

Teresa Dobrzyńska

Metafora czy baśń? : o interpretacji semantycznej utworów literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/1, 107-122

1974

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 LXV, 1974, z. 1

TERESA DOBRZYŃSKA

METAFORA CZY BAŚŃ?

O INTERPRETACJI SEMANTYCZNEJ UTWORÓW POETYCKICH *

1

Problem interpretacji semantycznej metafor, sam w sobie trudny, ujawnia dalszą komplikację, ze względu na fakt, że z formalnego punktu widzenia wyrażenia podlegające rozumieniu metaforycznemu¹ mogą równie dobrze być uznane przez odbiorcę tekstu za wypowiedzi absurdalne lub dosłownie baśniowe², czy też za niefiguralny zapis wrażeń zmysło-

* Artykuł niniejszy kontynuuje tok myślowy, którego poprzednie etapy przedstawiłam w pracach: *O semantycznej reprezentacji niektórych wyrażen metaforycznych*. W zbiorze: *Semantyka i słownik*. Pod redakcją A. Wierzbickiej. Wrocław 1972; *Metafora w baśni*. W zbiorze: *Semiotyka i struktura tekstu*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1973.

¹ Rozumienie metaforyczne polega na podstawieniu pod dane wyrażenie inwariantnej eksplikacyjnej formuły metafory. W wypadku metafor werbalnych, których powierzchniowy wykładnik w tekście utożsamiony zostaje z frazą: S_1 jest P_2 (gdzie indeksy cyfrowe wskazują na niezwykłość zaistniałej predykcji), inwariantna struktura znaczeniowa może być odnotowana następująco:

1. S_1 jest P_1 .

2. Można by powiedzieć, że to nie S_1 , które jest P_1 , ale S_2 , które jest P_2 .

Elementy podkreślone wymagają interpretacji ze strony odbiorcy na podstawie potocznej wiedzy o świecie (w tym sensie metafora stanowi zagadkę z pustymi miejscami do wypełnienia). Formułę tę — tutaj nieco zmodyfikowaną — szerzej argumentuję, wiążąc ją z wcześniejszymi wypowiedziami teoretyków metafory, w artykule *O semantycznej reprezentacji niektórych wyrażen metaforycznych*. Drugi składnik proponowanej tu formuły eksplikacyjnej bliski jest interpretacji metafory dokonanej przez A. Wierzbicką (*Porównanie — gradacja — metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4).

Powyższa formuła może być stosowana przy odpowiedniej modyfikacji również do innych typów metafor, np. nominalnych, gdzie wykładnikiem w tekście będzie S_2 :

1. ... S_1 ...

2. Można by powiedzieć, że to nie S_1 , ale S_2 .

² Metafora w opozycji do wyrażen absurdalnych i baśniowych rozpatrywana jest w pracy J. Cohena *Structure du langage poétique* (Paris 1966, rozdz. 3:

wych odrzucający potoczną „wiedzę” o świecie, wyrażający świat takim, jakim się jawi w percepcji danego podmiotu w jego czasowym i przestrzennym usytuowaniu³. Decyduje o tym fakt, że metafora jest takim sformułowaniem, które przy podstawowym słownikowym rozumieniu słów nie godzi się ze zdrowym rozsądkiem, z obiegowymi sądami o świecie. W wypadku wystąpienia w tekście wyrażenia mogącego funkcjonować jako metafora odbiorca musi więc być przygotowany na zaistnienie czterech różnych sytuacji, w związku z czym zakłada następujące możliwości: a) niekompetencję semantyczną nadawcy tekstu, pociągającą za sobą absurdalność wypowiedzi, niemożliwość jej semantycznego zintegrowania przy założonej potocznej wiedzy o świecie; b) figuralność, nadbudowany sens użytych wyrażeń i ich strukturę semantyczną właściwą metaforze, co pozwala utrzymać spójność wypowiedzi; c) bajkowość świata, o którym

Niveau sémantique: La prédication). Sprawę opozycji metafory i baśni podejmuje M. R. Mayenowa w książce *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (w druku).

³ Ten typ kształtowania tekstu scharakteryzowany został wnikliwie w rozprawie Z. Łapińskiego: „Świat cały — jakże zmieścić go w źrenicy”. (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa*). W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod redakcją M. Głowińskiego. Seria 2. Warszawa 1970.

Opierając się na bogatej literaturze psychologicznej, autor odróżnia trzy typy, a zarazem etapy, reagowania podmiotu na obserwowaną rzeczywistość (czemu odpowiadają różne typy wypowiedzi): a) czysta reakcja sensoryczna odnotowana przez świadomość, obraz fenomenologiczny — „pole wizualne”; b) obraz rzeczywistości uwzględniający reakcję zmysłową, zinterpretowany na podstawie uprzedniej wiedzy o świecie — „świat widzialny”; c) „świat sensów symbolicznych” — uwzględniający poprzednie etapy reakcji na rzeczywistość z dodatkiem wartości przyznawanych w danej kulturze danym przedmiotom, zjawiskom. Opisana przez Łapińskiego technika poetycka mieści się w pierwszym z wymienionych typów przeżywania świata, sięgając do drugiego o tyle, o ile operuje zidentyfikowanymi przedmiotami (autor interpretuje to jako konieczność wynikającą z użycia języka naturalnego, służącego zasadniczo wyrażaniu reakcji drugiego z wymienionych typów).

