia związku pomiędzy utworami, zracjonalizować początkowo intuicyjną myśl o aluzji.

¹⁰ Por. w związku z tym recenzję cytowanej tu książki J. Paszka autorstwa W. Boleckiego („Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1) oraz polemikę J. Paszka („Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3). Pisze o tym także Ziva Ben-Porat: *Poetyka aluzji literackiej*. Przeł. W. Adamczyk-Grabowska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 320—321.

¹¹ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954: „Niezrozumienie aluzji nie doprowadza treści przedstawionej do bezsensu [...], ale jej niezrozumienie uboży utwór o założony [...] ośrodek ważności.” (s. 298).

Jakie są warunki odczytania aluzji głęboko zakamuflowanej? Konrad Górski wyjaśnia, że aluzja taka musi „odnosić się do tekstu, na którego powszechną znajomość wolno liczyć”¹². Oczywiście czytelnik będzie w swojej zdolności odczytywania ograniczony narodowo i kulturowo. Zasób utworów znanych powszechnie zmienia się także z upływem czasu. K. Górski wymienia jeszcze inne warunki odbioru aluzji pośredniej. Utwór zawierający aluzję musi „operować identyczną albo bardzo podobną tematyką” i „kształtować tematykę w sposób będący opozycją wobec potraktowania jej w utworze, do którego stanowi aluzję”. Nie zamierzam w tym miejscu dokonywać weryfikacji tych sądów, wszakże moje dotychczasowe obserwacje pozwalają do uwag K. Górskiego dodać jeszcze parę innych:

1) powinna zostać zasugerowana większa część utworu, do którego czyni się aluzję (nie da się precyzyjnie określić, co znaczy „większa część”, chodzi jednak o to, że nawiązanie do drobnego elementu dzieła z przeszłości, o ile nie jest on szczególnie charakterystyczny, zwykle będzie nieczytelne; wówczas są potrzebne dodatkowe, wspomagające sygnały);

2) czytelnik może zostać naprowadzony na ślad aluzji poprzez pewne czynniki wobec niej zewnętrzne (na przykład pewne cechy języka i stylu mogą nasuwać skojarzenia ze stylem określonego autora, dzieła, stylem epoki).

Przedstawione uwagi nie powinny prowadzić do mniemania, iż łączę aluzję literacką ze stylizacją. Wystarczy powiedzieć, że jakkolwiek rozgraniczenie obu zjawisk nie jest proste, a tradycyjnie aluzję literacką traktuje się jako formę stylizacji, różni je przynajmniej jedno: stylizacja odwołuje się zazwyczaj do grupy utworów, aluzja literacka natomiast do jednego dzieła.

Wcześniej zauważyłem, iż sygnał aluzji jest węzłem interpretacyjnym związku między tekstami, mającego charakter aluzyjny (świadomy, celowy i sfunkcjonalizowany). Inaczej mówiąc, sygnał służy do powiązania dwóch utworów, a jednocześnie zawiera ten element, który będzie podstawą do zinterpretowania aluzji:

W laboratoriach podziemnych pałaców
Lub w labiryntach wydrążonych w drzewie
Ma swoje mrówcze, nam nie znane prace.
Rząd błonkoskrzydłych. Kto jest mrówka, nie wiem.¹³

(J. M. Rymkiewicz: *Epitafium dla mrówki*)

¹² K. Górski: *Aluzja literacka...*, s. 334. Podobne uwagi wyrażają R.-A. de Beaugrande i W. U. Dressler w książce *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Warszawa 1990, s. 245.

¹³ J. M. Rymkiewicz: *Wybór wierszy*. Warszawa 1976, s. 29.

Ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu nawiązuje do słów narratora *Świtezianki*: „Kto jest dziewczyna? — ja nie wiem.” Jednak poza tymi słowami nie można doszukać się żadnych powiązań między utworem J. M. Rymkiewicza a Mickiewiczowską balladą. Odniesienie intertekstowe dotyczy tylko tej formułki balladowego narratora, za pomocą której demonstruje on ograniczenie swojej wiedzy o świecie. W ten sposób podmiot mówiący Rymkiewicza wzmacnia wyrazistość swojej wypowiedzi, jednocześnie udaje mu się przy wykorzystaniu klasycznego wzorca pokazać niemożność pełnego poznania rzeczywistości, nieprzekraczalność granic poznania, a przy tym słowa podmiotu nabierają przewrotności podobnej do tej, jaką charakteryzują się niektóre wypowiedzi narratorów w balladach. Aluzja ta odnosi się tylko do wybranego elementu dzieła odniesienia (postawa i światopogląd narratora) i łączenie *Epitafium dla mrówki* z innymi motywami ballady Mickiewicza nie jest możliwe. Podany przykład pozwala też wykazać, że aluzja literacka nie przenosi automatycznie całego macierzystego kontekstu; zresztą do tego samego wniosku prowadzi proste rozumowanie, nie sposób przecież podtrzymać tezę, jakoby jeden motyw złożonego i wielowarstwowego tworu, jakim jest dzieło literackie, mógł być ekwiwalentem całości. Jednak owo dzieło charakteryzuje się także silnym i nierozzerwalnym połączeniem poszczególnych elementów, toteż wytyczenie granic, poza które aluzja literacka nie wykracza, będzie trudne i nie da się — jak sądzę — podać formuł i prawideł, które mogłyby mieć zastosowanie w tym przypadku. Jest to problem wymagający indywidualnego traktowania.

Rozpatrzmy inny przykład, którego celem jest pokazanie procesu rozszyfrowywania aluzji literackiej.

Rzec można, stał się gwiazdą. Nie dla nas, niestety.
 Wschodził nad inne morza nieznannej Planety,
 Inny horyzont poznał i inne orbity,
 W lustrach jej teleskopów przebiegłych odbity
 I, być może, sądzony. Lecz głogi i ciernie
 To miary, co są dla nas zawsze niewymiernie.
 I żadna dłoń nie czeka. I czeka ta właśnie.
 Idziemy, nie bez winy. Wiara w wyrok gaśnie.
 Są schody. Aby kupić poranne dzienniki,
 Kładziemy dłoń na kłamce. I mijamy z krzykiem.¹⁴

(J. M. Rymkiewicz: *Na śmierć alpinisty*)

Jak zasygnalizowano tutaj aluzję? Pierwszym sygnałem jest wyraz *gwiazda*, choć jest on zbyt słaby, żeby mógł działać samodzielnie. Mamy więc sygnał drugi, czyli łatwo dzięki przyległości semantycznej narzu-

¹⁴ J. M. Rymkiewicz: *Wybór...*, s. 31.

cające się skojarzenie alpinista — szczyt. Sygnał trzeci to wyraz *Planeta*, występuje on w klauzuli wersu, a to wzmacnia ów sygnał. Sygnał ostatni, najsilniejszy, zawarty został w zdaniu *I żadna dłoń nie czeka* aluzyjnym wobec liryku *W Weronie* Norwida¹⁵. Ten sygnał jest najsilniejszy i mógłby występować samodzielnie, trzy pozostałe, wzięte osobno, nie byłyby w stanie powiadomić o związku utworów Norwida i Rymkiewicza (być może z wyjątkiem trzeciego), są to niewątpliwie sygnały wspomagające aluzji. Przy okazji wyjaśnia się, dlaczego rzeczownik *Planeta* mógł być pojęty jako aluzyjny — w takiej samej pozycji występuje on w wierszu autora *Vade-mecum*.

