

Olga Frejdenberg

Metafora

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/2, 321-348

1983

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.

OLGA M. FREJDENBERG

METAFORA ¹

1

Wartość literatury antycznej (greckiej) dla refleksji teoretycznej wynika stąd, że w światowych dziejach literatury ona pierwsza stała się sztuką. Nie posiadała jednakże form zamkniętych — te przypisano jej

[Olga Michajłowna Frejdenberg (15 III 1890 — 6 VI 1955) radziecki filolog klasyczny, wieloletni profesor uniwersytetu w Leningradzie. Autorka licznych prac o kulturze i literaturze starożytnej Grecji, o folklorze, gatunkach literackich. Dzieła Frejdenberg budzą w ostatnim czasie szerokie zainteresowanie. Tłumaczony tekst pochodzi z książki, na którą składają się prace wydobyte z nie publikowanych rękopisów autorki.

Przekład według: O. M. Frejdenberg, *Mif i literatura driewnosti*, rozdz. *Mietafora*. Moskwa 1978, s. 180—205 i 556—558. Autorką przypisów jest N. W. Bra-gin-ska-ja.

¹ Ze współczesnych Olgi Frejdenberg metaforą jako jedną z historycznych form świadomości ludzkiej i przekształcaniem się metafory mitologicznej w poetycką zajmował się I. G. Frank-Kamieniecki, którego prace, rozsiane po różnorodnych trudno dostępnych wydaniach, dziś prawie w ogóle nie są wykorzystywane. Zatrzymajmy się przeto na niektórych jego twierdzeniach z artykułu *K woprosu o razwitiu poetičeskoj mietafory* (W zbiorze: *Sowietskoje jazykoznanije*. T. 1, Leningrad 1935), zwłaszcza że pod wieloma względami korespondują one z refleksją Olgi Frejdenberg w niniejszym rozdziale.

Jeżeli poeta sięga po metaforę ukształtowaną przez tradycję poetycką, co jest szczególnie oczywiste w wypadku poezji starożytnej, i jeżeli, z drugiej strony, tradycję poetycką jako taką tworzą sami owi poeci, to, zdaniem Frank-Kamienieckiego, aby wybrnąć z tego błędnego koła, badacz metafory powinien dostrzegać genezę metafory poza twórczością poetycką *stricto sensu*. Wspólny rys metafory poetyckiej i obrazu mitologicznego stanowi poznanie konkretnego poprzez konkretny. Obraz mitologiczny daje prymitywne nierozczłonkowane ujęcie świata w tym, co pojedyncze i szczególne, jest kategorią poznawczą, która jednoczy w sobie cechy powszechności i konkretności. Jednakże Frank-Kamieniecki nie uważa, by poszukiwania genezy metafory poetyckiej w tej samej nierozczłonkowanej „ideologii”, z której się wywodzi także i mitologia, miały uczynić z mitu bezpośrednie źródło twórczości poetyckiej.

„Tendencja rozwoju obrazu poetyckiego jest diametralnie przeciwległa wobec twórczości mitologicznej. Początkowo jednak obie dziedziny rozwijały się w ścisłym powiązaniu: poezja czerpie surowy materiał z mitu, mitologia zaś wykazuje

później. System artystyczny bowiem dopiero zaczyna się tu kształtować. Cała obrazowość, właściwa literaturze antycznej, miała za sobą tysiącletnią przeszłość w stanie przedartystycznym. Ale po raz pierwszy w dziejach właśnie w literaturze greckiej obrazowość ta zaczęła przybierać jakości estetyczne — to, co nie miało żadnej funkcji poetyckiej poza tą literaturą, w niej samej zaczyna zdradzać oznaki form poetyckich. Odbiło się to na całym charakterze literatury greckiej — „estetyczna genetyka” (cechy szczególne, wywołane narodzinami funkcji artystycznej) legła u podstaw całokształtu jej swoistości.

Antyczną „muzyczną”² sztukę słowa nazywamy literaturą umownie. Toteż analizując tę „literaturę”, wykrywamy w niej taki system myślowy, który choć utracił już wprawdzie swoją aktywność, nie pozwala się z niej jednak usunąć bez unicestwienia tej literatury. Powiedzmy dobitniej: temu właśnie już nieaktywnemu systemowi myślowemu zawdzięcza literatura grecka swój byt jako swemu organiczne-

pierwiastki twórczości poetyckiej w procesie przeformowywania zapatrywań tradycyjnych. Dualizm fantastycznego i realistycznego poczucia świata znajduje wyraz w micie nie w sprzeczności dwu światopoglądów, lecz w przeciwstawieniu dwu przestrzennie odgraniczonych światów, z których obydwa uznaje się za realne” (s. 142). Ten paralelizm świata realnego i świata iluzorycznego (z naszego punktu widzenia) oraz przeniesienie w świat „iluzoryczny” charakterów i sytuacji zapożyczonych z realnej rzeczywistości w racjonalistycznej interpretacji tradycyjnych zapatrywań zawiera w sobie, zdaniem Frank-Kamienieckiego, możliwość wykorzystania obrazów i relacji mitu w celach artystycznego odtworzenia realnej rzeczywistości. Tutaj też formułuje on następującą myśl (jej udowodnieniu poświęciła swoją książkę *Poetika siuzeta i žanra* Olga Frejdenberg): to, co jest treścią na gruncie mitologicznym, staje się formą treści poetyckiej.

Autor dodaje tu zresztą bardzo istotne zastrzeżenie: „Nie należy tracić z oczu faktu, że zmiana treści pociąga za sobą odpowiednią zmianę formy” (s. 142). Frank-Kamieniecki wykazuje, jak antropoizacja przyrody, zjawisk kosmicznych w twórczości mitologicznej staje się podstawą do artystycznego odtwarzania realnych charakterów i sytuacji za pomocą obrazów przyrody jako uduchowionej i żywej. Ale aby stać się takim środkiem artystycznym, antropomorficzny obraz przyrody powinien się wyzbyć swej treści „ideologicznej” i nabyć ją od nowa w twórczości autora, przy czym według Frank-Kamienieckiego ten poetycki obraz służy do wyrażenia takich idei i uogólnień, które nie znalazły jeszcze swego sformułowania w postaci pojęcia oderwanego. Myśli tej autor jednak szerzej nie rozwinął; w szczególności trudno więc zrozumieć, czy ma on na myśli pewne „wyprzedzenie” przez praktykę artystyczną rozwoju idei naukowych w aspekcie najbardziej ogólnym, czy też, jego zdaniem, „idee”, „uogólnienia” przybierają początkowo wyrażenie obrazowe jako „niższe” w stosunku do sformułowania w pojęciu oderwanym. Frank-Kamieniecki uważa zresztą, że funkcja poznawcza obrazu, który poprzedza i przygotowuje formowanie się pojęć abstrakcyjnych, w jakimś stopniu występuje także w twórczości mitologicznej.

² [Wyrazu „muzyczny (*muzičeski*)” używa Frejdenberg w jego pierwotnym, antycznym sensie. Por. u Tatarkiewiczza (*Historia estetyki*, t. I, *Estetyka starożytna*. Wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. Wrocław 1962, s. 259): „wyraz ‘muzyka’ oznaczał w swym pierwotnym, stopniowo zanikającym rozumieniu wszelkie dzieło artystyczne w najszerszym znaczeniu, więc także malarskie czy poetyckie”. — Przyp. tłum.]

mu źródłu. Nowy system myślowy wyrastał bezpośrednio z tamtego, wobec czego w odróżnieniu od wszystkich literatur pozostałych, znacznie późniejszych, literatura grecka jako całość miała charakter dwoiście jednolity. Ten semantycznie beczynny system myślowy łatwo daje się i określić, i nazwać. Stanowi on obrazowość mitologiczną. Konkretność — oto jego istota.