Wracając do szczególnie interesujących nas tu spraw, Łapiński wskazuje — nie wchodząc dalej w to zagadnienie — na bliskość opisanej przez siebie techniki poetyckiej Przybosa z ujęciami baśniowymi i metaforyką; to ostatnie — za pośrednictwem cytatu z pracy K. Wyki (*Wola wymiernego kształtu*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 306), mówiącego o bohaterze lirycznym Przybosa jako o „człowieku-cyklopie, człowieku zdolnym do działań metaforycznych”. Odwołując się do tej intuicji obu badaczy, należy zaznaczyć, że zapis oparty na obrazie fenomenologicznym nie może być w swej zasadniczej postaci utożsamiany z obu wskazanymi typami wypowiedzi, gdyż narzucają one konieczność przyjęcia perspektywy świata zewnętrznego wobec świadomości, co prowadzi z kolei do zniesienia odrębności tego typu wypowiedzi i utożsamienia ich bądź z metaforą, bądź z ujęciem fantastycznym. Przetransformowanie tych wyrażeń w metafory miałyby miejsce wtedy, gdy — jak mówi o tym Łapiński — odnaleziony zostałby rzeczywisty odpowiednik danego obrazu fenomenologicznego. Z baśnią mielibyśmy do czynienia wtedy, gdybyśmy zjawiska ujmowane w sposób właściwy naiwnemu postrzeganiu przenosili do samej rzeczywistości cudownie odmienionej.

mówi dane wyrażenie — co również dopuszcza traktowanie wypowiedzi jako sensownej i spójnej; d) fenomenologiczne odniesienie danego tekstu, co zakłada uchylenie potocznych przekonań o stosunkach między zjawiskami i narzuca nowe typy relacji podyktowane i weryfikowane przez aktualne postrzeganie (wypowiedź jest w tym wypadku dosłownym, niefiguralnym zapisem odnoszącym się do niebaśniowej rzeczywistości fenomenologicznej i jako taka może być uznana za sensowną — i zintegrowana).

Wybór jednej z tych sytuacji zwykle nie jest aktem subiektywnej decyzji, lecz oparty zostaje na sugestiach płynących z kontekstu. „Najgrubiej” rzecz ujmując, wybór tego czy innego wariantu interpretacyjnego⁴ zależy od gatunkowego statusu tekstu⁵. Sformułowanie, które w wypowiedzi potocznej niepoetyzującej może brzmieć absurdalnie, np.: „Wiesz, idę wczoraj z Jackiem, a ten nagle zaczyna mówić, że domki czepiają się z boczny. Ja mu mówię, czyś ty zwariował, chyba z tobą coś nie w porządku ...”, w wypowiedziach poetyckich może funkcjonować jako metafora, np.:

Dołem wije się droga, a wyżej na skalnych tarasach domki czepiają się z boczny.

- = 1. Domki są na zboczach.
- 2. Można by powiedzieć, że to nie domki na zboczach, ale żywe istoty czepiające się zboczny.

Natomiast w tekście bajkowym wyrażenie takie może być sensownym zdaniem niefiguralnym, opisującym pewną niezwykłą dla potocznego rozumienia świata, ale normalną w świecie bajkowym, sytuację, np.: „I wtedy czarownica znowu powtórzyła zaklęcie, ale uparty domek uczepił się z boczna góry i ani myślał poruszyć się z miejsca”.

To kontekstowe uwarunkowanie⁶ sprawia, że o metaforze nie ma

⁴ W dalszym ciągu zajmować się tu będę jedynie interferencją elementu baśniowego i metaforycznego, przyjmując dla poezji fenomenologicznej opis dokonany przez Łapińskiego (*op. cit.*).

⁵ Stworzenie semiotyki gatunkowej określającej semantyczny status wyrażenia w zależności od kontekstu gatunkowego postulował J. Cohen (*op. cit.*, s. 117). W tym kierunku zmierzała moja praca *Metafora w baśni*; problem metaforyczności i baśniowości w poezji, stawiany w tym artykule, jest próbą poddania semiotycznej charakterystyce kontekstów gatunkowych także utworów poetyckich.

⁶ Wpływ kontekstu gatunkowego jest mniej oczywisty w wypadku metafor standardowych, bliskich leksykalizacji, oraz metafor dopełniaczowych rozumianych utożsamiająco, np.:

gwiazdy oczu

- = 1. oczy
- 2. Można by powiedzieć, że to nie oczy, ale gwiazdy.

Tego rodzaju wyrażenia uzyskują, jak się wydaje, w sposób bardziej bezpośredni niż inne, interpretację metaforyczną.

sensu mówić w oderwaniu od tła wypowiedzi⁷. Wyrażenia mogące się rozwiązywać semantycznie we wskazanych wyżej kierunkach, izolowane lub nie skonfrontowane jeszcze z kontekstem, będą dalej nazywać wyrażeniami metaforopodobnymi.

Interpretacja wyrażen metaforopodobnych nie rozwiązuje się do końca, nawet jeśli uwzględnić wpływ szerokiego kontekstu gatunkowego. Nie jest bowiem tak, że kontekst baśniowy dopuszcza jedynie fantastyczne przekształcenie świata, redukując zupełnie wyrażenia o sensie metaforycznym, zaś teksty poetyckie wykorzystują jedynie metaforykę. Sprawa jest bardziej powikłana, niżby na to wskazywały dotychczasowe ustalenia. Chodzi tu głównie o dwa spośród możliwych znaczeń, gdyż użycia absurdalne najłatwiej mogą być wykryte i stanowią w zasadzie margines przy podstawowym założeniu kompetencji językowej i sprawności umysłowej nadawcy wypowiedzi (to założenie ujawnia się w sposób widoczny przy odbiorze poezji współczesnej opartej na destrukcji syntaktycznej, operującej językiem dalekim od mowy dyskursywnej, gdzie najśmielsze nawet zestawienia słów interpretowane bywają — gdy struktura utworu nie opiera się jedynie na opozycjach dźwiękowych — jako wyrażenia figuralne, a nie jako bezsensowny potok wyrazów). Trudność polega na tym, że zarówno bajka dopuszcza w pewnym zakresie stosowanie metafor⁸, jak i poezja może się posługiwać bajkowym przekształceniem świata⁹. Tak więc ogólnikowe informacje gatunkowe nie przesądzają jeszcze o statu-

⁷ W tym samym duchu wypowiadają się Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański jako autorzy *Słownika terminologii językoznawczej* (Warszawa 1968, s. 341): „Użycie metaforyczne ujawnia się zawsze tylko na tle kontekstu lub konstytucji”. Zob. też A. Bogusławski, *O metaforze*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4.

