

Maria Grzędzielska

Małe i wielkie metafory

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 97-112

1971

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 4

MARIA GRZĘDZIELSKA

MAŁE I WIELKIE METAFORY

Poziomy organizacji figur w dziele literackim

Uzasadnione historycznie różnice w pojmowaniu metafory nie tylko stąd pochodzą, że szeroko rozumiana przez Arystotelesa metafora u Kwintyliana stała się tropem¹, lecz również z samej mnogości nazw, synonimicznych lub wzajemnie pokrzyżowanych, tworzonych przez wielu autorów, w różnych czasach i na podstawie rozmaitych kryteriów. Nadmiar nazw stwarza sposobność do przypisywania im nie tych samych znaczeń, co widać na przykładzie pary terminów obocznych: *prozopopeja* i *personifikacja*. Termin grecki (*prosopon* — maska aktorska, osoba; *poieo* — tworzę) został przekalkowany na łacinę (*persona* — osoba, maska; *facio* — robię), powinny być to więc synonimy, ale czy zawsze?² Wynikające stąd mnożenie pojęć łączy się z innym nieporozumieniem — co do samej istoty personifikacji i zbliżonej do niej animizacji.

¹ Zwrócił u nas na to uwagę po raz pierwszy J. Kreczmar: *O przenośni u Arystotelesa*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937. — Zob. Arystoteles, *Poetyka*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinus*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2. Wrocław 1951, s. 44. BN II, 57: „Metafora polega na przeniesieniu na imię obcego znaczenia, na rodzaj z gatunku, na gatunek z rodzaju, na jeden gatunek z drugiego, lub na przeniesieniu na podstawie pewnej proporcji”.

W tym sformułowaniu rzeczywiście metaforze podporządkowane są metonimie, synekochy i metafory „właściwe” na podstawie proporcji, co w grece zwie się analogią. Z braku innej nazwy dla takiej metafory będziemy używać terminu w sensie węższym, tj. takim, jaki nadał mu Kwintylianus w rozdz. 24 ks. II dzieła *O kształceniu mówcy*.

² Stwierdziłam to w *Słowniku terminów literackich* S. Sierotwińskiego (Kraków 1960, odpowiednie hasła), gdy np. G. Bessette (*Les images en poésie canadienne française*. Montréal 1960, s. 19—20) wyraża się tak: „*la prosopopée serait une figure de pensée parce que, de quelque façon que l'on fasse parler un être inanime ou que l'on s'adresse à lui, on lui prête de la vie, on lui attribue des sentiments, une âme humaine*”.

Słowniki, podręczniki, traktaty poświęcone poetyce i stylistyce świadczą, że pojęcia owe włącza się nieraz po prostu do metafor, innym razem tego się nie robi, ale nie zapytano wyraźnie, czy figury te w ogóle wolno rozpatrywać w tej samej płaszczyźnie co metafory i peryfrazy³. Czy *Nadzieja*, *Sprawiedliwość*, *Cnota i Piękność*, *niebieskie siostrzyce* (z *Zeglarka* Mickiewicza) nie stanowią zgoła jakiejś innej niż tropy kategorii? Metaforę definiuje się jako zmianę znaczenia wyrazu, przeniesionego w obce mu pole semantyczne, albo jako „przeniesienie na imię obcego znaczenia”, wynika więc z tej operacji inne nazwanie przedmiotu leżącego w danym polu semantycznym, ale ani animizowane *drzewo*, ani uosobiona *Sprawiedliwość* nie zostały obdarzone nową nazwą. Aspekt ten mniej interesuje autora definicji z zakresu stylistyki niż badaczka konkretnego utworu, gdyż pierwszy szuka oddzielnych przykładów dla wyabstrahowanych kategorii pojęciowych, drugi zaś ma te kategorie stwierdzić w konkretnym tekście literackim. Zadania te są różne, toteż różne przy nich stosuje się kryteria⁴. Otóż personifikacja nie polega na przybieraniu nowego i przenośnego oznaczenia słownego przez przedmiot, tylko na przybraniu przezeń, przy tożsamości oznaczenia, nowych atrybutów, cech, stanów, czynności, słowem, innego wyglądu. Zmiana dokonuje się w samej treści przedmiotu desygnowanego, nie w relacji pomiędzy nim a desygnującą go nazwą. O tyle też tylko zmienia się sens wyrazu. Dużą literą napisane *Cnota* i *Piękność* nie zmieniły podstawowego znaczenia, ale jako *siostrzyce*, które *przewodniczą łodzi żywota*, stały się nowymi przedmiotami. Zaszła personifikacja, odpowiednik filozoficznej *r e i f i k a c j i*, dla której użyjemy nowego terminu: *m o r f o z a*, upostaciowanie.

³ Można to dostrzec w M. R. M a y e n o w e j *Poetyce opisowej* (Warszawa 1949, s. 116—119, 122—124). Sprawę tę wyminęli, nie podporządkowując już owych figur metaforze, autorzy książki: M. G ł o w i ń s k i, A. O k o p i e ń, J. S ł a w i ń s k i, *Wiadomości z teorii literatury*. Warszawa 1957, s. 64—65. W ich *Zarysie teorii literatury* (Warszawa 1967, s. 121, 122) są to wciąż tropy, lecz nie metafory. Toteż bez żenady można użyć takiego wyrażenia (M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969, s. 9): „kierunek literacki opierający swą poetykę na tropie zwanym symbolem [...]”.

⁴ J. K r z y ż a n o w s k i (*Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, s. 120) powiada krótko: „W gruncie rzeczy uosobienie jest tylko pewnym gatunkiem metafory, konkretyzującym jakież *abstractum* przy pomocy wyrazów dotyczących człowieka” — z czym polemizując powiemy: uosobienie (bez zmiany nazwy danego przedmiotu) zmienia pojęcie abstrakcyjne w wyobrażenie osoby ludzkiej (nie tylko) dzięki metaforycznie użytym wyrazom przypisującym owemu pojęciu cechy, czynności i stany — ludzkie. A r y s t o t e l e s w *Retoryce* przenośnię od ożywienia odróżniał, toteż precyzyjnie się wyraził następująco (cyt. za: *Trzy stylistyki greckie*. A r y s t o t e l e s, D e m e t r i u s z, D i o n i z j u s z. Przełożył i opracował W. M a d y d a. Wrocław 1953, s. 42. BN II 75): „mam na myśli ożywianie rzeczy nie ożywionych za pomocą przenośni”.