Obszerne piśmiennictwo naukowe XIX i XX w. wykazuje, że antyczne pojęcia oderwane, mimo iż były czymś nowym i miały całkowicie przebudowane znaczenia, nie tylko nawiązywały do konkretnych obrazów, lecz nadal zachowywały w sobie owe obrazy i opierały się na ich semantyce. Obrazy mitologiczne zaczęły zanikać nie dlatego, że ludzie przestali wierzyć w mity, lecz dlatego, że w samym obrazie, odzwierciedlającym strukturę ludzkiego poznania, rozwarły się granice między tym, co obraz miał przekazać, a sposobami jego przekazywania. Pod tym względem dzieje ideologii antycznych są dziejami przewycięzania żywiołu konkretno-obrazowego. Grecja proces ten rozpoczyna, Rzym zamyka.

Obraz mitologiczny (myślenie przedmiotowe, zmysłowe) i pojęcie (myślenie abstrakcyjne) to dwie metody ujmowania świata, historycznie różne, istniejące w różnych czasach. Obraz również jest logiczną kategorią poznawczą; ale jej istota polega na tym, że obrazowa myśl mitologiczna nie oddziela poznającego od poznawanego, zjawiska (przedmiotu) od jego właściwości. Pojęcie natomiast „odrywa”, tj. odgranicza od zjawisk ich właściwości („cechy”), przedstawiane od przedstawiającego. Te dwie metody poznania rozróżniali także sami Grecy. Jedną, konkretną, odpowiadającą „obrazowi” nazywali oni *tó aisthetón* lub *óratón* (to, co się poznaje za pomocą zmysłów, głównie wzrokowo), drugą — abstrakcyjną, odpowiadającą pojęciu *tó noetón* (to, co się poznaje umysłowo). Myślenie konkretne nazwano następnie właśnie zmysłowym lub nawet emocjonalnym. Był to jednak przykry błąd. Myślenie emocjonalne to termin nieprawidłowy, nienaukowy. Myślenie konkretne, podmiotowo-przedmiotowe też jest przecież logiczne, nie zaś wywołane przez jakies „emocje”: jakże się już zestarzał ów niegdysiejszy podział na „rozum”, „wolę” i „uczucie”³. Grecy prawidłowo rozgra-

³ Spośród obrońców „intelektualizmu” myślenia pierwotnego, kwestionujących jego „emocjonalny” charakter, najbardziej znany jest Claude Lévi-Strauss. W jego artykule programowym *Struktura mitów* (*Antropologia strukturalna*. Przełożył K. P o m i a n. Warszawa 1970, s. 284) m. in. czytamy: „Należało poszerzyć ramy naszej logiki, by włączyć do niej operacje umysłowe, na pozór różne od naszych, ale w równym co one stopniu dokonywane przez intelekt. Zamiast tego usiłowano je sprowadzić do bezkształtnych i niewysławialnych uczuć”. Twórczość mitologiczna zdaniem Lévi-Straussa jest stosunkowo niezależna od wpływu innych form aktywności plemiennej, dlatego właśnie adekwatnie odzwierciedla ona „anatomie umysłu”, struktury mentalne, które same przez się nie zawierają nic mitologicznego. „Logika myślenia mitycznego wydaje się nam równie wymagająca, co ta, na której opiera się myślenie pozytywne, i w istocie mało od niej różna. Albowiem różnica bierze się nie tyle z jakości operacji umysłowych, ile

niczali dwie różne metody poznania świata. Ale powinniśmy tu dodać jeszcze, że i u podstaw *noetón* (poznania umysłowego) także leżał odbiór świata zmysłowego, a poznanie za pomocą zmysłów (*aisthetón*) zawsze stanowiło semantykę, czyli myśl. Różnica między obrazem a pojęciem to różnica między myśleniem konkretnym a abstrakcyjnym. Z takim zastrzeżeniem podział Greków nadal pozostaje prawomocny.

Jakkolwiek obraz mityczny i pojęcie są różnymi środkami poznawania świata, na pewnym etapie historycznym były one wzajemnie uwarunkowane. Starożytność była taką epoką, kiedy to pojęcia wyłaniały się, tworzyły i wzrastały. Nie znajdziemy tam jednak „wyłuskanych”, czystych pojęć abstrakcyjnych, które byłyby następcami obumarłych obrazów zmysłowych. Odwrotnie, cały materiał grecki wykazuje, że pierwotne pojęcia powstawały nie w postaci oderwanych kategorii, które przewyciężyły zmysłowość obrazu mitologicznego, lecz wręcz przeciwnie — w postaci tychże kategorii zmysłowych, które jedynie zmieniły swoją funkcję. Nie wiem, jak przebiegał proces kształtowania się pojęć na starożytnym Wschodzie, w Grecji natomiast pojęcia powstawały jako forma obrazu, i ich abstrakcja zawierała w sobie jeszcze nie usunięty konkret. Wyłaniając się bezpośrednio z obrazu zmysłowego (więcej nawet: z wizualnego), pojęcie antyczne stanowiło tenże konkretny obraz, ale miało inną istotę — oderwaną. W momencie powstawania *noetón* z *óratón* w momencie ich kontrowersyjnej symbiozy, tj. w poznawaniu tego, co abstrakcyjne, poprzez to, co zmysłowe, obiektywnie rodził się także i obraz artystyczny, a raczej należałoby powiedzieć, że pojęcia antyczne powstawały w kategoriach obrazów artystycznych. Ale jak zatem rozumieć, że pojęcia antyczne kształtowały się jako obrazy o funkcji abstrakcyjnej? Mam na myśli metaforę i jej sensy przenośne.

Pojęcia antyczne formowały się w postaci metafor — jako przenośne, oderwane sensory konkretnych. Jednakże metafora nie była czymś gotowym i nie ukształtowała się od razu. Przebyła własną drogę historyczną i przeszła przez ów proces kształtowania się, którego początek przebiegał akurat w czasach antycznych. Jej przenośność zaczęła się w archaicznym okresie Grecji od przeniesienia sensory konkretnych na oderwane, a kończyła już w nowszych czasach pojęciową „figuralnością”. Ale wszystkie konkretne obrazy antyczne stanowiły zwarty system semantyczny. Gdzie więc się podział ów system, gdy zaczęły powstawać pojęcia? Otóż rzecz w tym, że nigdzie. Pozostawał nietknięty. Poprzednia mityczna semantyka obrazów przybrała sens

z charakteru rzeczy, których dotyczą te operacje” (*ibidem*, s. 313). Choć Olga Frejdenberg stale mówi o różnicy pierwotnego (przed-formalnego) myślenia i „pojęciowego”, i abstrakcyjnego, o czynniku rozziwu, jednak ciągłość i jedność myślenia ludzkiego akcentuje uczona przy analizie konstruowania pojęcia za pomocą obrazu, i to właśnie stanowi problematykę jej niniejszej pracy.

oderwany, ale ów oderwany sens był zarazem i podpowiadany przez semantykę mitologiczną w charakterze materiału do abstrahowania i nadawał tej semantyce całkowicie nowy charakter pod względem sensu. Oto dlatego we wszystkich pojęciach antycznych napotykamy tę semantykę o większym lub mniejszym stopniu jej przewagi znaczeniowej.