⁸ Zjawisko to omawiam szerzej w artykule *Metafora w baśni*. Cytuję tam m. in. zdanie z metaforą pochodzące z bajki J. Ch. Andersena o Syrenie (*Baśnie*. Warszawa 1968, s. 44; podkreśl. T. D.): „wtedy Syrena wzniosła w górę cudne białe ramiona, stanęła na palcach i popłynęła po posadze; tańczyła tak, jak nikt nigdy dotychczas nie tańczył; [...]”. Metaforyka w baśni, jak wynika z obserwacji przedstawionych w cytowanym artykule, jest zjawiskiem dość rzadkim, ponieważ ze względu na fantastyczne przekształcenie świata nie jest łatwo odróżnialna od ujęć bajkowych i wymaga od odbiorcy szczególnej aktywności, zaś od pisarza — właściwego operowania kontekstem. Metafora w baśni wymaga przeprowadzenia specjalnego „rachunku” konsekwencji semantycznych. Pojęcie konsekwencji semantycznych wyrażenia przyjmuję za I. Bellert (*O pewnym warunku spójności tekstu*. W zbiorze: *O spójności tekstu*. Pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1971).

⁹ O fantastyce poetyckiej piszą autorzy *Zarysu teorii literatury* (zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1962, s. 280, 282) jako o jednym z trzech możliwych sposobów obrazowania obok obrazowania, „które odzwierciedla stosunki istniejące w realnej rzeczywistości (można by je nazwać »realistycznym«)”, i obrazowania, „które prze-

sie danych wyrażen metafropodobnych; aby to osiągnąć, odbiorca-czytelnik musi prześledzić narastanie treści w tekście i skonfrontować analizowane sformułowanie ze znaczeniem wyrażen sąsiednich i płynącymi z nich konsekwencjami. Przeważnie będzie tu chodziło o kontekst poprzedzający dane wyrażenie metafropodobne; bywają jednak wypadki doformułowywania lub przeformułowywania tego wyrażenia przez zwrot w stosunku do niego następczy¹⁰.

To poszukiwanie właściwego sensu danego zwrotu będzie więc równocześnie dążeniem do znaczeniowego zintegrowania całego tekstu, a także do wykrycia lokalnej zasady koherencji, jako że metafora jest zakłóceniem spójności tekstu przy literalnym rozumieniu słów i jej odbudowaniem poprzez przyjęcie rozumienia figuralnego¹¹, zaś sformułowanie fantastyczne uzyskuje koherentność i sensowność na tle wyrażanej przez daną baśń wizji świata.

Zagadnienie występowania metafory w baśni jest zagadnieniem sto-

kształca i dekomponuje rzeczywiste pierwowzory" — „konstruktywistycznego”. Obrazowanie fantastyczne scharakteryzowane jest jako takie, „w którym poeta tworzy od nowa związki między rzeczami i nadaje im nowe kształty”. Dalej, z okazji komentarza do *Wiosny* B. Leśmiana, znajdujemy sformułowanie: „Obrazowanie fantastyczne powstaje tu z daleko idącej dekompozycji elementów świata realnego”. W ten sposób opozycja między obrazowaniem konstruktywistycznym a fantastycznym staje się niejasna (w obu wypadkach mówi się o „dekompozycji elementów świata realnego” czy „rzeczywistych pierwowzorów”). Wygląda więc na to, że obie „dekompozycje” różnią się stopniem (zob. sformułowanie: „daleko idąca dekompozycja” — w wypadku obrazowania fantastycznego). Wydaje się, że przy takim obrazowaniu trudno mówić o odkształceniu, przetworzeniu świata realnego, bo świat ten nie jest wprowadzony do tekstu. Kreacja baśniowa to przekształcenie rzeczywistości tylkō o tyle, o ile człowiek nie jest w stanie całkowicie wyrwać się ze znanego mu środowiska ziemskiego. W baśni przedstawiany jest jednak świat rzeczywistości nierzeczywistej. Fantastyczny świat danej baśni czy utworu poetyckiego przeciwstawia się światu realnemu istniejącemu poza badanym utworem.

Obrazowanie, które autorzy *Zarysu* nazywają konstruktywistycznym, można zapewne utożsamiać z obrazowaniem metaforycznym lub figuralnym. Przy założeniu przyjętej przez nas koncepcji przenośni obrazowanie metaforyczne można opisać jako odnoszące się do rzeczywistego świata oraz ukazujące rzeczywistość możliwe sytuacje i rzeczy przez pryzmat innych sytuacji i rzeczy. W ten sposób — przy zachowaniu opozycyjnej trojakości obrazowania — wyraźny się stanie ich wzajemny stosunek i charakter.

¹⁰ O regresywnym przeformułowaniu treści danego wyrażenia, którego status jest przez pewien czas „zawieszony”, aż do momentu pojawienia się w tekście takich informacji, które je wstecznie dookreślają lub przeformułują, zob. Б. А. Ларин, *О лирике, как разновидности художественной речи. Семантические этюды*. „Русская речь” 1927.

¹¹ Zob. zreferowanie poglądów Lewina oraz przekonań autorki w książce Mayenowej *Poetyka teoretyczna*. Podobne stanowisko zajmują Bogusławski (op. cit., s. 114—115) i Cohen (op. cit., s. 114 n.).

sunkowo prostym wobec problemu bajkowości w utworach poetyckich. Baśń stanowi stosunkowo pełny, rozbudowany kontekst, który ułatwia wszelkie konfrontacje treściowe. Jako wypowiedź zasadniczo prozaiczna (w sensie braku organizacji rytmicznej) — nie zawiera odkształceń i nie-domówień, które w poezji wynikają z eliptyczności oraz organizacji rytmicznej tekstu. Wyrażenia metaforopodobne w baśni znajdują przeważnie jednoznaczne i szybkie rozwiązanie. W większości wypadków rozwiązują się one jako niemetafory mówiące o dziwnym świecie bajkowym, a ich wyjaśnienie, potwierdzenie przychodzi z najbliższym kontekstem. To dążenie do jednoznaczności w baśni wiąże się zapewne z jej wrośnięciem w folklor i z ustną proveniencją.