Podobnie bywa z rozumieniem alegorii i symbolu: wedle używanych niekiedy definicji są one po prostu i tylko przenośniami⁵, jednakże Juliusz Kleiner słusznie ustawił je na zupełnie innej płaszczyźnie. Symbol, alegoria, podobieństwo (czyli parabola), jak by wynikało z rozważań Kleinera, to z pewnością znaki o dwóch planach znaczeń, ale z innego poziomu organizacji dzieła literackiego niż peryfrazy i metonimie. Pierwsze przynależą raczej do tzw. formy wewnętrznej, drugie do zewnętrznej, należy więc te pierwsze umieścić jakby na poziomie wyższym, jako metafory w sensie ścisłym poetyckie, nie zaś stylistyczne⁶.

Drugi problem to metafora stylistyczna w sensie węższym (kwintylikańskim), którą można badać różnorako: od strony leksyčno-semantycznej, gramatycznej i funkcjonalnej. Banalna i trochę *ad hoc* spreparowana para metafor: *lono marmuru* i *marmur lona*, świadczy o współzależności związków gramatycznych i znaczeń. W przykładzie pierwszym przenośnie użyte zostało *lono* i oznacza wnętrze bryły marmuru, w drugim *marmur* oznacza w sposób przenośny karnację jakiejś tam piękności. Wyrażenie trzecie: *lono marmurowe*, jest bez kontekstu dwuznaczne; gdyby przynależało do opowiadania o Pigmalionie, mogłoby mieć sens pierwszy, w komplemencie poetyckim — drugi. A przecież postać epitetu *marmurowe* jest gramatycznie taka sama w obu wypadkach. Mimo to w pierwszym metaforyzuje on nazwę określanego przez siebie przedmiotu, w drugim zaś funkcji owej nie spełnia, lecz sam jest metaforyczny — dzięki kontekstowi. Może więc epitet być wykładnikiem metafory lub metaforą, co powoduje potrzebę wyróżnienia epitetu metaforycznego i metaforyzującego. Funkcja pierwszego jest tylko zdobnicza wobec rzeczownika. Tak więc trzy bardzo banalne metafory ujawniają trzy aspekty tropu: zmianę znaczenia wyrazu, zależność zmiany od struktury gramatycznej, a wreszcie funkcję wyrażeniową.

Celem tych rozważań jest usytuowanie niektórych figur i tropów w „pionowej” osi dzieła literackiego, w językowej i ponadjęzykowej jego strukturze, a następnie analiza gramatyki metafor. Zakres tych rozważań jest niepełny, propozycje ich skromne, chociaż wybrana tu problematyka wydaje się dosyć ważna.

⁵ Np. Mayenowa (*op. cit.*, s. 122); Krzyżanowski (*op. cit.*) używa określenia symbolu jako obrazu słownego, lecz np. *złoty róg* jest symbolem niekonięcznie słownym będąc rekwizytem symbolicznym pokazanym naocznie, niezależnie od oznaczenia słownego.

⁶ J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność. (Próba nowej konstrukcji pojęć)*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956.

Metafory przedmiotów figuralnych

Kleiner potraktował alegorię, symbol i podobieństwo (parabolę) jako twory skonkretyzowane, o różnym stopniu samodzielności i wewnętrznej logiki. Można dodać, że są to twory także o różnym stopniu szczegółowości, tylko bowiem jednoznaczny i jednoplanowy, tj. realistycznie dosłowny obraz nasycić można dowolnie indywidualnymi konkretami, obrazy zaś obdarzone znaczeniem ukrytym miewają wyglądy silnie uschematyzowane. Tak jest np. w bajkach zwierzęcych i przypowieściach, przy czym model bajki Krasickiego jest niewątpliwie bardziej charakterystyczny niż Lafontaine'a. Jeżeli fabuła, postać, sytuacja oznaczają coś innego, liczą się w nich i są potrzebne te tylko ich składniki, które dadzą się przełożyć na plan ukryty. One tylko należą do kodu figuralnego, a wszystkie inne raczej mącą jego przejrzystość, o co zresztą nieraz poecie chodzi. Alegoria zwłaszcza, określona przez Kleinera jako twór „konkretny, niesamoistny, pozbawiony logiki własnej”⁷, oporna jest wobec wszelkich prób wypełniania schematu. Im więcej dorzuca się jej szczegółów, tym mniej komunikatywna ona się staje albo tym bardziej pedancka, obojętnie zresztą, jakim kodem podana odbiorcy, plastycznie czy językowo. W istocie bowiem jest to znak nie tylko językowy, jeśli więc metafora — to semiotyczna, którą mogą prezentować obok innych (malarskich, graficznych, rzeźbiarskich) także znaki językowe.

Pierwsza plansza *Lituanii* Grottgera: półprzejrzyste widmo z trupią głową i kosą, unoszące się wśród drzew mrocznej puszczy, to właśnie alegoria wyrażona plastycznie i zawierająca podstawowy swój składnik, *personifikację*⁸. Podobnymi oznaczeniami są wszelkie psychomachie, tańce śmierci i tryumfy miłości. Wynika stąd, że personifikacja i animizacja mieszczą się na tym samym co symbol i alegoria poziomie utworu literackiego, konstytuując wyglądy przedstawianych w nim przedmiotów. Gdy czytamy: „A matka Wolność u nóg zapłakana stoi” w *Widzeniu ks. Piotra z Dziadów* cz. III Mickiewicza, trudno nam w cytowanym zdaniu wskazać użyte przenośnie wyraz, wyrażenie lub zwrot. Cały desygnat tego zdania stanowi część szeroko rozwiniętego podobieństwa ukrzyżowania Chrystusa i losów Polski. Ponieważ losy narodu objaśniono za pomocą podobieństwa do Męki Pańskiej, *Matka (Boska)* stała się tu — gdyby użyć wyrażenia biblistycznego — figurą Wolności. Twory tego typu, chociażby komunikowane środkami językowymi, nie mieszczą się na poziomie językowym dzieła literackiego, toteż można je nazwać przed-

⁷ *Ibidem*, s. 85.