W przedstawionym przykładzie do zasygnalizowania związku wykorzystano element obrazowania charakterystyczny dla utworu odniesienia, związki semantyczne oraz większą ilość aluzji (kumulację sygnałów) o tym samym adresie. Nie od rzeczy będzie wspomnieć o znajdującym się w tym samym zbiorze Rymkiewicza¹⁶ wierszu *Europa*, w nim również występują aluzje do *W Weronie*, jest to także sygnał wspomagający aluzji.

Smutna, pełna rezygnacji i pokory *Piosenka dla zmarłej* Jarosława Iwaszkiewicza jest — moim zdaniem — tekstem odniesienia dla co najmniej trzech wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza¹⁷. Aluzyjność tych utworów nie jest oczywista (jasna), mimo że w każdym z nich odnazłem kilka sygnałów aluzji. Teraz, na przykładzie wiersza „Włosy jeszcze żyją...” spróbuję pokazać różnorodność sposobów nawiązywania intertekstowego oraz przebieg procesu odczytywania aluzji literackiej.

* * *

Włosy jeszcze żyją
Zęby już nie żyją
Pięty gniją w glinie
Palce rośną pija

Jedno ucho w pleśni
Drugie ucho słucho
Co w umarłej krtani
Brzęczy byle mucha

Ledwie żywe usta
Może coś zanuca
Jeśli się rozewrze
Ledwie zmarłe płuco

¹⁵ Por. C. K. Norwid: *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki. T. 1: *Wiersze*. Wyd. 3. Warszawa 1933, s. 345.

¹⁶ *Człowiek z głową jastrzębia*. Łódź 1960. W: *Wybór...*, s. 18.

¹⁷ Są nimi: *Umarła ale śpi* (*Wybór...*, s. 184), *Ten wiersz Panie Boże* (z tomu *Thema regium*. Warszawa 1978, s. 16—17) oraz utwór przytoczony dalej w całości.

Patrzy prawe oko
 Na to lewe w próchnie
 I na poły żyje
 A na poły cuchnie

Jeden piszczał leży
 A ten drugi stoi
 Ten kto tak umiera
 Boga się nie boi

Chyba Bogu na złość
 Tak się w grobie wierci
 Jedna ćwierć do życia
 Ale trzy do śmierci

Boga nie szanuje
 Bo mu nie dowierza
 Półgębkiem odmawia
 Ale pół pacierza

Przyjdź królestwo Twoje
 W imię Ojca Syna
 Zanim umrą włosy
 Zanim wyschnie ślina

Chyba Bogu na złość
 Boga się nie boi
 Gdy ten Bóg nad nami
 Jak nad grobem stoi

Brzęczy w zmarłej krtani
 Ta półżywa mucha
 Może gdy umrzemy
 Wtedy nas wysłucha¹⁸

W utworze Rymkiewicza widzę następujące sygnały aluzji do *Piosenki dla zmarłej*¹⁸:

1) ukształtowanie wiersza, to znaczy segmentacja tekstu na strofy czterowerszowe;

2) znaczne podobieństwo ukształtowania wersyfikacyjnego i rytmicznego:

Wszystko jest bez sensu,	/	—		/	—	/	—
Wszystko pogmatwane	/	—		(/)	—	/	—
Jak te winorośle	/	—		(/)	—	/	—
Gąszcze cmentarniane.	/	—		(/)	—	/	—

(J. Iwaszkiewicz)

¹⁸ J. M. Rymkiewicz: *Thema regium...*, s. 42—43.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz: *Liryki*. Wyboru dokonał autor, uzupełnił J. Lisowski. Warszawa 1980, s. 90—91.

Włosy jeszcze żyją	/	—		/	—		/	—
Zęby już nie żyją	/	—		/	—		/	—
Pięty gniją w glinie	/	—		/	—		/	—
Palce rośną piją	/	—		/	—		/	—

(R y m k i e w i c z)

Jak widać niedaleko tu do zbieżności, tyle tylko, że rytm w utworze Rymkiewicza jest bardziej wyrazisty wskutek zastąpienia peonu trzeciego trochejem. Różnica jednak jest minimalna, bowiem w peonie trzecim występuje zwykle akcent poboczny tak jak w omawianym liryku Iwaszkiewicza²⁰.