Odmierna sytuacja zachodzi przy zetknięciu się metaforyki z ujęciami fantastycznymi na gruncie krótkich utworów poetyckich. Kontekst jest tu przeważnie szczupły, w wielu wypadkach „zdeformowany” przez organizację rytmiczną, nie nastawiony na eliminację wieloznaczności, lecz przeciwnie — wręcz obliczony na mnożenie sensów¹². Status wyrażenia metaforopodobnych pozostaje wtedy chwiejny; brak niezbędnych danych do eliminacji jednego z dwóch możliwych rozwiązań. O ile w tekstach bajkowych znaczeniem zasadniczo realizowanym było znaczenie niemetaforyczne, wprowadzenie zaś metafory wymagało specjalnych zabiegów, o tyle utwory poetyckie nie stwarzają z reguły tak jednolitej sytuacji: decyzja, czy poeta widzi świat w kategoriach dziwności, baśniowości, czy też werbalizuje swoje świadomie złudne reakcje na normalny świat¹³, jest często trudna lub zupełnie niemożliwa. Stąd zapewne pochodzi przyjmowane przez niektórych badaczy utożsamianie metafory z baśniowym widzeniem świata¹⁴, co się wyraża w analizach postulujących niezwykle rozszerzenie kompetencji lub zakresu cech pewnych przedmiotów podległych ujęciu metaforycznemu.

O ile w poszczególnych wypadkach staje się niemożliwa jednoznaczna decyzja na korzyść znaczenia figuralnego lub dosłownie baśniowego i dane wyrażenie metaforopodobne pozostanie niedookreślone i rozchwiane

¹² Nastawienie na wieloznaczność jest według Łarina (*op. cit.*) cechą specyficzną liryki w płaszczyźnie semantycznej.

¹³ Tak rozumiem sens formuły metaforycznej wyżej proponowanej (zob. przypis 1).

¹⁴ Stanowisko takie wyraża się w *Zarysie teorii literatury* (s. 107—116) nieodróżnianiem animizacji metaforycznej i bajkowej. Jedna i druga rozumiane są jako polegające na „przypisywaniu przedmiotowi martwemu, stanowi lub pojęciu właściwości istot żywych” (s. 115). Temu zamazaniu opozycji semantycznej sprzyja rozpatrywanie animizacji jako oddzielnego tropu, równorzędnego metaforze. Brak wyraźnej opozycji między obrazowaniem metaforycznym a fantastycznym widoczny jest również w rozdziale poświęconym obrazowaniu (por. przypis 9).

treściowo, o tyle utożsamianie metafory w ogóle z ujęciem fantastyczno-baśniowym w ogóle — jest niedopuszczalne. Należy tu mieć przede wszystkim na uwadze fakt występowania metafor również poza tekstami poetyckimi czy literackimi, gdzie odnoszą się do potocznie rozumianego świata, ponadto trzeba uwzględnić istnienie — choćby nawet potencjalne — pierwszego elementu treściowego metafory (S_1 jest P_1), opisującego tę sytuację realną, która podlega przekształceniu figuralnemu¹⁵; istnienie tego komponentu treści jest poświadczane w procesie ewolucji metafory, zakończonym jej leksykalizacją i utrwaleniem się — w startej przenośni — tego właśnie składnika treści jako jedynego i konwencjonalnego¹⁶.

Z tego wynika, że metafora nie uchyla normalnego statusu świata; istota jej polega na tym, że realna sytuacja jest w niej pokazana — i to stanowi o niezwykłości ujęcia — przez pryzmat innej realnej sytuacji: „można by powiedzieć, że to nie to, ale coś innego”. Zacieranie opozycji znaczeniowej między metaforą a ujęciem baśniowym jest sprzeczne z uznaniem pokrewieństwa treściowego metafory i porównania, która to opinia jest równie stara jak refleksja nad metaforą w ogóle. W przeciwieństwie do przenośni, w baśni dziwność, niezwykłość leży po stronie świata, nie polega — jak w metaforze — na niezwyklej percepcji utożsamiającej realnie możliwe sytuacje¹⁷.

Możliwość uaktywniania się obu znaczeń wyrażen metaforopodobnych w wypowiedziach poetyckich stanowi o bogactwie treściowym tych wypowiedzi. Dla praktyki odbiorczej oznacza to dodatkową komplikację, wymaga szczególnie uważnego śledzenia związków treściowych w celu ewentualnego wyeliminowania jednego ze znaczeń i stworzenia podstawy koherencji całej wypowiedzi. W wypadku utrzymania się obu sensów przez cały tekst wypowiedź poetycka opierać się będzie na dwu osiach

¹⁵ W wypadku metafor świeżych, niestandardowych, element ten często nie może być jednoznacznie sformułowany, niemniej pozostaje nań otwarte miejsce; w dążności do zapelnienia tego miejsca tkwi sygnalizowana już (zob. przypis 1) bliskość metafory i zagadki.

¹⁶ Np. wyrażenie: „Tam wznosi się góra”, znaczące dziś tylko: „Tam jest góra”, to, z historycznego punktu widzenia, metafora o następującej budowie dwuelementowej:

1. Tam jest góra.
2. Można by powiedzieć, że to nie góra, ale coś wznoszącego się.

W procesie ewolucji wyrażenie to zachowało tylko pierwszy ze swych komponentów znaczeniowych. Jest to argument na rzecz dwuelementowości znaczeniowej struktury przenośni.

¹⁷ Powtarzam tu poglądy Cohena (*op. cit.*, s. 117—119), który pisze, przeciwstawiając ujęcie baśniowe i metaforyczne: „*Le poème n'est pas ici l'expression fidèle d'un univers anormal* [jak w wypadku baśni], *mais l'expression anormale d'un univers ordinaire*” (s. 118).

spójnościowych, przez co rozumiem możliwość powtarzania się zwerbalizowanych lub implikowanych informacji biegnących dwutorowo i nie wykluczających się w ciągu całego utworu. Na skutek napięcia między tymi biegunowymi interpretacjami czytelnik — mający do czynienia z tekstami poetyckimi — zmuszony jest do stałych retrospekcji i rewizji przyjętych warunkowo rozwiązań. Taki warunkowy status trwa do momentu formalnego zamknięcia tekstu, stąd wielka doniosłość strukturalna wszelkich wyznaczników granicy wypowiedzi.