⁸ Zob. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 120. Co do ukazanej przez autora roli personifikacji w alegorii — nic słuszniejszego, także co do typologii alegorii.

miotami figuralnymi, parabola zaś *Widzenia* stanowi wielki zestrój figuralny, znany szczególnie z przypowieści ewangelijnych.

Symbole można interpretować w sposób analogiczny.

Drzewo samotne, obnażone,
Podnosi chude swe ramiona.
Rozpaczy hymny śle chropawe
Do stalowego nieba próżni.

Pod drzewem stoi krzyż zmurszały,
Na nim rozpięty Chrystus kona,
Wznosząc swe oczy beznadziejne
Do stalowego nieba próżni.

Pod krzyżem dusza ma cierpiąca
Z otchłani czarnej swej nicości
Wznosi pragnienia obłąkane
Do stalowego nieba próżni.

(S. Korab Brzozowski, *Próżnia*)

Nazwa drzewo w cytowanym utworze odnosi się nadal do drzewa, nie jest więc użyta przenośnie. Skoro jednak drzewo otrzymało przenośny epitet *obnażone* i skoro przypisano mu czynność *podnoszenia chudych ramion*, wyrażoną również metaforycznie, to przez taką zmianę wyglądu uległo ono animizacji, jako symbol cierpiącej i rozpaczającej istoty ludzkiej. Oddzieliwszy znak wyglądowny od znaku językowego, nie mamy powodu zaprzeczać istnieniu w tym tekście metafor językowych ani doniosłej ich roli. *Chude ramiona drzewa* (bo *swe*) to właśnie taka metafora, ale skoro konary sterczą podniesione niby w błagalnym geście, zaczynają pełnić funkcję w ukonstytuowaniu wyglądu. Metafory takie animizują i antropomorfizują przedmiot martwy i czynią z niego figurę ludzkiego cierpienia: rozpaczające drzewo staje się symbolem rozpaczcy.

Doceniając rolę personifikacji w alegoriach, nie sądzmy, jakoby były one konieczną i jedyną tego rodzaju figurą. Podobną funkcję spełniają wszelkie inne morfozy, np. rzeczowe, *kosa śmierci* i *korab żywota*⁹. Oto dość typowy przykład:

Chęć dobrą każdą, w odmęt życia pchnięci,
Piszemy w piasku Wiecznych Wód koryta.
Wtem bryzła Czasu fala nieużyta
I na ich miejscu wir się tylko kręci.
Więc treść takiego pisma miej w pamięci,
Bo go już wzrok nie wyczyta.

(F. Faleński, *Meandry*, 24)

Morfoza dokonana w przytoczonym meandrze polega na prostym zabiegu spacializacji czasu (uprzestrzennienia), ukonkretnionego jako nie-

⁹ *Ibidem*, s. 123.

skończona rzeka, rzeka Wieczności. Reifikacja taka nie musi być personifikacją, choć *Czasu fala* została określona jako nieużyta, albowiem bezlitosność *Czasu* może wynikać właśnie z jego bezosobowości. Ponieważ meander 24 zawiera pewną ilość metafor, spróbujemy wyciąć, zszywając bez śladu operacji tekst, abstrakcyjne ich wykładniki:

W odmęt pchnięci, piszemy w piasku wód koryta.
Wtem bryzła fala i wir się tylko kręci.

Dwa ostatnie wersy nie wymagają operacji, dzięki której powstał tekst bardziej hermetyczny, trochę wieloznaczny, nie domówiony. Usunięte wykładniki małych, tj. językowych metafor: *odmęt życia*, *Wieczne Wody*, *Czasu fala* itd., rozjaśniały alegorię, pełniły w niej funkcję eksplikacyjną. Plan morfizowany (parenetyczny) nieustannie się dzięki nim przeplatał z planem morfizującym (wyglądowym), zszywały one wierzch z podszewką, manifestowały w planie drugim obecność pierwszego.

Tryby postępowania poetyckiego w *Próżni* i w meandrze 24 były jednak różne. Tam konkretne drzewo otrzymało ładunek nie sformułowanych bliżej treści przedstawieniowo-emotywnych. To, czym je oznaczono, zostało „zdjęte z natury”, obdarzone fikcją życia i obarczone funkcją pośredniego wyrażania owych treści. W meandrze znak dobrano, dotworzono do zupełnie sformułowanych treści etyczno-intelektualnych. Podobny zabieg można dostrzec w *Widzeniu ks. Piotra*, będącym upostaciowaniem, morfozą historiozofii Mickiewicza.

Tworząc termin *m o r f o z a* (zręczniejszy od hybrydy grecko-łacińsko-polskiej: morfizacja) obejmujemy nim personifikację, tj. *antropomorfozę* i *teomorfozę* („Fatum jedno spokojne, niewzruszone, rozum nieubłagany świata, patrzy z wysoka na wiry nieba i ziemi” (Z. Krasiński, *Irydion*, wstęp)) oraz *teriomorfozę* (o czym dalej) i *uzjomorfozę* (reifikację w sensie najściślejszym: *złoty róg*, *harfa Derwida*). Metafora na usługach poetyckiej morfozy spełnia dwie zasadnicze funkcje: figuratywną i eksplikacyjną, lecz nie zawsze w ten sam sposób.

Rozpatrzmy omawiane już morfozy w zestawieniu z funkcjonującymi dla nich metaforami: *korab żywota*, *czasu fala*, *ramiona drzewa*. Komparansy tych metafor to: *korab*, *fala*, *ramiona*, komparaty — *życi*, *czas*, *drzewo*.