Czy ta obserwacja ma istotne znaczenie? Sądzę, że tak, bowiem podobny rytm jest rzadki w poezji polskiej, krótkość wersów i ich intensywne zrytmizowanie przypominają pieśń ludową i z tego źródła, być może, wywodzi się utwór autora *Plejad*²¹. Niepospolitość rytmu przemawia za postawioną tu tezą. Oczywiście mogło się zdarzyć, że Rymkiewicz zaczerpnął bezpośrednio ze wzorów literatury ludowej, jednak wydaje się to mało prawdopodobne, gdyż brak w jego utworach śladów zainteresowania folklorem. Problem, czy autorowi jest znany utwór, do którego — jak utrzymuję — zrobił aluzję, można łatwo rozstrzygnąć, przypominając liczne publikacje autora poświęcone liryce Iwaszkiewicza;

3) kolejnym argumentem uzasadniającym przypuszczenie tu powzięte jest fakt, że tylko trzy wiersze Rymkiewicza realizują taki wzorzec rytmiczny. Z pewnością jest to znaczące, trzeba bowiem zauważyć, iż autor *Thema regium* ze zdumiewającym zapamiętaniem tworzy wiersze złożone z parzyście rymowanych dystychów; w tomie, z którego pochodzi przytoczony utwór, naliczyłem 24 tak zbudowane na ogólną liczbę 31;

4) podobieństwo rytmiczne zostało podkreślone przez pozycję rymu — rymują się drugi i czwarty wers każdej strofy;

5) zwraca uwagę wyraźne pokrewieństwo następujących fragmentów:

Noceką mroźny miesiąc
Nad mogiłą stoi.

(I w a s z k i e w i c z)

Gdy ten Bóg nad nami
Jak nad grobem stoi.

(R y m k i e w i c z)

6) oba utwory opisują śmierć i zmarłych;

7) znamienne i chyba nieprzypadkowe, że „zmarły” to jedno z Rymkiewiczowych słów-kluczy;

8) podobieństwo sytuacji lirycznej: w obu wierszach występują podmiot mówiący, zmarły i Bóg. Istnieją jednak znaczne różnice w sposobie

²⁰ Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Wyd. 5 zmienione. Warszawa 1986, s. 173.

²¹ Taki pogląd wypowiada A. Kamińska w książce *Od Leśmiana*. Warszawa 1964, s. 57—59.

przedstawienia tych postaci, pełnią one też różną funkcję w tych utworach;

9) treścią *Piosenki...* jest refleksja podmiotu nad sprawami ostatecznymi, rozważanie istoty ludzkiego życia. Incipit „wszystko jest bez sensu...” znajduje takie rozwiązanie:

Bo sens nie w szarpaniu
Ani jest w radości,
Ale w cierpliwości,
I wielkim czekaniu.

a później czytamy

Wszystko jest od Boga

Nad całością spraw na świecie panuje Bóg, on gwarantuje porządek świata. Spokojna wypowiedź podmiotu wiersza Iwaszkiewicza znajduje swą antytezę w groteskowym, dynamicznym utworze autora *Thema regium*;

10) *Piosenka dla zmarłej* jest utworem wyraźnie estetyzującym

A wiosną — co wiosny —
Przez lata i wieki
Kwiaty na mogile
Podniosą powieki.

Rymkiewicz zaś zaskakuje użyciem makabrycznych motywów i tak bardzo potęguje ich liczbę, iż odnosi się wrażenie, że celem autora jest prowokowanie czytelnika i jego gustów, a ponadto (jeśli związek pomiędzy tymi utworami uznamy za udowodniony²²) karykaturalne wykrzywienie sytuacji przedstawionej w *Piosence...*, które musi przebiegać także na poziomie idei. Jeśli rozumowanie interpretatora pójdzie tą drogą, to niewątpliwie wiersz Rymkiewicza okaże się estetyczną i światopoglądową polemiką z utworem poprzednika.