W wypadku wystąpienia wyrażen metafioropodobnych w tekście możemy mówić o wieloznaczności w aż trzech różnych sensach. Pierwszy z nich miałam na uwadze w dotychczasowych rozważaniach: chodziło tam o odróżnienie użycia metaforycznego i realno-baśniowego. Inny typ wieloznaczności zachodziłby wtedy, gdyby w zwrocie metaforopodobnym wystąpiło słowo polisemiczne, np.:

Dachy pięły się prosto w niebo.

- = 1. Dachy były wysokie.
- 2. Można by powiedzieć, że to nie wysokie dachy, ale...
 - a. ... rośliny pnące (= rosnące z coraz wyższym zaczepianiem pędów);
 - b. ... żywe istoty wspinające się na palcach.

Zwrot taki ma tyle potencjalnych odczytań, ile jest znaczeń użytego w nim słowa przemnożonych przez oba wskazane wyżej sensory.

Trzeci aspekt niejednoznaczności — zawsze obecny w metaforze i niejako wpisany w formułę tego tropu — zasadza się na niekonwencjonalności stosunku między obu utożsamianymi i porównywanymi sytuacjami: S_1 jest P_1 — S_2 jest P_2 , występującymi w drugim składniku znaczeniowym metafory. Rekonstruowane przez odbiorców *tertium comparationis*, będące motywacją zestawienia tych dwu sytuacji w metaforze, może zmieniać się od jednego do drugiego odczytania przenośni, w zależności od wiedzy o owych sytuacjach i zdolności do wynajdywania ich cech zbieżnych. Motywacja ta jest z natury rzeczy otwarta i nie wchodzi do formuły samej metafory. Do znaczenia przenośni: „Miasto jeży się szczytami wież”, wpisać należy utożsamienie miasta z jeżem, nie wchodząc w to, czy oprócz wydłużonego, spiczastego kształtu także kolor i połyskliwość lub może jeszcze inne cechy motywują takie utożsamiające ujęcie.

Jak widać z powyższego, pojawienie się w tekście wyrażenia metaforopodobnego stwarza możliwość wielokierunkowego rozchwiania sensu czy też zwielokrotnienia znaczeniowej zawartości tekstu.

Przyjrzyjmy się z kolei różnym typom organizacji treści w utworach poetyckich w aspekcie ich baśniowości i metaforyczności. Nie będę tu

przytaczać przykładów na jednoznaczne wystąpienie metaforyki, gdyż jest to zjawisko banalne.

Z ujęciami fantastyczno-baśniowymi łączy się często nazwisko Leśmiana; utwory tego typu występują również w twórczości innych poetów, m. in. Gałczyńskiego. Rozpatrzmy z tego punktu widzenia końcowy fragment jego poematu *Dziecko się rodzi*.

Słońce wschodzi, głaszcze powietrze.
Dziecko się rodzi. Szumi deszcz.
Kwiat otwiera oczy w ogrodzie.
Zorza wieże złotem okleja.
Ptak ptaka strofuje w gnieździe.
Gwiazda dzień dobry mówi gwieździe.
Dziecko się rodzi.
Dziecko się rodzi.
Nasze dziecko się rodzi.
Nadzieja¹⁸.

Użyte tam, jako jedno z wielu, wyrażenie metaforopodobne „Zorza wieże złotem okleja” może być rozumiane poza kontekstem całego wiersza dwojako:

a) metaforycznie:

1. Zorza oświetla wieże.
2. Można by powiedzieć, że to nie zorza oświetlająca wieże, ale ktoś oklejający wieże złotem.

b) dosłownie baśniowo.

Wyrażenie to występuje w szeregu zdań personifikacyjnych (przy szerokim rozumieniu personifikacji jako ujęcia bądź metaforycznego, bądź baśniowego).

Spojrzenie na wyodrębniony wyżej fragment z perspektywy całego wiersza pozwala go odczytać dosłownie baśniowo. Interpretację taką sugerują (niewątpliwie w sposób niejednoznaczny) wcześniejsze informacje. Cały wiersz pisany jest w nastroju wielkiego uniesienia, euforii, zafascynowania niezwykłością chwili. Mówi się tam o „nocy, co taka niezwykła” (również: „I pomyśleć, że to pierwszy kwiecień! / I pomyśleć, że to niedziela”). W tę niezwykłą noc nic nie jest niemożliwe: „Na szyldzie [...] pochrapuje łeb świni, ścięty [...]”. Równocześnie poeta kreuje się na istotę posiadającą moc niemalże czarnoksięską, ożywiająca przedmioty martwe, obdarzającą ludzkimi możliwościami zjawiska i rzeczy: „Czego tknę: lich-tarza czy drzewa, / wszystko mówi: — Jak instrument gram”. W tym kontekście nabiera baśniowej realności zachowanie się wiatru podkreś-ającego wąsy dorożkarzom, księżycy stojącego przy oknie, śpiewającego dachu i domu, kota grającego na młynku do kawy, kwiatu otwierającego

¹⁸ K. I. Gałczyński, *Dzieła w pięciu tomach*. T. 2. Warszawa 1957, s. 267

oczy w ogrodzie, słońca głaszczącego powietrze, zorzy oklejającej wieże złotem. Obrazy te uzyskują taki stopień naocznosci, samodzielności, że przestają być przeźrocyste dla mogących im odpowiadać sytuacji realnych, co miałyby miejsce w wypadku użyć metaforycznych. Dodatkowym argumentem dla dosłownego odczytania analizowanego zdania jest paralelna budowa całego fragmentu oraz pojawienie się tam — na zasadzie mówienia jednym tchem — wyrażenia ujmującego fakt z rzeczywistości normalnej, lecz zarazem niezwyklej: „Dziecko się rodzi”.

Jeszcze bardziej jednoznacznie kreacja fantastyczna występuje w wierszu Leśmiana *Wiosna*, gdzie w początkowych słowach utworu zastosowana jest również zapowiedź niezwykłości:

Takiej wiosny rzetelnej, jaką w swym powiecie
Widział Jędrzek Wymółek — nikt nie widział w świecie¹⁹.