Funkcje	metafory		terminy	metafora	funkcje
figuratywna	<i>korab</i>	<i>fala</i>	komparans	<i>ramiona</i>	eksplikacyjna
eksplikacyjna	<i>żywota</i>	<i>czasu</i>	komparat	<i>drzewa</i>	figuratywna

Osobliwa ta odwrotność przy analogicznej budowie analogicznego typu metafor rzuca światło na różnicę konstrukcji alegorycznej i symbolicznej.

W symbolu prymarna jest konkretność obrazu słownego, w alegorii abstrakcyjność wyrażanego przez obraz sensu. W alegorii metafora obrazuje myśl, w symbolu ją odsłania. Inaczej działa metafora animizująca w tworze jednoplanowym:

A niżej dziatwa leśna: głóg w objęciu kalin,
Ożyna czarne usta tuląca do malin.

(A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, ks. III, w. 554—555)

Splątanie gałązek głogu i kaliny, bliskość czarnych owocni ożyn i czerwonych malin podane zostały metaforycznie. Taką metaforą jest i *dziatwa leśna*, wszystko zaś służy antropomorfozie lasu. Wyrazy użyte przenosię to: *dziatwa*, *objęcie*, *tulić*, a nie: *głóg*, *kalina*, *malina*, *ożyna*. Brak tu funkcji eksplikacyjnych, gdyż brak symbolu. Komparaty i komparansy wytworzyły oscylację znaczeń pomiędzy tymi dwoma szeregami wyrazów¹⁰, między pierwszoplanową realną konkretyzacją (krzewy leśne) a drugą, znacznie słabszą i odrealnioną (istoty roślinne). Oscylacji znaczeń językowych odpowiada tu wyobrażeniowa oscylacja wyglądów, ale substytucji uległy nie nazwy animizowanych przedmiotów, tylko określenia ich właściwości i stanów. Jak w *Próżni* Brzozowskiego — dokonała się animizacja roślin dzięki metaforyczności określeń, lecz metafory pełnią tu wyłącznie funkcję ornatywną, zdobniczą. Dzieje się tak, ponieważ plan figurowany nie ukonstytuował się jako twór samoistny, gdy tymczasem w obrazie symbolicznym i alegorycznym jest on ważny, a nawet ważniejszy niż plan figurujący. Nie zawsze więc (na nasze szczęście!) animizacja i personifikacja składają się na złożone zestroje figuralne.

W takich wypadkach jak ów wzięty z *Pana Tadeusza* jesteśmy skłonni zaliczać morfozy i animizacje do tropów i uważać je za rodzaje metafor. A jednak i to sięga za daleko. Nie są to po prostu tropy, czyli stylematy, chociaż są przez stylematy wyrażane. Nie zachodzi w nich zmiana relacji pomiędzy wyrazem a jego desygnatem, lecz przeobrażenie desygnatu, zmiana jego wyglądu. Zmianę tę osiąga się nie tylko przez metaforę, epitet, porównanie, można ją osiągnąć przez apostrofę:

Ja ileż wam winienem, o domowe drzewa!

Pamiętna wiosno wojny, wiosno urodzaju!

(*Pan Tadeusz*, ks. IV, w. 42; ks. XI, w. 72)

Z tej to funkcji apostrofy wzięło się zbytne rozróżnienie prozopopei i personifikacji. W odrębnie i ciasno rozumianej prozopopei rozróżnić należy dwie operacje: figuratywną (uosobienie) i syntaktyczną

¹⁰ R. Ingarden (*Z teorii dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1967, s. 39) w takich wypadkach mówił o ich opalizowaniu.

(apostroflowanie), pierwsza rządzi drugą, wyłącznie już stylistyczną. Są to operacje różnopoziomowe.

Z omówionych przykładów wynika, że w mniejszych i większych metaforach zdarzają się szczególnie uzgodnione zestroje składników. Las w *Panu Tadeuszu* został ukazany w aspekcie ożywionych roślin, baśniowo. W 24 meandrze Faleńskiego czas — jako olbrzymia rzeka; los Polski w *Dziadach* cz. III — jako Męka Pańska; są to zestroje figuralne¹¹, będziemy jeszcze mówić o zestrojach metaforycznych.

W zakresie metafor okazało się, że niektóre z nich trzeba traktować nie tylko w obrębie stylistyki. Idąc za propozycjami Kleiner'a posługiwaliśmy się nazwami: twór, ewentualnie przedmiot, nazwę w wygląd zawiadziczamy Ingardenowi¹². Zagadnienia tu poruszone znajdują się na pograniczu poetyki w sensie ściślejszym i stylistyki. Przedmioty figuralne i zestroje figuralne to już dziedzina poetyki. Należy postawić pytanie wybiegające dalej: czy nie ma więcej pojęć i przynależnych im terminów, które wymagają rozlokowania po pionowej osi organizacji dzieła literackiego? Wskażę dwa tylko tzw. tropy: hiperbolę i eufemizm. Hiperbola zwiększa wygląd przedmiotu narracji czy deskrypcji, wyolbrzymia emocje, wzmacnia siłę ekspresji, lecz służyć jej może bardzo wiele środków poetyckich. Sonet krymski pt. *Widok gór ze stepów Kozłowa* podlega niewątpliwie tej naczelnej kategorii estetycznej. Służy jej nawet taki zabieg kompozycyjny jak przekroczenie 14-wersowej ramy sonetu: „To Czatyrdah! — Aaa!” Z hiperboli wynika teomorfizm i teriomorfizm w traktowaniu przyrody („noc chylat rozciągnęła bury” — „Dzioby potoków i gardła rzek widziałem pijące z jej [zimy] gniazda”), gradacje, metafory, epitety, porównania *etc.* Sama ilość, jakość i hierarchia środków hiperbolizujących świadczy, że przesadnia jest tu głównym funktorem. Eufemizm również osiąga się różnymi środkami: doborem synonimów, deminutywami, peryfrazami, porównaniami *etc.* Są to więc dalsze możliwości przeszerogowania niektórych tropów do tej klasy, którą zwał Cyceeron „*figurae sententiarum*”, figurami myśli.