Obraz mitologiczny cechowała bezjakościowość przedstawień, tzw. polisemantyzm, czyli znaczeniowa tożsamość obrazów. Zjawisko to tłumaczyło się zespoleniem podmiotu i przedmiotu, poznawanego świata i poznającego ten świat człowieka. Myślenie konkretne powodujące mitologiczny odbiór świata miało taki charakter, że człowiek mógł wyobrazić sobie przedmioty i zjawiska tylko jako coś jednostkowego, bez uogólnienia, jako zewnętrzną, fizyczną obecność, bez zagłębiania się w ich jakości. Takie wyobrażenia mitologiczne nazywamy „obrazami” właśnie wskutek ich konkretności (przedmiotowości).

Starsze myślenie mitologiczne „właściwość” przedmiotu ujmowało jako żywą istotę, jako sobowtóra tego przedmiotu (mówiąc językiem Potiebni — cechę myślano łącznie z substancją).

Mitologicznie świat się jawił jako rozdwojony na tożsamych sobowtórów, spośród których jeden posiadał pewną „właściwość”, a drugi jej nie posiadał. Obrazy te służyły do wyrażania najbardziej podstawowych i zarazem najbardziej sumarycznych wyobrażeń człowieka o następstwie życia i śmierci. „Właściwość” odpowiadała pierwiastkowi autentycznemu, pewnej istocie, leżącej u podstaw przedmiotu, tj. życia; sobowtór bez właściwości — odwrotnie — był tylko zewnętrzną „podobizną” autentycznego i oznaczał coś pozornego, tj. śmierć. Przesłanki takiego rozumienia świata wynikały z przyczyn gnoseologicznych — z braku określników jakościowych, z sumaryczności i tożsamości wyobrażeń. Sumaryczność i tożsamość zmuszały do dzielenia świata na dwa przeciwstawne zjawiska, będące wobec siebie pewną wspólnotą — życie i śmierć, ciepło i zimno, światło i ciemność itd. Miały one upersonifikowaną postać dwu „podobnych” do siebie istot. Jedna z nich (pierwiastek pozytywny) stanowiła „właściwość”, druga zaś (pierwiastek negatywny) — tylko konkretne podobieństwo tamtej, wygląd zewnętrzny bez „właściwości”. Taki podział na dwa tożsame i jednakowo konkretne pierwiastki podlegał pojęciowej modyfikacji.

Chodzi o to, że w kształtowaniu się pojęć decydującą rolę poznawczą odegrało rozgraniczenie podmiotu i przedmiotu. To rozszerzało i modyfikowało widzenie świata, oddzielało poznającego człowieka od poznawanej rzeczywistości, wprowadzało rozróżnienie między pierwiastkiem czynnym a podlegającym czynności (aktywnym a pasywnym, rzeczą a jej właściwością, czasem a przestrzenią, rezultatem a przyczyną). Z chwilą, gdy „ja” oddzieliło się od „nie-ja”, przedmioty utraciły poprzednią, jak gdyby substancjonalnie właściwą im „cechę” — sobowtór-

ry zostały zatem odseparowane. Pojęcie przekształciło właściwość przedmiotu w kategorię myślową. Odrywając cechy przedmiotu od samego przedmiotu i zestawiając te cechy, wniosło ono, obok utożsamienia i upodobnienia, nową kategorię, różnicującą. Sobowtóry — rzeczy, żywioły i istoty uzyskały odrębną abstrakcyjną jakość i odosobniony byt, rozpadając się zarówno między sobą, jak i wewnątrz siebie. Tak np. już w najstarszym eposie, u Homera, dawne herosy-sobowtóry stały się różnymi istotami. Jakkolwiek nie ma tu jeszcze pojęciowo uogólnionych sił natury, „wody”, „ognia”, „drzew”, „zwierząt” lecz, wciąż jeszcze konkretni i jednostkowi (by tak rzec — jednorazowi) Posejdonowie, Hefajstosowie, Afrodyty i Hery, niemniej są już podzieleni i jakościowo odmienni Achilles i Patrokles, różni się też Hektor od Apolla, Penelopa od Ateny, a Odyseusz od Antinousa. Tak samo i w przedstawieniu jarmarcznym wyraźnie się wyczuwa rozdwojenie na „podobne” do siebie rzeczy i istoty, wywołujące swym „podobieństwem zewnętrznym” dwa ciągi podobnych wydarzeń. Tu daje o sobie znać pojęciowa modyfikacja starych obrazów.

Oddzielanie się podmiotu od przedmiotu było dłuższym procesem, trwającym jeszcze na początku okresu antycznego. Pierwotnie miało ono postać ujmowania podmiotu w kategoriach przedmiotu i przenoszenia przedmiotu na podmiot. Przedmiot nadal zachowywał charakter konkretny (świat mityczny), podmiot zaś był czymś nowym, nie całkiem odkrytym i konstytuowanym według przedmiotu. Świadomość antyczna długo odbierała siebie poprzez „nie-ja”, i to stworzyło poznawczą podstawę do narodzenia się religii. Człowiek antyczny myślał panteistycznie, nawet swoje życie osobiste traktował jako przejaw woli bóstwa. Układając pieśni, ich autorstwo przypisywał bogom. Wyrażając swoje stany w liryce, opiewał siebie poprzez ukazywanie cudzych stanów i wprowadzał w tym celu postać mityczną. Stworzył szczególnie gatunek — tragedię, z której pomocą wykladał swoje poglądy, ale w niczym nie zdradzał własnej fizycznej obecności. Taki typ odbioru świata w sposób szczególnie przejawiał się w archaicznym okresie Grecji, kiedy to rolę naczelną gatunków sztuki pełniła architektura i rzeźba. W okresie tym wznoszono przybytki bogów i ich posągi. Człowiek nie widział siebie. Coś subiektywnego mogło być zrozumiane tylko poprzez coś obiektywnego. Dlatego też cała sztuka grecka okazała się w swej istocie tak bardzo „ludzka”. Cokolwiek by przedstawiała, wyłaniał się z niej — poprzez pierwiastki obiektywne — człowiek.

Gdyby pojęcia miały przejść na zmianę już obumarłych obrazów mitologicznych, gdyby najpierw były obrazy, a potem pojęcia, mielibyśmy wówczas do czynienia z taką odmianą myślenia abstrakcyjnego,