Wydaje się, że w przeciwieństwie do wiersza Leśmiana, poddającego się jedynie interpretacji baśniowej — prawdopodobnie ze względu na mniej rwący się tok obrazowania i jego narracyjną konsekwencję, wiersz Gałczyńskiego nie wyczerpuje się cały w ujęciu fantastycznym. Zachodzi tam raczej oscylacja między metaforycznością a baśnią, współobecność obu możliwych sensów. Zapowiedź przeobrażenia świata nie jest też tam tak wyeksponowana jak w utworze Leśmiana: nie jest zapowiedzią otwierającą utwór i wykluczającą inną niż baśniowa interpretację. Interpretacja taka jest co najwyżej dopuszczona.

Z kreacją fantastyczną (jako co najmniej jedną z dwu możliwych) mamy do czynienia szczególnie wyraźnie w wypadku rozwiniętych obrazów. Kolejne sformułowania fantastyczno-baśniowe znajdują w sobie wtedy wzajemne wsparcie i uzasadnienie; ich konsekwencje semantyczne, obejmujące wspólne elementy, np. „żywołność”, „osobowość” pewnych zjawisk, powtarzają się i — zwielokrotniając — wspierają przyjęcie interpretacji baśniowej. Jest to szczególnie wyraźne, gdy obraz taki rozrasta się na cały utwór, bez odniesienia do świata ukazanego realistycznie lub do aktualnej sytuacji mówienia. Z rozbudowaną konstrukcją poetycką obejmującą dłuższy fragment utworu mamy do czynienia w cytowanym wierszu Gałczyńskiego.

Nieco inaczej sprawa przedstawia się w wypadku wyrażen metaforopodobnych pozostających poza kategorią zjawisk objętych rozwiniętym obrazem. W omawianym poemacie Gałczyńskiego pojawia się *passus*: „Przez liście światło na smyk się sypie”. Status tego wyrażenia jest problematyczny²⁰. Z jednej strony występują w wierszu sygnały mogące

¹⁹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Warszawa 1957, s. 366 (podkreśl. T. D.).

²⁰ Potencjalnie możliwe byłoby tu znaczenie dosłownie fantastyczne, analogiczne do tego, na mocy którego światło księżyca staje się — w zdaniu z baśni A n-

sugerować fantastyczne ujmowanie świata, z drugiej strony, cytowany zwrot nie łączy się w sposób zupełnie jednoznaczny z całym szeregiem wyrażen oznaczających fantastycznie uosobione zjawiska przyrody; nie mając w nich wsparcia, nie jest równocześnie podtrzymany pojawieniem się jakiegokolwiek informacji potwierdzającej jego użycie w sensie baśniowym, jaką byłoby np.: „Światło na smyk się sypie” — „Strząsnąłem je kapeluszem na ziemię”. Wprowadzone tu wyrażenie podtrzymuje tę spośród konsekwencji semantycznych pierwszego zdania, która należy do szeregu odpowiadającego treści fantastycznej (światło, tj. coś pylistego). Kontynuacji tego rodzaju brak jednak w wierszu Gałczyńskiego. Obraz sypiącego się światła jest ulotny, nie został podtrzymany dalszym kontekstem. W tej sytuacji wypada uznać, że wbrew fantastycznej stylizacji innych fragmentów mamy tu do czynienia raczej z metaforą.

Światło na smyk się sypie.

- = 1. Światło oświeca (tj. pada na) smyk.
- 2. Można by powiedzieć, że to nie światło oświecające smyk, ale coś sypiącego się na smyk.

Nasuwa się z kolei problem natury ogólniejszej: czy granica między wyrażeniami metaforopodobnymi podlegającymi rozumieniu dosłownie baśniowemu (w kontekście umożliwiającym takie rozumienie) a wyrażeniami rozumianymi przenośnie nie pokrywa się z granicą rozdzielającą pewne typy metafor (w konsekwencji: typy wyrażen metaforopodobnych)? Wydaje się mianowicie, że dosłownie baśniowemu rozumieniu poddają się łatwiej zwroty personifikacyjne i animizacje, co miałyby oparcie w baśniowej tradycji folklorystycznej.

3

W dotychczas omówionych przykładach status poszczególnych wyrażen był stały w tym sensie, że nie ulegał zmianie z nadejściem kolejnej informacji w toku wypowiedzi poetyckiej (nie oznacza to, by status ten nie mógł być niejasny). Było to następstwem informacji sygnalizującej niezwykłość, cudowność przedstawionych faktów. Cały tekst użytkiwał w ten sposób interpretację baśniową lub też okazywała się ona jedną z dwu możliwych. Narastanie treści miało tam charakter liniowy, jednokierunkowy, postępowy.

Bywają wszakże wypadki, gdy oba opozycyjne znaczenia zwrotu me-

dersena *Wzgórze elfów* (op. cit., s. 117) — środkiem do mycia podłóg: „Podłoga była umyta księżycowym światłem, a ściany natarte tłuszczem czarownic”.

taforopodobnego podlegają przemiennemu wydobyciu w toku tekstu ²¹, przy czym kolejne przeformułowania zachodzą w kierunku regresywnym na mocy informacji występujących w dalszym ciągu tekstu. Utwory realizujące ten typ organizacji treściowej nie posiadają eksplicytnie wyrażonej zapowiedzi o ich fantastycznym charakterze; byłoby to sprzeczne z ich nastawieniem na dwuznaczność, płynność sensu.

Tak zorganizowany jest wiersz Norwida *W Weronie* ²². W pierwszej jego strofie występuje wyrażenie metaforopodobne: „łagodne oko błękitu”. Ponieważ brak jest wcześniejszych sygnałów wprowadzających inną niż metaforyczną możliwość odczytania tego zwrotu, bierze się go — w sposób niejako naturalny w poezji — za wypowiedź figuralną o niebie (błękit jest synonimem nieba):

1. ... błękitne niebo...
2. Można by powiedzieć, że to nie błękitne niebo, lecz łagodne oko.