Z drugiej strony, niezbyt szczęśliwie figurami zwykło się nazywać po prostu konstrukcje syntaktyczne: inwersje, anafory, anakoluty *etc.* Nie zgadza się to z łacińskim znaczeniem wyrazu „*figura*” (od *finigo* — jak *fictio*): kształt, postać, obraz. I czy dobrze się odczytało jej definicję?¹³

¹¹ Termin „zestrój” użyty przez M. Dłuską w *Prozodii języka polskiego* (Kraków 1947) został tam wyjaśniony genetycznie i merytorycznie. Z kolei przepraszam Autorkę za pożyczkę.

¹² Zob. Kleiner, *op. cit.* — R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960.

¹³ Chodzi o to, że *figurae sententiarum* to raczej figury myśli niż składni; przytaczany przez Bessette'a (*op. cit.*, s. 19) XVIII-wieczny gramatyk Du Marsais na-

Zdrowa tradycja potoczna zawarta w przysłowiu: „Modli się pod figurą, a ma diabła za skórą!”, świadczy o czymś. Figurę stawia się na ołtarzu, na grobie, na cokole. Trudno jednakże zmieniać nawet niedobłą tradycję szkolną, toteż jeśli o konstrukcjach stylistycznych będzie się mówić jako o figurach, pamiętać należy, że są to schematy syntaktyczne, wśród których również trzeba przedyskutować usytuowanie niejednego terminu. A przede wszystkim nie mieszać funkcji i funktorów.

Małe metafory i peryfrazy

Ponieważ chodzi nam o możliwie dokładne określenie metafory, będziemy termin ten brać w sensie kwintyliiańskim, jako jeden z tropów. Jeśli bodaj trochę jest słuszna stara i uproszczona definicja metafory: skrócone porównanie, warto ją zbadać. W porównaniu wyróżniamy *komparat* (*comparatum*), *komparans* i w niektórych *epitet* określający jakość porównywaną (*qualitas*), czyli *tertium comparationis*. Stąd niekiedy czyta się o porównaniach analitycznych i globalnych¹⁴, które też można nazwać: pełne i eliptyczne lub względne i absolutne. Typowe porównanie odznacza się odpowiedniością struktury logicznej i gramatycznej: w porównaniu pełnym komparat określany jest przez epitet, epitet przez komparans, w eliptycznym — komparat przez komparans:

Schemat porównania	pełnego	eliptycznego
komparat	słońce	słońce
epitet	mrugające	—
komparans	jak oko	jak oko

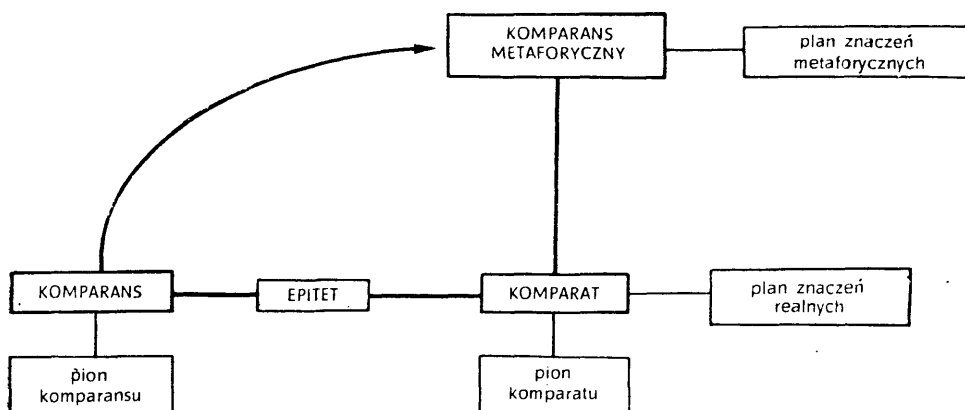
W metaforze nie ma już tej symetrycznej korelacji logiczno-gramatycznej:

Schemat metafory		
komparans	oko	oko
komparat	słońca	błękitu

zywa owe figury *figures de pensée*, a nie *figures de syntaxe*. W dalszym ciągu na przykładzie wypowiedzenia użytego przez kanadyjskiego poetę Nelligana: „*Ce talisman préservera ton fils des bras de la Luxure*”, Bessette czyni uwagę, że ramiona zepsucia są metaforyczne, ale skoro zepsucie (*Luxure*) ma ramiona, to zmienia się w prozopopeję, czyli personifikację. A więc na tym polega semantyczna strona figury (s. 33—34). I wreszcie definicja: prozopopeja — „*C'est le trope [!] par lequel on attribue les paroles (ou la faculté d'en ouïr), des idées, des actions, des perceptions, des sentiments à des choses, à des absents ou à des morts*” (s. 41).

¹⁴ *Ibidem*, s. 25—26: „*La comparaison est une figure de style par laquelle l'écrivain note entre deux choses ou deux idées qu'il exprime, soit une ressemblance globale (ou synthétique), soit une ou plusieurs ressemblances partielles (ou analytiques)*”.