Obok podobieństw udało się odnaleźć kilka przeciwieństw, należałoby więc przypomnieć to, co o warunkach odczytania aluzji pośredniej pisał Konrad Górski.

W wierszu Rymkiewicza nie ma ani jednego sygnału, który by wyraźnie wskazywał na utwór odniesienia. Oznacza to, że częściowe ukrycie związków intertekstowych było celem tego poety. Dlaczego? Sensowne wydają się następujące odpowiedzi:

²² Jedenasty sygnał aluzji to dwa wcześniej wymienione utwory odnoszące się do *Piosenki...*

1) Rymkiewicz prowadzi grę z czytelnikiem, nie chce mu ułatwiać rozszyfrowywania ukrytych sensów utworu,

2) liryk Iwaskiewicza nie jest koniecznym utworem odniesienia wiersza „Włosy jeszcze żyją...”.

Sądzę, że obie odpowiedzi można przyjąć równocześnie i nie ma między nimi sprzeczności, gdyż — jeśli czytelnik nie dopatry się aluzji w wierszu Rymkiewicza — zwycięzcą w grze będzie pisarz, jeśli zaś odnajdzie powinowactwo, zyska nową perspektywę interpretacyjną, która nie jest jednak koniecznie potrzebna do eksplikacji wiersza, przecież „aluzja literacka jest częstokroć tylko wartością potencjalną dzieła”²³.

Jakkolwiek cechą aluzji jest niedomówienie, błędem byłoby sądzić, że pisarz nie chce, aby aluzja została odczytana, musi zależeć mu na możliwie pełnym zrozumieniu dzieła przez czytelników. Po cóż więc ukrywa, niekiedy bardzo przemyślnie, część znaczeń utworu? Wydaje mi się celowe zaproponowanie następującego sposobu rozumienia owego fenomenu: odczytanie aluzji to niejako osiągnięcie wyższego stopnia wtajemniczenia, dlatego pisarz mnoży trudności przed czytelnikiem, jednak nie aż do tego stopnia, by ten — mając odpowiednie kompetencje — nie mógł ich pokonać. Jest to naturalnie gra z odbiorcą. W ten sposób m.in. ujawnia się funkcja aluzji literackiej nazwana przeze mnie ludyczną.

Oto jak odbiorca „osiąga wtajemniczenie” podczas lektury omawianego wiersza Rymkiewicza.

Sygnal pierwszy — segmentacja tekstu — nic jeszcze nie mówi. Może on odgrywać pewną rolę wyłącznie jako sygnał wspomagający. Podobieństwa wersyfikacyjne i rytmiczne są już dość silnym znakiem wzmacnianym przez pierwszy sygnał. Rytm *Piosenki dla zmarłej* jest wysoce swoisty i łatwo może utrwalić się w pamięci. Zintensyfikowanie rytmu przez Rymkiewicza raczej ułatwia niż utrudnia odnalezienie związku, chociaż ostry, ostinatowy rytm jest jedną z cech właściwych manierze twórczej tego poety, co może uspić uwagę. Jednak dla mnie był to wystarczająco silny sygnał. Czynnikiem rytmotwórczym jest także rym, ten łączy jedynie drugie i czwarte wersy poszczególnych zwrotek. Taki sposób rymowania nie jest wprawdzie rzadkością w poezji, ale też nie jest aż tak częsty, by dało się go wykluczyć podczas poszukiwania związków obu wierszy.