jaka mogła się pojawić nie wcześniej niż w czasach nowożytnych. Dzieje poznania toczyły się jednak innym torem. Antyczność wykazuje, jak zawartość starych obrazów mitologicznych przekształcała się w fakturę wyłaniających się pojęć. Fakt, że obraz nie zanikł, lecz pozostał wewnątrz pojęcia i — co więcej — w formalnie nienaruszonej postaci oraz nie do końca pozbawiony konkretności, świadczy, że wczesne pojęcia antyczne były właśnie obrazami, tyle że o zmienionej podstawowej funkcji. Tym tłumaczy się też taki fakt, że nowe zjawiska pojęciowe były nazywane za pomocą starej leksyki obrazowej, tj. to, co oderwane, oznaczano przez to, co konkretne (np. prawo — „pastwisko”, cierpienie — „ból porodowy” itd.). Mitologiczne ujęcie zjawiska w postaci dwu tożsamyh przeciwieństw zachowuje się w pojęciu tylko od strukturalnej strony swej semantyki. Natomiast jego treść poznawcza ulega zmianie. Pojęcie rozбивa te dwie tożsamości, pozostawiając przy nich tylko samą zewnętrzną wspólnotę, ale wprowadza opozycję jakościową czegoś autentycznego i pozornego. Zjawiska zaczynają się dzielić na rzeczywiście istniejące i na zewnętrznie „upodobnione” do rzeczywistych, tj. istniejące pozornie. W rozumieniu antycznym to, co „pozorne”, nie jest czymś złudzeniem, lecz zewnętrznym aspektem zjawiska istniejącego rzeczywiście, odmianą ciągle tej samej (mówiąc językiem współczesnym) rzeczywistości. Na tym jednak nie koniec. To, co się „wydaje”, stanowi dokładną kopię tego, co „autentyczne”, i jego replikę, bazującą na całkowitym „podobieństwie” do rzeczywistości. Na mocy przewagi pojęć konkretnych wczesna myśl antyczna zaliczała wszelkie pozory do świata fizycznej rozciągłości. I taką właśnie repliką podobieństwa, takim właśnie pozorem rzeczywistości był antyczny „obraz” (*eikón eidolon, imago*). Obraz taki oparty był na pojęciu „naśladownictwa” (*mimesis*), rozumianego jako naśladownictwo konkretne, a nie iluzoryczne, jako naśladownictwo rzeczywistości w rzeczywistości (por. „świat Sansary” u starożytnych Hindusów, gdzie panowały iluzje, tj. miraż, i zło, będące przeciwieństwem świata prawdy i dobra).

Teoria zewnętrznych odzwierciedleń i replik zajmowała w starożytności poważne miejsce. Przedmiot przeważał nad podmiotem, czyniąc całą sferę działalności ludzkiej gnoseologicznym mikrokosmosem, z istoty pozornym, ale „naśladowującym” autentyczny makrokosmos. *Mimesis* przewyciężyła ów dualizm, tak silny u licznych ludów starożytnego Wschodu, które nie wytworzyły swych systemów artystycznych. Antynomie bytu i niebytu, dobra i zła, prawdy i fikcji osiągnęły w starożytności zgodę gnoseologiczną w teorii *mimesis*. Świat posiadał „istotę” i „wygląd”. Za wygląd służył „obraz”. To, że nie był wytworem swobodnego wymysłu ludzkiego, lecz miał pełny zewnętrzny wyraz autentycznej istoty, podporządkowywało go „prawdzie”, czyniło go jej aspektem i wspólnie z nią stanowiło jedną niepodzielną całość.

Wzrost pojęć i wzmocnienie abstrakcji, która przewyciężyła kon-

kretność myśli mitologicznej, powodują poważne zmiany w koncepcji złudzenia⁴. Obok poprzedniej antytezy „istoty” i „pozoru” pojawiło się uświadomione rozróżnienie między światem fizycznej rozciągłości a światem myślenia. Teraz „pozór” uzyskiwał nowe rysy: nie tylko był przeciwstawiany „autentyczności”, ale też stawał się kategorią wyobraźni, „pozorem” pod względem intelektualnym. Jednak droga takiego uświadomienia była mozolna i długa. Zanim się wyklarowało w antycznych teoriach estetycznych, praktyka artystyczna dochodziła doń już w swych dokonaniach. Starożytność zresztą nie wypracowała terminu „iluzji”, który by uwydatnił jej nowe rysy (u Rzymian „iluzja” znaczy drwinę, u Greków zastępuje ją „oszustwo”); samo „wyobrażenie” zaś długo jeszcze rozumiano w sensie konkretnym — jako „odbitkę” w duszy⁵.

W świadomości artystycznej mimesis uzyskała nową naturę. Z naśladownictwa rzeczywistości w rzeczywistości na prawdę stała się ona naśladownictwem rzeczywistości w wyobrażeniu, czyli iluzorycznym odzwierciedleniem zjawisk rzeczywistości. Zresztą wymaga to obszerniejszego komentarza.

Antyczne pojęcia tego, co rzeczywiste i iluzoryczne były biegunowo przeciwstawne naszym pojęciom zarówno od strony gnoseologicznej, jak i od strony treści tych pojęć: antyczni uważali za autentyczne to, co my uważamy za nieistniejące, to zaś, co dla nas jest rzeczywiste, zaliczali do świata rozciągniętego „pozoru”. Za rzeczywistość uważali niebyt, byt zaś — za „kopię”, iluzję rzeczywistości (niebytu). Mówiąc naszymi pojęciami, antyczny obraz artystyczny stanowił iluzję rzeczywistości, a z antycznego punktu widzenia — iluzję iluzji. Toteż Platon był

⁴ [„Każymost” i „widimost” oddają przez „pozór”, natomiast „iluzija” — przez „iluzję” lub „złudzenie”, a ich przeciwieństwo — „podlinnyj” — przez „autentyczny”. — Przyp. tłum.]

⁵ Dotyczy to zwłaszcza Demokryta, zgodnie z którym nie tylko bezpośrednie widzenie wzrokowe jest wynikiem przepływu obrazów (*eidola*) przedmiotów przenikających do ciała ludzkiego, ale również wizje senne oraz to, co się „wydaje”, jest rezultatem wtargnięcia *eidola* przez ciało do duszy (zob. nr 428—442, 467—476; S. J. Łurje, *Demokrit. Tieksty, pieriewod, issledowanija*. Leningrad 1970). Znaczenie słowa *fantasia* zaczyna się zbliżać do „wyobrażenia” dopiero w późnym okresie antycznym. U Platona jest to „wrażenie” lub „pozór”, „iluzja” (*Teajtet*, 152e, 161e, Rp. 382e) i tylko w *Sofiście* (264a n.) „fantastyczne naśladownictwo”, tj. coś subiektywnie zdeformowanego, przeciwstawione zostaje naśladownictwu ikastycznemu, tj. kopistycznie wiernemu; również „*fantasia*” występuje w kontekście estetycznym. U Arystotelesa *fantasia* sytuuje się całkowicie w sferze psychologii (*De anim.* 428b 10 n., 431b 2 n. i in.); dla Pseudo-Longinosa (*De sublim.* 15,1) *fantasia* to obrazy wizualne, zapewniające „poglądowość” utworowi słownemu. Dopiero u Filostrata Flawiusza (*V. Ap.* VI, 19) *fantasia* zostaje przeciwstawiona naśladownictwu (*mimesis*) i może być tłumaczona jako „wyobraźnia artystyczna”, choć ciągle nie jest jeszcze równoznaczna z „fantazją” europejską. Zob. E. Birmellin, *Die Kunsttheoretischen Gedanken in Philostrats Apollonios*. „Philologus” 88 (1933), z. 2, 4. — A. A. Tacho-Godi, *Klassiczeskoje i ellinisticzeskoje predstavlenije o krasotie w diejatielnosti i iskusstwie*. W: *Estietika i iskusstwo*. Moskwa 1966, s. 47—53.