Ta interpretacja podtrzymana jest zwrotem: „g w i a z d ę z r z u c a z e s z c z y t u”. Równocześnie zaczyna zarysowywać się konsekwentny obraz nieba jako ożywionej, współczującej istoty, „p a t r z ą c e j n a g r u z y n i e p r z y j a z n y c h g r o d ó w”, dla której deszcze i gromy są wyrazem przeżyć. Nasuwa się możliwość dopatrywania się w tej istocie Boskiej Opatrzności — poprzez przypomnienie zwrotów w rodzaju: „oko Opatrzności”. Roz-

²¹ Analogiczne zjawiska można znaleźć w tekstach baśniowych, np. w baśni *Andersena* o syrenie (*op. cit.*, s. 40; podkreśl. T. D.) występuje zdanie: „[Syrena] poszła w stronę gotującego się wiru, za którym mieszkała czarownica”. Znaczenie metaforyczne:

1. bardzo silny wir
2. Można by powiedzieć, że to nie bardzo silny wir, lecz gotująca się woda. — wydobyte jest w dalszym tekście zdaniem: „Szary piasek ciągnął się aż do wiru, gdzie woda rwała jak szumiące młyńskie koła i porywała za sobą w głębinę wszystko, co tylko mogła schwycić”. Znaczenie niemetaforyczne (‘wir wrzącej wody’) jest jednakże również podtrzymane pojawiającym się dalej passusem: „Aby dostać się do państwa czarownicy, musiała syrena przejść przez rwące wiry, nie było tu innej drogi jak poprzez bulgocący, gorący szlam [...]”. (Szlam byłby tu gorący od „gotujących się wirów”).

Takie „pulsowanie” sensu, polegające na przechodzeniu od znaczenia metaforycznego do dosłownie bajkowego jest w bajkach zjawiskiem sporadycznym, ma charakter dewiacji rozbijającej spójność tekstu, gdyż o ile baśń dopuszcza zawieszenie statusu danego wyrażenia metaforopodobnego do momentu wyjaśnienia go przez dalszy kontekst, o tyle dwukierunkowe rozejście się znaczeń danego wyrażenia jest tam zjawiskiem negatywnym, łamiącym koherencję. Zupełnie odmienna jest sytuacja w poezji, nastawionej na wielość znaczeń, dopuszczającej mnożenie sensów i wielopłaszczyznowe budowanie treści.

²² C. K. Norwid, *Dzieła zebrane*. Opracował W. G om u l i c k i. T. 1. Warszawa 1966, s. 552.

budowywanie obrazu jest — jak już wspomniałam — w jakimś stopniu sygnałem dwuznaczności danego fragmentu poetyckiego; ciągle jednak jest wtedy możliwa interpretacja metaforyczna. Tak też jest w tym urywku wiersza Norwida. Sens fantastyczny nie uzyskuje tu wyraźnego potwierdzenia. Zintegrowanie całego zdania: „Nad Kapuletich i Montekich domem, [...] / Łagodne oko błękitu / Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów” — przy zachowaniu sensu metaforycznego jest możliwe:

Łagodne oko błękitu patrzy na gruzy ...

- = 1. Błękitne niebo jest nad gruzami ...
- 2. Można by powiedzieć, że to nie błękitne niebo nad gruzami, lecz patrzące na gruzy łagodne oko.

Zarysowująca się ledwie sytuacja fantastyczna zostaje przerwana użyciem słowa „gwiazda” dla nazwania spadającego meteoru. Niebo przestaje być z tą chwilą okiem współczującej istoty, nabiera sensu realnego. Zaraz jednak w następnej strofie stosunki znaczeniowe zostają zupełnie przebudowane wraz z wprowadzeniem innej perspektywy widzenia świata — właściwej cyprysom („Cyprysy mówią ...”). O gwiazdzie-meteorze cyprysy mówią: „Iza”. W świecie cyprysów jest to więc baśniowo realna Iza współczującego nieba — żywego świadka tragicznych wydarzeń; samo mówienie cyprysów jest tu mówieniem baśniowo rzeczywistym — na mocy zestawienia z dalszym tekstem: „A ludzie mówią ...” Tak więc poprzednio użyte wyrażenia uzyskują obecnie zdecydowanie interpretację baśniową. W tej fantastycznej konstrukcji świata początkowo użyte słowo „gwiazda”, rozwijane potem jako gwiazda-Iza, czy też: gwiazda Izy, mogłoby być teraz jedynie wbudowaną w baśniowy obraz metaforą:

gwiazda Izy

- = 1. Iza
- 2. Można by powiedzieć, że to nie Iza, lecz gwiazda.

Raczej jednak cyprysy nic nie wiedzą o „gwiazdności” Izy nieba; jest ona niefiguralnie rozumianym elementem ich baśniowego świata. Jednakże z punktu widzenia podmiotu lirycznego takie zrównanie metaforyczne jest możliwe i znajduje wykładnik w nawiązaniu utożsamiającym: „zrzuca gwiazdę ... ta Iza”.

Kolejna strofa — wprowadzając perspektywę „ludzi mówiących uczenie” i mowę dyskursywną — przekreśla zarówno zarysowaną poprzednio kreację fantastyczną jak i wcześniejsze obrazowanie figuralne; co więcej, rzutuje wstecz szersze rozbudowanie metaforycznego obrazu niż to wynikało z pierwotnego zwerbalizowania, i jednocześnie uchyla je negacją:

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie Izy są, ale że kamienie,

Jest to z jednej strony replika na fantastyczne ujmowanie świata

dokonywane przez cyprysy i wyraźnie sympatyzującego z ich wizją poetę (lzy ↔ nie lzy, ale kamienie). Z drugiej (dzięki nawiązaniu: gwiazda ↔ ta lza ↔ nie lzy, ale kamienie) — mamy tu zaprzeczenie nie zwerbalizowanej poprzednio, teraz dopiero rzutowanej wstecz metafory:

lza gwiazdy

- = 1. gwiazda (tj. meteor, „kamień”)
- 2. Można by powiedzieć, że to nie gwiazda, lecz lza.