Skoro — jak twierdzą — wybór nawiązania aluzyjnego jest znaczący, trzeba odpowiedzieć na pytanie: dlaczego Rymkiewicz używa rytmicznego sygnału aluzji? Najpewniej wie, iż ten sygnał odbiorca zidentyfikuje dość łatwo, a więc wzgląd na czytelnika ma istotne zna-

²³ J. Paszek: *Sztuka aluzji...*, s. 119.

czenie. Jednak naśladowanie rytmu jest połączone z jego przekształceniem, spokojna mimo krótkich wersów melodia wiersza Iwaszkiewicza w ujęciu autora *Thema regium* traci spokój, staje się ruchliwa, nabiera dynamiki; jest to, mówiąc obrazowo, ewolucja od piosenki do muzyki towarzyszącej *danse macabre*. Można też inaczej, choć ten wniosek ze względu na jego interpretujący charakter da się uprawomocnić dopiero po omówieniu innych warstw obu utworów, można w tym przekształceniu widzieć przeciwstawienie barokowej (Rymkiewicz) i klasycznej (Iwaszkiewicz) wizji świata. Rytm jest czynnikiem, który uwadze odbiorcy narzuca się bardzo mocno, toteż wprowadzenie wymienionej antynomii na ten poziom wypowiedzi znacznie wyodrębnia różnicę między oboma sposobami widzenia świata.

Jeśli chodzi o takie podobieństwa, jak wymienione w punkcie 4, to również narzucają się silnie uwadze czytelnika, warunkiem jednak jest dobra znajomość utworu odniesienia. W istocie odnajdujemy u Rymkiewicza „identyczną albo bardzo podobną tematykę” i takie jej kształtowanie, które jest opozycją wobec potraktowania jej w utworze odniesienia. Rymkiewicz jest poetą w pełni świadomym możliwości tkwiących w technice poetyckiej, wolno więc sądzić, że metody opisanej przez K. Górskiego nie zastosował przypadkowo.

Kształtowanie własnego utworu na zasadzie podobieństw i opozycji do dzieła poprzednika da się zaobserwować również w kilku innych wypadkach. W punkcie 7 wskazałem na podobieństwo sytuacji lirycznej. Rzeczywiście — w obu wierszach pojawiają się te same postacie, jednak ich role są inne. Podmiot mówiący w *Piosence...* współczuje zmarłej, jej los służy mu za pretekst do rozmyślań o sensie istnienia, związek uczuciowy łączący mówiącego ze zmarłą jest silny, podkreślony przez wielokrotne użycie form 1. osoby liczby mnogiej oraz zwroty do zmarłej

Wiedz, że Dionizos
Modli się za nami.

Niech cię więc nie zdziwią
Obłoki ni zorze.

W utworze Rymkiewicza podmiot mówiący koncentruje się na opisie trupa, opisie prowokacyjnie antyestetycznym. Podmiot nie jest tu zadumany filozofem, lecz prześmiewcą, który dopiero w dwóch ostatnich strofach próbuje uogólnień, choć są to też uogólnienia szydercze. Konkludując: wspólne dla tych utworów jest silne wyeksponowanie osoby „ja” mówiącego, jednak stosunek tej postaci do innych obecnych w utworach jest odmienny u każdego z poetów.

Drugą postacią jest zmarły (zmarła). O zmarłej wiemy tylko tyle:

Która leżysz w trumnie
Pomiędzy kwiatami,

Rymkiewicz opisowi zmarłego poświęca większość wiersza. Obraz zmarłej jest realistyczny, nie wiem, czy jest to szczęśliwe sformułowanie, ale chciałoby się powiedzieć, że jest to prawdziwa zmarła. Trup w utworze Rymkiewicza to odrażająca i dziwna postać — półtrup raczej, a nie rzeczywiście zmarły człowiek, kreacja poetycka, a nie postać powstała na zasadzie odwzorowania rzeczywistości. W punkcie 6 wspominałem, iż słowo *zmarły* (i jego bliskoznaczniki) to kluczowe słowo w wierszach Rymkiewicza, a więc sam tytuł mógłby być śladem prowadzącym do wykrycia aluzji.