nader konsekwentny, kiedy uzasadnił ten „powszechny” pogląd, uznając w swej teorii obrazu artystycznego sztukę za „obraz obrazu” lub „naśladownictwo naśladownictwa”. Powiem więcej: na mocy szczególnego rozumienia przez starożytność „realizmu” nie możemy bez nieporozumień podnieść kwestii realizmu w starożytności, jak zresztą także związanej z nią kwestii jej materializmu lub idealizmu. Antyczny poznawczy „dwujjedyny monizm” sprawiał, że idealizm ów był materialistyczny, a materializm — idealistyczny⁶. Z historycznego punktu widzenia antyczna zdecydowana koncepcja antyrealistyczna jest więc właśnie wczesną formą realizmu. „Obraz” antyczny bowiem obiektywnie odpowiadał całemu światu rzeczywistości, mimo iż sami Grecy tłumaczyli tę rzeczywistość jako „złudzenie”. I choć antyczna myśl teoretyczna negowała rzeczywistość, praktyka artystyczna posiłkowała się tylko nią. Wrogo odnosząc się do realizmu, sztuka antyczna sytuowała się na najwyższym poziomie możliwego podówczas realizmu. Zresztą zmuszeni tu jesteśmy mówić o antyczności językiem pojęć oderwanych. Język nasz wygładza i niweluje swoistość wyobrażeń antycznych. Ale trudności te piętą się jeszcze bardziej, kiedy terminy nasze okazują się przeciwieństwem antycznych pod względem treści.

Z chwilą powstania myślenia artystycznego zaczyna się konstruowanie „obrazu” świata, w swej naturze już świadomie iluzorycznego. W wyobraźni odpowiada on wszystkim widzialnym formom rzeczywistości. Im starsza sztuka antyczna, tym silniej związany jest „obraz” z oryginałem i tym skrupulatniej za nim podąża. Plastyka rodzi się jako mimesis ciała ludzkiego, epos zaś idzie jeszcze dalej pod tym względem: tu „obraz” jest jeszcze bliższy widzialnej, przedmiotowej rzeczywistości. I odwrotnie: im później — tym wyraźniejsze jest pojęciowe odejście „obrazu” od „dosłowności” naśladowanego przezeń oryginału. W dojrzałej, klasycznej sztuce greckiej — w tragedii — upodabniający wysiłek „obrazu” nakierowany jest nie na „kopiowanie” rzeczywistości (dlatego sztuka ta jest już nie tak „realistyczna”, jak był „realistyczny” epos Homera), lecz na to, by ukazać w zjawiskach stronę właśnie ukrytą, niedostępną dla wzroku. Pojęcia wymagają selekcji cech, oderwania się od przedmiotowości; pojęcia wywołują uogólnienie i ocenę jakościową; w klasycznym okresie Grecji — w tragedii — obraz artystyczny wykorzystuje konkretne, widzialne formy rzeczywistości zewnętrznej już tylko jako fakturę oderwanych problemów etyki i poetyckiej alegorii [ros. *inoskazanije* ⁷]. Obraz przestaje ścigać ścisłość odtwarzanego

⁶ Cechy swoiste idealizmu właśnie antycznego, który w centrum uwagi sytuuje naukę o zmysłowym kosmosie, materializm antycznego idealizmu i „idealizm” antycznego materializmu, analizuje w swych licznych dziełach prof. Aleksiej F. Losiew.

⁷ [Terminu „*inoskazanije*” nie możemy tłumaczyć zawsze w jego znaczeniu słownikowym („alegoria”), toteż oddajemy go — zależnie od kontekstu — jako wyrażenie przenośne, przenośnia, alegoria. Sprawa tym bardziej warta zasygna-

zjawiska — u podstaw swych kładzie on teraz sens interpretacyjny. „Inaczej mówi” to, co widzi, i oddaje konkretność tak, że staje się ona alegorią [innym wyrazem] siebie samej, tj. taką konkretnością, która się okazuje oderwanym i uogólnionym nowym sensem.

3

W płaszczyźnie obiektywnej spowodowało to powstanie tzw. sensów przenośnych — metafory. Poprzednia tożsamość sensów oryginału i jego przekazu została zastąpiona zaledwie przez iluzję takiej tożsamości, tj. przez tożsamość „wydającą się” wyobraźni. W płaszczyźnie formalnej natomiast tożsamość znaczeniowa oryginału i jego przekazu w „obrazie” nadal zachowała swą dawną ścisłość. Jednakże w istocie rzeczy iluzja wprowadzała do przekazu obrazowego swoje „jak gdyby”, wobec czego ścisłość przeradzała się w coś z gruntu niewiarygodnego — w to samo pod względem formy, ale o innej treści.

Kiedy Kreon u Sofoklesa mówi do strażnika, że tamten „krąży dookoła”, bynajmniej nie ma na myśli krążenia fizycznego, lecz coś, co nie ma nic wspólnego ze ścisłym, prostym sensem jego własnych słów — ma na myśli właśnie inne ich znaczenie, które tylko sprawia wrażenie dosłownego, ale w rzeczy samej jest oderwane i uogólnione: przenośne, alegoryczne („krążysz dookoła i gmatwasz sprawę”). A kiedy strażnik odpowiada Kreonowi, że „krótka droga wydłużała się”, ma on na myśli i tę rzeczywistą drogę, jaką miał przebyć do pałacu królewskiego, i drogę wątpliwości, „drogę” w sensie przenośnym.

Przeniesienie nie mogłoby powstać, gdyby konkretna i realna tożsamość („droga” rzeczywistości odpowiadająca drodze) nie musiała przekształcać się w tożsamość pozorną i abstrakcyjną („droga” w sensie „toku myślowego”). Metafora powstawała samorzutnie, obiektywnie, jako forma obrazu w funkcji pojęcia. Aby powstać, wymagała jednego warunku: dwa tożsame konkretne sensory musiały zostać rozerwane w taki sposób, by jeden z nich pozostawał konkretny, drugi zaś był jego własnym przykładem w pojęcia.

Bez występowania tożsamości semantycznych — bez badań nad semantyką mitologiczną — nigdy nie bylibyśmy w stanie uchwycić najbardziej osobliwej cechy metafory antycznej: możliwości jej opierania się na takich dwóch znaczeniach, które są i równe sobie, i różne od siebie („droga” w konkretnym rozumieniu i „droga” w rozumieniu przenośnym). Później wszelką metaforę cechuje „figuralność” sensów. Ale między metaforą antyczną a późniejszą występuje zasadnicza różnica. Gnoseologiczna przesłanka przenośni antycznej ma jedną cechę szczególną, która specyfikuje wszystkie antyczne sensory przenośne: pod prze-

lizowania, że autorka posługuje się terminami „*pierienosnost'*”, „*pierieniesienije*”, „*pierienosnyj*” w znaczeniu innym niż metafora. — Przyp. tłum.]

niesieniem antycznym obowiązkowo musi tkwić dawna genetyczna tożsamość dwóch semantyk — semantyki przedmiotu, z którego „przenosi się” pewne cechy, oraz semantyki innego przedmiotu, na który zostają one przeniesione. Ta dawniejsza tożsamość już ma pojęciowy charakter tylko tożsamości pozornej, iluzorycznej (upodobnienie utajone). I na tej właśnie formalnej kontynuacji tożsamości obrazu i pojęcia, różnych przecież pod względem poznawczym, polega owa zasadnicza swoistość i inność metafory antycznej. Iluzja sensu pozornego powinna była emanować z odpowiedniości do sensu rzeczywistego i być jego „repliką”, „podobizną”.