Nominalna, dopełniaczowa metafora, bardzo właśnie prosta, ukazuje, że logiczny korelat komparatu stał się określeniem do komparansu, czyli że nastąpiła syntaktyczna s u b w e r s j a komparatu. Nie stanowi ona semantycznej istoty metafory, ukazanej przez Jerzego Pelca na „trójkącie metaforycznym”. Pelc wyróżnił terminy: W (wyrażenie metaforyczne), W₁ (wyrażenie niemetaforyczne brzmiące jak W) i W₂ (wyrażenie niemetaforyczne zastępowane przez W)¹⁵. Gdy jednak chodzi o metaforę poetycką, trzeba to pokazać inaczej, interesuje nas bowiem funkcja wyrażenia wobec tego, co jest nim wyrażone, kształt wyrażenia i jego znaczenie. Wyraz brany przenieśmię przechodzi z planu znaczenia realnego w plan znaczeń przenośnych, a równocześnie z pionu semantycznego swojego pola w pole semantyczne znaczenia nowego. Ilustruje to łuk metaforyczny:



Łuk metaforyczny ilustruje operację s u b s t y t u c j i komparansu w miejsce komparatu. W metaforach zleksykalizowanych potocznie substytucja jest zupełna, ponieważ ulega zanikowi subwertowany komparat, którego wartość semantyczna polega na prostowaniu, wykładaniu metafory. W metaforze poetyckiej ceni się nie leksykalizację, lecz nowość wyrażenia, jest więc w niej taki wykładnik o tyle konieczny, o ile nie wynika z kontekstu. Nie zawsze zresztą szukano metafor świeżych, nie każdy poeta je tworzył, ale to problem historyczny. Pełna, dwuczłonowa metafora (*karawana gwiazd, pęty gwiazd, oko błękitu* itp.) czasem traci wykładnik-komparat i wtedy może dojść do pewnej hermetyczności stylu. Wskazałam to na spreparowanym 24 meandrze Faleńskiego. Nagie, pozbawione komparatów metafory w zestroju metaforycznym mogą się wzajemnie wyjaśniać. W meandrze Faleńskiego jest tylko jedna relacja meta-

¹⁵ J. Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*. W: *Problemy teorii literatury*.

foryczna: *Wiecznych Wód*, to uzgodnienie metafor tworzy właśnie zestrój metaforyczny¹⁶. Służył on trafnie alegorii. W *Stepach akermzańskich* Mickiewicza zasadniczą relacją była analogia *step—ocean*, wokół niej skryształizowały się w zestrój metafory: *suchy ocean*, *fala ląk*, *ostrowy burzanu* itd. Jak u Faleńskiego — wykładnik metafory znajduje się na najniższym stopniu wewnętrznej hipotaksy:

<i>w piasku</i> <i>koryta</i> <i>Wód</i> <i>Wiecznych</i>	<i>wpłynąłem</i> <i>na przestwór</i> <i>oceanu</i> <i>suchego</i>
--	--

Ale wypowiedzenie jest inwersyjne:

Wpłynąłem
na przestwór.
oceanu
suchego

Wykładnik metafory jest epitetem sprzecznym, lecz prostą konstrukcję oksymoronalną rozbiła inwersja, wskutek tego epitet konotuje sens metaforyczny wypowiedzenia wcześniej i denotując *step* na zasadzie bezpośredniego związku z *oceanem* wskazuje na zasadzie bezpośredniego sąsiedztwa metaforyczność *plywania*. Werś czwarty tej samej strofy: „Omi- jam koralowe ostrowy burzanu”, mieści epitet o funkcji zupełnie odmiennej. W sensie właściwym jest to określenie komparansu (*koralowe ostrowy*) i z nim razem przybiera znaczenie przenośne, ponieważ są to *ostrowy burzanu*. Epitet ten jednak jest dwuznaczny, jego drugi sens konotuje pewien odcień czerwieni. Epitet spreczny w wyrażeniu *suchy ocean* metaforyzował, w wyrażeniu *koralowe ostrowy* nie ma sprzeczności, lecz epitet sam jest metaforyczny. Nie każdy jednak oksymoron metaforyzuje i nie każdy epitet metaforyzujący bywa oksymoronem, ponieważ epitet jako wykładnik metafory o tyle jest spreczny z komparansem, o ile ten spreczny jest z komparatem. Taki epitet nie jest jednakże subwertowanym odpowiednikiem komparatu, a tylko elementem przynależnym do jego pola semantycznego.

Metafora z wykładnikiem mającym postać epitetu (jak właśnie *suchy ocean*) desygnuje komparat i dlatego trochę przypomina peryfrazę: jest podobna do definicji czy do zagadki¹⁷. Przyjrzyjmy się peryfrazie.

Nie chce być naszym zwany, naszych ani
 Myć brzegów rządca wilgotnej otchłani.

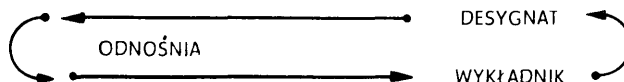
¹⁶ Genezę terminu wyjaśniłam w przypisie 11.

¹⁷ Trafny ten termin znalazłam w recenzji J. Фаруно: Ю. Л. Левин, *Структура русской метафоры*. „Slavia Orientalis” XVI (1967), nr 3, s. 342.

Najady wiadra nazbyt chylą
I nadzieję oraczowi mylą.

(S. Trembecki, *Oda do Adama Naruszewicza*)

Nawet bez noty Trembeckiego („Bez mała nasz Neptun Bałtycki”) wiadać, że Neptuna właśnie wskazuje peryfrazą drugiego wersu tej figuralnie ukształtowanej strofy alcejskiej. Peryfrazą to definicja i zagadka, którą trzeba rozwiązać. Neptun został odniesiony do klasy bogów, czyli władców, czyli *rzadców* (łańcuch synekdochiczny), lecz wyróżniony z niej wykładnikiem *morze*. Na drugim stopniu peryfrazy z kolei *morze* zostało odniesione do *otchłani*, lecz tylko *wilgotnych*. W ten sposób niebo zowie się otchłanią pustą, błękitną, czarną, pełną gwiazd. Logiczna struktura peryfrazy wygląda na sprostowaną przez wykładnik metonimię lub synekdochę: *wytoczone słonie*, *z chińskich ziół ciągnięte treści*, *śmiercionośne żelazo* itd. Wykładnik peryfrazy (i metafory desygnującej komparat) należy do pola semantycznego nazwy zastąpionej, lecz ponieważ generalizujący składnik peryfrazy znajduje się również w pobliżu desygnatu, trudno raczej o peryfrazę oksymoronalną. Generalizujący termin peryfrazy nazwiemy odnośnią (*peryfora*), która nieraz bywa zaskakującym konceptem, nawet paralogizmem. Wykładnik powinien w równie efektowny sposób odwrócić operację semantyczną, ale wtedy trudno odróżnić metaforę od peryfrazy. Na takiej odnośni chyba opiera się słynna i często cytowana metafora starożytna: *czara Achillesa*, przeciwstawna *tarczy Dionizosa*¹⁸. Nie chodzi tu o porównanie na podstawie cech, lecz o odniesienie do wspólnej klasy przedmiotów emblematycznych, godeł. Odnośnie takie są semantycznie złożone, gdyż polegają na operacjach kolejno ogarniających i zacieśniających: gatunku do rodzaju i rodzaju do innego gatunku. Wykładnik wyznacza w każdym wypadku właściwy desygnat, ale jeżeli odnośnia i wykładnik peryfrazy mieszczą się w polu semantycznym desygnatu, opisują go po prostu, to schemat peryfrazy istotnie nie jest złożony:



Jeżeli odnośnia leży w polu dość odległym, wykładnik stanowi nieodłączną właściwość desygnatu, np. w peryfrazie *wytoczone słonie* — kula bilardowa zawsze jest wytoczona.

Metafory desygnujące podobne są w tym do peryfraz: *lampa światów*, *błękitna pustynia*, *sympkie bałwany*, *suche morze*, *suchy ocean*. Na podstawie wspólnych funkcji (*słońce* — *lampa*) lub podobnych cech (*pustynia*,

¹⁸ Arystoteles, *Poetyka*, s. 45.

step — *morze, ocean*) dokonało się „zaszeregowanie” do klasy przedmiotów świecących, suchych, nietrwałych itd. Zachodzi tu substytucja metaforyczna lub bardzo do niej podobna odnośnia. Wykładnik utożsamia część odnośni lub komparansu z desygnatem. Opisaną tu odmianę metafory należałoby nazwać omówieniem przenośnym, peryfrazą metaforyczną lub metaforą peryfrastyczną (są to synonimy!), krótko: metafrazą. W terminie tym jest coś z metafory — *meta*, i coś z peryfrazy — *fraza*. Można było ukuć inny termin, np. peryfora, ten jednakże wolę zaproponować jako synonimiczny odpowiednik odnośni.

Od metafory metafraza semantycznie różni się o tyle, że wyznacza komparat, tamta zaś nie wyznacza. Metafora przecież zawiera często komparat, a pod względem budowy zbliżona jest raczej do pewnej odmiany klasycznej metonimii, wyraźnie subwersyjnej. Pełna metonimia: „Za czarnością trumien świta mir” (Norwid, *Święty pokój*), rozwiązuje się łatwo: *za czarnymi trumnami*, co nie rozwiązuje jeszcze morfozy *czarne trumny*, będącej nagą metaforą. Metonimia „naga” to znane *spiże* w *Alpuharze* Mickiewicza: „O wschodzie słońca ryknęły spiże”. Komparans zwykłej metafory i odnośnia takiej metonimii nie denotują żadnego przedmiotu, tylko ujmują pewną jego jakość. Tymczasem metafrazy i peryfrazy wyraźnie wskazują na desygnat. Element niespodzianki w peryfrazie polega na tym, że desygnat pozornie gubi się w zbyt odległej lub rozległej odnośni, wykładnik zaś równie szerokim określeniem jednoznacznie go odcina¹⁹. O walorze artystycznym peryfrazy decyduje ta właśnie jej cecha strukturalna. Metafraza, podobnie jak peryfraza, pseudonimuje przedmioty, lecz jej „niespodzianka” polega na oryginalności porównania.

I tu wykładnik bywa cechą nieodłączną, a ponieważ komparans jest niezwykle, wykładnik pozostaje z nim w konflikcie semantycznym. *Step* i *pustynia* są *suche*, stąd mamy *suchy ocean* i *suche morze*, *piasek* jest *sypki*, więc *sypkie bałwany*. Złożmy listę odpowiadających sobie metafor i metafraz:

ocean stepu	suchy ocean
morze pustyni	suche morze
lampa słońca	lampa światów
kwiecie motyli	fruwające kwiaty
oko słońca	oko dnia

Metafraza bliższa jest metaforze niż peryfrazie, gdyż podstawą jej jest operacja komparatywna. Nie traćmy jednak z oczu gramatycznej i semantycznej operacji wtórnej. Metafora logicznie i gramatycznie podporządko-

¹⁹ Była mowa o podobieństwie peryfrazy do definicji, ale do definicji paradoksalnej, co jest właśnie istotą zagadki.

wuje desygnat komparatywnie określonej jego właściwości, metafraza go wyznacza przez dwie jego właściwości, z których nadrzędna jest określona komparatywnie. Układ odwrotny nie daje metafrazy, lecz peryfrazę z wykładnikiem przenośnym, o którą trudno dlatego, że ma mało obiecującą odnośnię. Jest u Wiktora Hugo wyrażenie *l'astre roi* (królewska gwiazda — słońce), ale Słowackiego *gwiazda ognista* to peryfraz niemetaforyczna i chyba lepsza. Natomiast byłyby ciekawsze metafrazy podwójnie metaforyczne. Ale czy są? Ich problematyka semantyczna byłaby zgodna z semantyką podwójnych metafor, a raczej katachrez²⁰.

Wydawałoby się, że rozróżnienie metafory od metafrazy nieco degradowuje tę pierwszą, odcinając wyrażenia niewątpliwie ciekawsze i bardziej kwieciste. Propozycja uściślenia tych pojęć idzie też trochę przeciwko dzisiejszej tendencji do traktowania metafory jako uniwersalnego terminu opisu i oceny dzieła literackiego. Jest tak zwłaszcza z ową utrapioną „wielką metaforą”, która wkrótce się stanie nic nie znaczącym ogólnikiem, jak to bywało z terminem „realizm”. Wielka metafora nie jest jednakże pojęciem stylistycznym, lecz jak symbol — pojęciem z dziedziny poetyki. Uświadomiwszy to sobie, nie powinniśmy mieć nic przeciwko używaniu tego terminu. Natomiast metafraza należy do stylistyki i okazuje się, że jako kategoria samoistna datuje się od romantyzmu. Przykłady cytowane tutaj pochodziły z *Sonetów krymskich* i *Farysa*, lecz były też wcześniejsze: „Z gór białe nie zeszyły pleśnie” (*Pierwiosnek*). Ilościowo zmanifestowały się u Mickiewicza później i stylistyka klasycystyczna nie zwracała na nie uwagi chyba dlatego, że były niedostrzegalne pomiędzy tradycyjnymi metaforami i peryfrazami.