Zmienia się także miejsce Boga w świecie przedstawionym omawianych utworów. Bóg, który w utworze autora *Oktostychów* występuje jako istota najwyższa, u Rymkiewicza jest traktowany lekceważąco i przez mówiącego, i przez półtrupa.

Wszystko jest od Boga
I do Boga droga
Niby Jakubowa
Drabina uboga.

Tym pełnym pokory słowom Iwazskiewiczowskiego podmiotu można przeciwstawić szóstą, siódmą i dziewiątą strofę wiersza Rymkiewicza.

Gdyby zadać pytanie, czy omawiany wiersz autora *Thema regium* jest oryginalny, trzeba by najpierw udzielić odpowiedzi przeczącej, gdyż powtarza on myśli zawarte w innych utworach poety, na przykład w cyklu *Na trupa*²⁴, również obrazowanie eksponujące brzydotę nie jest tu nowością. Później należałoby powiedzieć: z jednego powodu ten utwór może zasłużyć na takie określenie, a o oryginalności decyduje opisany dialog intertekstowy.

Niektóre spośród zaprezentowanych sformułowań mogłoby prowadzić do wniosku, że światopoglądy obu poetów są odmienne, a nawet krańcowo różne. Owszem, aluzja Rymkiewicza ma charakter polemiczny, ale — być może — najbliższy prawdy jest Ryszard Przybylski, który pisze: „Dla Rymkiewicza — zgodnie z odwiecznym dionizyjskim światopoglądem — śmierć stała się cementem życia. Pod tym względem jest to, po Czesławie Miłoszu, drugi najbardziej twórczy uczeń Jarosława Iwazskiewicza. Wiersz, czyli akt oswojenia śmierci, jest dla niego aktem uczestnictwa w życiu. Nie ma bowiem życia bez umarłych.”²⁵

²⁴ J. M. Rymkiewicz: *Wybór...*, s. 159—162, 173 oraz *Thema regium...*, s. 22—23.

²⁵ R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 44.

Ян Гженя

РАСШИФРОВКА ЛИТЕРАТУРНОГО НАМЕКА

Резюме

Литературный намек — это сознательная, целенаправленная и функциональная связь между литературными текстами. Намек может служить передаче главной цели произведения. Однако в большинстве случаев связь такого рода между произведениями стирается (так наз. посредственный намек или темный). Появляется необходимость определения условий, какие должно выполнить произведение, чтобы можно было понять намек. К ним относятся: обращение к общеизвестному произведению, тематическое сходство, развитие тематики оппозиционным образом по отношению к тому, как она рассматривается в соотнесенном произведении, подбор соответствующих „сигналов намека”, их накопление, появление внешних вспомогательных сигналов. Сигнал литературного намека служит для связи двух произведений, а одновременно содержит тот элемент, который служит основой его интерпретации.

Процесс расшифровки намека и разнородность способов интертекстового обращения продемонстрированы примерами из поэтического творчества Ярослава Марка Рымкевича.

Jan Grzenia

INTERPRETATION OF LITERARY ALLUSION

Summary

Literary allusion is a conscious, intentional and functionalised link between two literary texts. Allusion may serve to communicate the basic intent of the work, however in the majority of cases this type of link between works is obliterated (so-called indirect allusion or dark allusion). The need thus arises to specify the conditions which must be fulfilled by a work for the interpretation of allusions to be feasible. These conditions are: calling on a commonly known work, thematic similarity, the shaping of the thematic subject in a method contrary to its treatment in the work referred to, choice of suitable "allusion signals", their cumulation, the occurrence of external assisting signals. The signal of a literary allusion serves to link the two works, while at the same time it contains that element which is the basis for its interpretation.

The course of the process of deciphering allusions and the variety of methods of intertextual references has been illustrated with examples from the poetic writings of Jaroslaw Marek Rymkiewicz.