Metafora współczesna może powstawać na zasadzie przeniesienia cechy z jednego dowolnego zjawiska na dowolne inne („żelazna wola”). Nasza metafora opuszcza komparatywne „jak”, które zawsze w niej tkwi („wola twarda jak żelazo”). Opierając się na uogólniającym sensie metafory, możemy budować ją dowolnie, zupełnie się nie licząc z dosłownym znaczeniem wyrazów („niech żyje rozum!”). Metafora antyczna natomiast mogłaby powiedzieć „żelazna wola” lub „niech żyje rozum!” wówczas tylko, gdyby „wola” i „żelazo”, „życie” i „rozum” były synonimami. Tak np. Homer mógł powiedzieć „żelazne niebo”, „żelazne serce” dlatego, że niebo, człowieka, serce człowieka reprezentowało w micie żelazo. Później jeden synonim, „żelazne serce”, uzyskuje w myśleniu pojęciowym przenośny sens „nieugiętego”, „srogiego” serca; jednakże „żelazne niebo” nadal pozostaje obrazem mitologicznym w jego sensie dosłownym „nieba z żelaza” i w archaicznym, przedpojęciowym eposie metaforą się nie staje. Pieśniarz antyczny mówi także „płomień miłości”, „otchłań nieszczęścia”; miłość i płomień były identycznymi personifikacjami, a otchłań widziano jako piekło-cierpienie. W żadnym razie człowiek antyczny nie byłby powiedział, na nasz wzór, „otchłań światła”, „otchłań szczęścia”, „otchłań wspaniałości” itd. Jeżeli antyczne sensy przenośne, podobnie do naszych, współczesnych, wymagają obecności dwu znaczeń, konkretnego i oderwanego, tj. obowiązkowej dwuczłonowości, to w czasach antycznych obydwie te człony musiały mieć jednakową semantykę, inaczej bowiem sensy przenośne były niemożliwe. Pod przeniesiem antycznym leżała tożsamość dwu semantyk, wyrastająca z myślenia obrazami mitologicznymi. Tak np. metafora Ajschylosa „posłać zaczarowującą strzałę oka (= spojrzeć namiętnie) oparta jest na semantycznej tożsamości „oka” i „strzały”, „czarów” i „miłości”; epitet „czarujący”, „zaczarowujący” ma dosłowne znaczenie „czarów” w sensie „magii”, tj. owej konkretnej mocy, która stanowiła atrybut Afrodyty (jej magiczny pas, zawierający w sobie wszystkie czary miłości) i „właściwość” wszystkich personifikacji miłosnej namiętności. Ale nie zmieniając swojej semantyki, ten mitologiczny obraz uzyskuje u Ajschylosa abstrakcyjne znaczenie „namiętne spojrzenia”, jedynie upodobnionego do „strzały oka”.

Dwa znaczenia semantyczne, spośród których jedno było przekształcane przez myślenie pojęciowe w „pozorne”, a drugie — w „upodobienie” do innego, całkiem obiektywnie przeistaczały się w formę przenośni znaczeniowej. Tak powstawała alegoria. Zaczynała się od tego, że stary obraz w jego nienaruszonej postaci przybierał jeszcze jeden, nowy sens. Stary obraz to obraz mitologiczny, konkretny, o jednowymiarowym pojedynczym czasie, o zastygłej przestrzeni, nieruchomy, bezjakościowy i rezultatywny, tj. „gotowy” bez przyczynowości i stawiania się. I oto ten właśnie obraz zaczyna przybierać jeszcze jedno, „inne” znaczenie: jest ten sam, ale ukazuje się w postaci czegoś innego, z czym się zlewa i od czego, w istocie, się różni. „Inny” wyraz obrazu — alegoria obrazu — ma charakter pojęciowy: konkretność przybiera cechy oderwane, jednostkowość — cechy wielokrotności, bezjakościowość zabarwia się w wyraziste, początkowo monolityczne jakości, przestrzeń się rozrasta, pojawia się pierwiastek dynamiki od przyczyny do jej rezultatu. Dawny obraz mitologiczny uzyskuje jeszcze jeden, „inny” sens siebie samego, swej własnej semantyki. Uzyskuje funkcję alegorii [= innego wyrażania]. Ale innego wyrażania czego? Siebie samego, obrazu. Rzeczywiście, w dowolnej metaforze antycznej sens przenośny jest związany z konkretną semantyką obrazu mitologicznego i stanowi jej duplikat pojęciowy.

W jednej z metafor Ajschylosa (o jej dawniejszym pochodzeniu świadczą aliteracje) mówi się: „Obyśmy nie doznali tego, co jest powodem wielkiego cierpienia i dla czego ogromne morze zostało rozorane mieczem”. Obraz „orać mieczem” cofa ku mitologii; znana jest semantyczna tożsamość narzędzi rolniczych i oręża wojennego. Wielkie morze rozorane mieczem — to tamto morze, którym Parys z Heleną odpłynął do Troi, morze miłości, które wywołało wojnę narodów. Obrazy mitologiczne ciągle jeszcze mówią swym konkretnym językiem. Ale także „inaczej mówią” [alegoryzują] o samych sobie, wytwarzając sens pojęciowy: „Uniknijmy zgubnych skutków miłości”. Antyczna alegoryzacja [wyrażanie inaczej] polega na tym, że obraz, nie tracąc swego charakteru (przeorać mieczem morze), przybiera sens, który wcale nie odpowiada jego sensowi (zgubne skutki namiętności). Ten nowy sens zaczyna oddawać semantykę obrazu „inaczej”, na inny sposób, w zupełnie innej płaszczyźnie intelektualnej — abstrakcyjnie, jak gdyby myśl czytała co innego, a mówiła co innego. Dla późniejszej przenośni europejskiej wystarczy jedna, nawet czysto abstrakcyjna cecha, wspólna dla obydwu zjawisk, aby powiązać je analogią. Mówimy „przyjaciół to moje oparcie”, mając na myśli, że człowiek także może „podtrzymać” (w znaczeniu abstrakcyjnym), tak samo jak twardy przedmiot fizyczny. Mówiąc „zanurzyć się w rozkoszy”, przeprowadzamy analogię między konkretnym zanurzeniem się w morzu i oderwanym zanurzeniem się w uczucia. W naszych ustach „bezowocna udręka”, „bezowocna cho-

roba” oznaczają coś niepotrzebnego, zbytecznego. Ale alegoria antyczna wymaga nie abstrakcji; nie zadowala się ona także analogią poszczególnych cech pojęciowych, lecz poszukuje całkowitej tożsamości semantycznej obydwu swych członów. A jest to możliwe jedynie na gruncie obrazów mitologicznych. Tam, gdzie nie ma całkowitej tożsamości dwu znaczeń, nie ma tam także antycznej metafory. Abstrakcyjnych lub opartych na szerokim uogólnieniu metafor („mądrym biada”, „wielki wiatr rozpędza chmury”) starożytność mieć nie mogła. Dlatego krąg metafor antycznych jest z góry przesądzony. Mogą one być tylko świetlne, rolnicze, chtoniczne — i żadne inne.

Kiedy Sofokles mówi „bezowocna choroba”, trzyma się mitologicznych obrazów „bezpłodności” jako suszy, jako śmierci, i „choroby” jako złowróźbnej kobiety, niezdolnej do wydania potomstwa. Właśnie z tej tożsamości „bezpłodności” „licha” myśl antyczna buduje alegorię „zuby”. Bez obrazu „bezpłodności” taka alegoria w ogóle nie mogła powstać. Zbyt bliska jest jeszcze konkretność obrazu mitologicznego do owego sensu alegorycznego, który podlega „oderwaniu” i „przeniesieniu z obrazu na pojęcie. W rzeczywistości wczesne pojęcie antyczne różni się od obrazu tylko abstrakcyjnym charakterem tej samej semantyki, którą wyraża obraz. Taka synonimia pojęcia i obrazu wskazuje na to, że pojęcie antyczne było na pewnych etapach formą obrazu.