Wiersz Norwida jest więc niezwykle „napięty” semantycznie, zachodzi w nim wielokrotne przeformułowywanie treści. Proces ten trwa do chwili zamknięcia tekstu i ma charakter regresywny. Utwór rozpada się na trzy części. Pierwsza (obejmująca strofy 1 i 2) — o tonacji zasadniczo metaforycznej, lecz z możliwością ujęcia fantastycznego — pisana jest z perspektywy poety. Druga (strofa 3) — o charakterze baśniowym — przedstawiająca punkt widzenia cyprysów, lecz dzięki relacji ich wyobrażeń ustami poety „Cyprysy mówią, że ...”) stająca się wyrazem jeśli nie światopoglądu, to życzeń mówiącego podmiotu; stąd ujęcie fantastyczne „promieniuje” na poprzedni tekst, wypowiedzany z autorskiego punktu widzenia. Trzecia część (strofa 4) — wyrażająca perspektywę ludzi „mówiących uczenie”, sprowadza cały obraz do wymiarów realnych, uchyla poprzednie fantastyczne przeformułowanie części pierwszej, wskazując niemalże na jej absurdalność; dopuszcza więc rozumienie tej części w sposób figuralny. To napięcie między metaforyczną a fantastyczną aktualizacją znaczeniową wyrażen metaforopodobnych wykorzystane jest w wierszu Norwida dla celów emocjonalnych. W planie wyrażenia nośnikami ładunku emocjonalnego są trzy pary słów: błękit — gwiazda, oko — lza, [niebo] — kamień.

Sygnalem takiego a nie innego odczytania wyrażen metaforopodobnych jest w analizowanym wierszu wprowadzenie określonych perspektyw: poetyckiej, „cyprysowej” i ludzkiej. Nie są to sygnały w takim stopniu automatycznie organizujące treść jak werbalne zapowiedzi fantastycznego uduchowienia (np. cytowana zapowiedź z wiersza Leśmiana). Treść poszczególnych wyrażen jest tu silnie uzależniona od kontekstu, wymaga dogłębnego prześledzenia stosunków spójnościowych w tekście.

4

Powyższe rozważania nasuwają szereg wniosków odnośnie do gatunkowego uwarunkowania znaczeń metaforycznych i baśniowych w tekstach poetyckich. Zasadniczym znaczeniem aktualizującym się w tych tekstach w wypadku wystąpienia wyrażen metaforopodobnych jest, jak się zdaje, znaczenie metaforyczne. (Przeciwnie w baśniach: podstawowym znaczeniem jest — wobec zapowiedzi deformacji fantastycznej

wyrażonych specjalnym ukształtowaniem początku tekstu, metatekstowymi informacjami zawartymi w tytule itp. — znaczenie dosłownie baśniowe. Metaforyka podlega w baśniach neutralizacji i może być zrealizowana przy specjalnym operowaniu kontekstem, wykluczającym rozumienie fantastyczne.)

Metaforyczność potencjalnie dwuznacznych zwrotów w poezji jest szczególnie wyraźna w wypadku nierozwiniętych, nie kontynuowanych obrazów poetyckich. Znaczenie baśniowe pojawia się (symetrycznie do znaczenia metaforycznego w baśni) w razie wystąpienia specjalnej zapowiedzi lub takiego zwrotu, który podejmuje, powtarza i implikuje po linii fantastyki konsekwencje semantyczne poprzednio użytego wyrażenia metaforopodobnego. Za podtrzymanie sensu fantastycznego można uważać rozbudowywanie obrazu opartego na wyrażeniach metaforopodobnych; stąd dwuznaczność takich rozwiniętych obrazowań. W wypadku wystąpienia niejasnych sygnałów baśniowości utwór stwarza duże napięcie znaczeniowe, angażuje odbiorcę w konfrontację sensów dla ich ujednocznienia. Stąd znaczenie tego typu tekstów pozostaje otwarte do końca, może podlegać przeformułowaniu. Biwalentność znaczeniowa nie jest w poezji zjawiskiem rzadkim ani też nie ma — jak w wypadku baśni czarnoksięskiej — charakteru lokalnej dewiacji. Wieloznaczność rugowana z mowy pragmatycznej jest tym, czym żyje poezja²³.

Możliwość oscylacji znaczeniowej zwrotów metaforopodobnych włączonych w odpowiednie, nie rozstrzygające sensu konteksty, nie zmienia faktu zasadniczej opozycji semantycznej wyrażen w sensie dosłownym i figuralnym. Metafory poetyckie są strukturalnie tożsame z metaforami używanymi w języku dyskursywnym. Utożsamianie metafor poetyckich z fantastycznym kształtowaniem świata wynika z niewłaściwego założenia badawczego, postulującego badanie struktury metafor w utworach poetyckich, a więc w kontekstach najgęściej nimi „obsadzonych” — stwarzających niejasne, specjalnie odkształcone tło znaczeniowe, zamazujące sens przenośni. W badaniach struktury metafor punktem wyjścia powinny być teksty niepoetyckie o przejrzystej, łatwej do uchwycenia linii spójnościowej. Należy również utrzymać w polu widzenia te fakty ze sfery diachronii językowej, które rzutują na funkcję i strukturę przenośni.

W pracy niniejszej zajęłam się opozycją fantastycznego i przenośnego sensu wyrażen metaforopodobnych w aspekcie ich uwikłań kontekstowych w ramach jednego tekstu oraz uwarunkowań gatunkowych w obrębie współczesnego systemu gatunkowego. Sprawa metafory — a z nią także myślenia mityczno-fantastycznego, kreacji fenomenologicznej, mo-

²³ Powtarzam tu pogląd Larina (*op. cit.*) na istotę poezji XX-wiecznej.

wy absurdalnej — uwikłana jest również historyczno-filozoficznie i kulturowo. Ten sam tekst, w zależności od filozoficznej postawy odbiorcy, od jego orientacji kulturowej, od zasobu doświadczeń, rozumiany być może różnie, na jeden ze wskazanych wyżej sposobów. Podobnie przyjąć trzeba, że dla różnych epok i kierunków literackich właściwe będzie odmienne nastawienie twórcy na konstruowanie wskazanych tu zjawisk semantycznych. Jest to problematyka niezwykle bogata i fascynująca, wnosząca do nauki o metaforze względność cechującą nowoczesną myśl refleksyjną. Równocześnie otwiera ona perspektywy umożliwiające nowe spojrzenie na dotychczasowe wypowiedzi teoretyczne o metaforze, rzutu-jąc je na nakreśloną tu siatkę opozycyjnych sensów i pozwalając wnikać głębiej w ich istotę, poza barierę werbalizmu terminologicznego.