Wśród tropów różnie się kwalifikuje porównanie²¹. Istotnie, nie dokonywa się w nim nic w rodzaju substytucji ani subwersji, brak tu takich elementów, jak odnośnia i wykładnik. Jest to tworzywo metafory i metafrazy, zwłaszcza w przypadku porównań nominalnych. Co do porównań werbalnych — nie są one wcale prostym ani podstawowym środkiem

²⁰ Krzyżanowski (op. cit., s. 110) podaje katachrezę Słowackiego „w tej gwieździe usiadłem oczyma”. Utarta metafora pozwala oczom spocząć, ale nie usiąść, siadanie jednak w stosunku do spoczywania jest synekdochą (*pars pro toto*). Wykładnik przytoczonej katachrezy jest zresztą „właściwy” i prosty. W gruncie rzeczy nawet u najmielszych metaforyków i metafrastów bardzo trudno znaleźć oba terminy metaforyczne.

²¹ Pelc (op. cit.) odmawia porównaniu rangi tropu, Bessette (op. cit.) rangę tę przyznaje, omówiwszy bowiem porównanie powiada: „*Le second trope fondamental est la métaphore*” (s. 28). Zdaniem jego, w porównaniu występują oba terminy (albo trzy). Zwróćmy uwagę, że są pewne metafrastyczne apozycje, np. u Peipera *tramwaj paw z blachy*. Bez komparatu (*tramwaj*) ta metafrastyczna apozycja nic nie znaczy, nie może być więc jego ekwiwalentem. Wykładnik (z *blachy*) nic nie wykląda i tylko w sąsiedztwie komparatu wiemy, w czym rzecz, bo krawkowski tramwaj oczywiście hałasuje, ale jest niebieski.

poetyckim. Pełne i rozwinięte obrazowo porównania to skomplikowane konstrukcje, ilościowo ustępujące metaforze werbalnej (porównania homeryckie). Prosta metafora czasownika: „Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi” (*Stepy akemańskie*), zawiera wykładnik nominalny, który odnosi się do dwóch czasowników łącznie, i określenia komparatowe i komparansowe również wspólne: *w zieloność* i *jak łódka*. Tej wspólnoty nie niweczy rozdział określeń na dwa różne czasowniki w składni zdania. Ale gdyby to miało być porównanie werbalne, otrzymałoby postać następującą:

Wóz tak się kryje w zielone trawy, jak łódź zanurza się po burty, i tak jedzie przez step, jak ona brodzi wśród wód.

W tej postaci, pozbawionej cienia metaforyczności, zjawily się komparaty werbalne: *kryje się, jedzie*. Metafora werbalna nie zawiera ich, wyklada ją komparat nominalny. Na taką pełną metaforę wygląda przykład następujący:

[...] bekasy [...]

[...] bekając raz po raz jak w bębunki biją.

(*Pan Tadeusz*, ks. VIII, w. 35—36)

Trudność polega na tym, że sens metafory werbalnej jest, jak i sam czasownik, bardziej płynny, że znaczenie czasownika jest w wyższym stopniu zdeterminowane kontekstem niż znaczenie imion, że same czasowniki w wyższym stopniu ulegają metaforezie. Poza tym ileż to razy czasownik formuje przedmioty figuralne? A wtedy jego metaforyczność jakby zatrzymywała się na pograniczu dwóch znaczeń: dosłowne znaczenie morfizuje figurę, przenośne zaś ją wyklada jak w zwrocie: „Nawet Odwaga załamuje ręce” (*Pan Tadeusz, Epilog*, w. 35). W końcu metafora nominalna zmienia sens nazw, werbalna — sens wypowiedzeń. Proporcje są więc następujące: porównanie nominalne jest tworzywem dla metafory nominalnej, metafora werbalna — dla porównania werbalnego.

Trudno w tym dyskusyjnym stadium rozważań zajmować się innymi tropami i pseudotropami, z których wiele trzeba w sposób racjonalny przetrzebić, utożsamiając terminy synonimiczne, usuwając puste, podporządkowując zbyt szczegółowe, określając zasady wyróżnień. Wiemy już, że oksymoron może pełnić funkcję wykładnika metafrazy, jeśli ona jest wewnętrznie sprzeczna. Ale epitet sprzeczny (*contradictio in adiecto*) może sam być metaforyczny (*gorzka radość*) lub nie mieć z metaforą nic wspólnego (*rozpaczliwa nadzieja*). Trzeba więc strukturę takiego wyrażenia i jego znaczenie odróżniać od funkcji, gdyż istotą oksymoronu jest przede wszystkim tkwiący w nim wewnętrzny paradoks i stąd płynące napięcie semantyczne, które funkcja metafrastyczna raczej łagodzi niż potęguje.

Kończąc te uwagi muszę prosić o wybaczenie zbyt licznych neologizmów nazywających omówione tu figury, tropy i zachodzące w nich operacje. Po pierwsze, brakło mi nieraz terminów opisowych, a nie chciałam dowolnie przesuwac już istniejących. Po drugie, przygotowałam osobny tekst w redakcji francuskiej, z innym zupełnie doбором przykładów, były mi więc potrzebne terminy międzynarodowe. Sądzę, że po dokonaniu wstępnych rozgraniczeń potrzeby terminologiczne okażą się raczej skromniejsze niż wygórowane, gdyż nie terminów brak, lecz ich uporządkowania w system.