4

W antycznym mówieniu przenośnym pojęcie odpowiada obrazowi pod względem nie tylko semantycznym, lecz również ściśle formalnym, nie zmieniając jego postaci i nic doń nie dodając. Ajschylos nie komentuje swej myśli, kiedy mówi, że jego bohater „wszedł do burzliwego morza”. Widz antyczny, dla którego „burza” i „wzburzone morze” zwykle oznaczają „zagładę”, tworzy w swej wyobraźni obraz całkowitej beznadziejności. Tymczasem wokół bohatera żadnego morza nie ma; do niczego nie wszedł — beznadziejność jego sytuacji ma moralny i religijny charakter. Jednakże słysząc o morzu, widz myśli o moralnym konflikcie bohatera. Obraz przemawia swoim językiem obrazowym, nie uciekając się do żadnego pojęcia, a słuchacz, podążając za nim, odtwarza w umyśle coś całkiem „innego” — pojęcie uogólnione do idei. Semantyka obrazu „przeniesiona” tu została na pojęcie.

Co więc mają wspólnego? Semantykę wzburzonej wody i nieodwracalnego nieszczęścia, mitologiczną semantykę „odmętu wód” jako obrazu śmierci. Ale czy dla Ajschylosa ta znaczeniowa tożsamość jest jeszcze aktualna? Czyżby widz V wieku rzeczywiście uważał, że bohater Ajschylosa umiera w odmętach? Z pewnością nie. Rozumie on, że bohater przeżywa klęskę moralną, a nie fizyczną, i że nie wszedł do wzburzonego morza, lecz „niby”, „jak gdyby” wszedł. Przenośnia po-

wstaje tu za sprawą iluzji, „naśladowanej” formalną stroną obrazu i „upodobnionej” do semantyki obrazowej, ale posiadającej tylko „pozorne” z obrazem podobieństwo. Antyczna przenośnia rodzi się jako mimesis obrazu, jako iluzoryczna forma obrazu, która „rzekomo” mu odpowiada, lecz w rzeczywistości jest „inna”.

Obraz mitologiczny zawsze oznacza to, co przekazuje, i przekazuje tylko to, co oznacza. Pojęcie zaś zna taki etap, kiedy przekazuje nie to, co znaczy, i znaczy nie to, co przekazuje. Na etapie tym pojawia się ono w postaci metafory, a raczej ten jego etap obiektywnie rodzi metaforę. Takie właśnie jest pojęcie antyczne, kiedy ma ono naturę dwoistą — inną od strony formy i inną od strony sensu. Przewycięzanie tej dwoistości poprzez zbliżanie sensu i formy wyznacza drogę antycznego pojęcia od archaicznej Grecji do późnego Rzymu. Jest to droga, na której wyobrażenia konkretne podlegają abstrahowaniu. Przeniesienie lub metaforyzacja to początek takiego procesu. Sensy konkretne otrzymują tu jeszcze tylko znaczenie przenośne: konkretne sensy obrazu mitologicznego stają się oderwanymi sensami pojęcia. Przy tym obraz i pozostaje sobą pod względem formalnym, i traci swoją naturę znaczeniową. Pojęcie zaś służy jedynie jako nowa, oderwana forma poprzedniego obrazu zmysłowego. Jest to początek kształtowania się pojęć i wygasania obrazów mitologicznych.

Sensy przenośne! Któżby się domyślił takiej przeszkody znaczeniowej, gdyby nie powstała ona w świadomości ludzkiej wskutek obiektywnych praw gnoseologicznych!

Przenośnia ma swoją historię także w obrębie okresu antycznego. Początkowo jej przenośność nie ma jeszcze charakteru figuralnego — jest ona tylko „innym wyrazem”, o większym ładunku konkretności niż przenośni. Tu jej dwuczłonowość tkwi jeszcze w samej jej strukturze — obraz spoczywa oddzielnie od pojęcia. Im dalej jednak, tym ściślejsza staje się przyległość pojęcia i obrazu, tym bardziej „przenośnie”, abstrakcyjnie oddaje pojęcie semantykę obrazową, tym wyraziściej narasta także figuralność sensu. Najstarsza i najbardziej konkretna modyfikacja alegorii zachowała się w rozbudowanych porównaniach epickich⁸. Rozbudowane porównanie epickie jest alegorią, w której obydwa człony są jeszcze równorzędne, a przenośnię osiąga się dosłownie, na drodze przeniesienia cech jednego przedmiotu na inny za pomocą środków poglądowej (wizualnej) iluzji (np. Achilles „podobny” do lwa w określonej sytuacji). To, co spotykamy w porównaniach, występuje jednak i wewnątrz samego eposu, w epizodach, które nie mają na celu żadnego porównywania; bogowie przybierają „postać” bohaterów tak

⁸ Porównania u Homera omawia jedna z najbardziej udanych publikacji autorki, *Proischozhdienije epiczeskogo srawnienija (na materiale „Iliady”)*. W zbiorze: *Trudy jubilejnoj naucznoj siesii LGU*. Leningrad 1946, s. 101—113.

bardzo „podobną” i „ludzącą”, że nie sposób ich odróżnić. Jak wiadomo, w teatrze jarmarczonym, opartym na wybitnie wizualnej iluzji, bohaterowie i bogowie także „upodobniali się” do śmiertelników lub do siebie nawzajem, i także bez żadnych celów porównawczych. W obydwu tych wypadkach mamy do czynienia z „upodobnieniem” dosłownym. Jeśli zaś chodzi o rozbudowane porównania, to w nich pojęcia są znacznie bardziej rozwinięte; porównanie wzmacnia iluzoryczny charakter „upodobnienia”. Tu wizualność „pozoru” („podobnie”, „zbieżnie”) przestoczyła się w oderwaną kategorię niewiarygodności („jak gdyby”, „ni-by”), tj. w kategorię iluzji uświadomionej. Był zresztą pewien etap, kiedy taka kategoria niewiarygodności miała charakter dosłowny; owa dawność wyobrażeń pozostawiła swój ślad w tzw. porównaniach negatywnych, gdzie zamiast iluzorycznej tożsamości („jak gdyby”) występuje negacja tej samej tożsamości, którą zaraz potem będzie się postulowało. Np. w *Iliadzie*:

Fale morskie tak zaciekle nie wyją przy brzegu...
 Ogień-niszczyciel nie szumi aż tak zionąc pożarem...
 Wiatr tak nie huczy w dębach wysokowłosych...
 Jak grzmiał na pobojuwisku głos Trojan i Achajów⁹.

Lub:

Tyle to ni lew się nie pyszni potężny, ni tygrys nieujarzmiony,
 Ni wieprz niszczący...
 Ile Panteusza dzieci¹⁰.

Tak więc rozbudowane porównanie nawiązywało do dawniejszej semantycznej tożsamości obydwu swych członów, ale w postaci pojęciowej stanowiło dwa tożsame człony, spośród których jeden był pozorem drugiego; obraz miał w nim już formę „jak gdyby” pojęcia, ale i pojęcie było jeszcze spięte z obrazem. Takie jest porównanie dawnej całościowej, jednolitej metafory, w której obraz właśnie stanowi pojęcie (np. „grad” = opady i plaga). W porównaniu dwa różne obrazy są jednoznaczne, w metaforze natomiast jeden i ten sam obraz ma dwa różne sensy. Obraz i pojęcie rozbudowanego porównania przyrównywane są do siebie za pomocą *ós* („jak gdyby”, „podobnie do tego jak”). Greckie *ós* ma znaczenie „jak” nie w jego aspekcie abstrakcyjno-pojęciowym, lecz w konkretnym, obrazowym, w semantyką „podobieństwa”, pewnej niewiarygodności, czegoś pozornego; w najstarszych formach antycznych imiesłowów i konstrukcji absolutnych, gdzie żadnych porównań nie ma, *ós* wyraża nie fakt, lecz przypuszczenie. W porównaniach *ós* podkreśla, że człon objaśniający wcale się nie pokrywa z objaśnianym, i że tylko taki „się wydaje”. W tym sensie „lew” ma w porównaniu przenośne

⁹ *Iliada*, XIV, 394, 396, 398, 400. [Dla zachowania zgodności między fragmentami *Iliady* a wywodem autorki tu i dalej cytowałem *Iliadę* z przekładu rosyjskiego N. G n i e d i c z a. — Przyp. tłum.]

¹⁰ *Iliada*, XVII, 20 n.

znaczenie, ponieważ jest to mimo wszystko nie lew, lecz Menelaus. W danym wypadku ós podkreśla iluzoryczność „lwa”, który w rzeczywistości lwem nie jest. Ale i metafora daje nie prawdziwe znaczenie obrazu, lecz pozorne. „Wargi twe — winorośl”. Ta późna antyczna metafora nie ma na myśli prawdziwych winogron, jakie np. sprzedaje się na targu¹¹. Metafora mówi o „słodocy soku” (pocałunku), który „wygniata” kochanek. Mogłaby zresztą powiedzieć, że „wargi są podobne do winogron” i wtedy mielibyśmy porównanie. W obydwu wypadkach pojęcie, ujmujące właściwość przedmiotu, pozbawia przedmiot jego cech prawdziwych, przypisując mu coś, czego w nim nie ma, i przez ten właśnie „inny wyraz”, przez zamianę cech przedmiotu określa jakość tego przedmiotu. I na tym właśnie polega wzbogacające znaczenie pojęcia jako iluzorycznej formy obrazu.

Weźmy dla przykładu choćby znaną już nam metaforę „wargi twe — winorośl”. Obraz mitologiczny rozumiał to wyrażenie dosłownie: w miocie twarz, wargi, cały człowiek w ogóle mógł być ujęty jako winorośl — Dionizos i inne personifikacje płodności rolnej były przedstawiane za pomocą „oblicza grona winnego”, „o winogronowej twarzy”. Związek wyobrażeń „winogron” i „miłości” występuje już u Arystofanesa¹², a im później, tym ta wspólnota dwu agrarnych obrazów staje się coraz bardziej synkretyczna. Ale pojęcie podważa wiarę mitologiczną. Odtrąca

¹¹ Mowa tu o dziele Eustachego Makremwolit *Powieść o Isminii i Isminii*: „Przywierając do panienki jak do winorośli i gniotąc wargami jeszcze nie dojrzałe jagody, piłem nektar, który wyciskają Erosowie; wygniatałem go palcami i spijałem wargami, aby wszystek co do kropli spłynął do mej duszy, jak do naczynia — tak bardzo zachłanny był ze mnie winnicznik” (V, 19, według przekładu rosyjskiego S. W. Polakowej).

¹² W jednym z studiów do *Semantika kompozycji „Trudów i dniej” Hezjoda* pt. „*Eirena*” Arystofana (1935) Olga Frejdenberg zajmuje się rozbudowaną w fabule *Knenedii Pokój (Eirena)* metaforą ślubu jako zbiorów winogron: chodzi o ożenek Trygajosa, tj. żniwiarza dojrzałych plonów, zwłaszcza winogron (od czasownika *trygain* — „zbierać winogrona lub inne owoce”; Schol. Aristoph. Pax 60, 190; Diom. 487), z Oporą, tj. z porą dojrzałych owoców, z urodzajną jesienią, w końcu — z samymi owocami. „Znamienny jest pod tym względem śpiewany na weselu Trygajosa i Oporę hymeneus. Są tam dwa motywy: jeden — w koledzie, mającej przywołać obfitość jęczmienia, fig, wina i rodzenia dzieci; drugi — w samym hymeneusie, gdzie pannę młodą metaforyzuje się jako figę, młodego zaś — jako żniwiarza, jako zbieracza dojrzałych owoców (w. 1320 n., 1336 n.); tak samo u Saffony »słodkie jabłko« oznaczało pannę młodą, a młody był zbieraczem jabłek (Diel, fragment 116)” (s. 6 rękopisu Frejdenberg). Zaślubiny metaforyzuje się zarówno za pomocą winobrania, jak i odcieczania wina (w. 1349, 1084—1087). „Wszystkie te dowcipy składają się z terminów związanych z winobraniami, ale stosuje się je też do płodności; w poetyce mowy u Arystofanesa same owe dwuznaczniki opierają się na pierwotnym dwoiście-jednostkowym sensie obrazu rolniczego, ale sens ów już dawno został zapomniany, a Arystofanes to — by tak rzec — zreinterpretował; cała jego pikanteria polega na tym, że od nowa nadaje się mu takie znaczenie, które tkwiło w nim od samego początku — tyle że w nowym ustawieniu” (s. 7 rękopisu Frejdenberg).

ją właśnie przez swoją iluzoryczność. Wargi ukochanej to „nie” winogrona, pocałunek zaś to „nie” sok winogron. „Słodycz pocałunku” ma przenośny, oderwany charakter. Sens obrazu rozszerza się i uogólnia. Do rozumienia przedmiotu wprowadzona została różnorodność, ale obrazowy charakter pojęcia potęguje i zatrzymuje coś ważniejszego, coś, co pojęcie pragnie wyodrębnić i odczytać kursywą.

5

Zagadka „przebierała” sens i za pomocą tego przebrania oszukiwała, podobnie do sztuczek kuglarskich; gryf (forma zagadki antycznej) i sztuczka zajmowały jednakowo eksponowane miejsca w przedstawieniach jarmarcznych, później — w świątecznej (religijnej) obrzędowości. Zagadka, podobnie do metafory, mówiła co innego, a miała na myśli co innego, i — podobnie do sztuczki — podsuwała sens pozorny, z gruntu nie odpowiadający autentycznemu. Jednakże za cel swój miała coś, co nie było właściwe dla metafory — „ujawnienie” ukrytego autentycznego sensu i „rozpoznanie” nierozpoznanego. Ale pod względem rozgraniczenia dwu tożsamyh sensów na jeden właściwy i drugi podobny miała zagadka wspólne rysy z metaforą i porównaniem; gryfowi wystarczyłoby jedynie połączenie zagadki i jej rozwiązania spójnikiem „jak gdyby” lub „na wzór”, a mógł się przekształcić w rozbudowane porównanie. Oto np. gryf ze *Snu* Aleksidesa¹³: „Nie śmiertelny i nie nieśmiertelny, ale... zawsze od nowa to zanikający, to obecny, o niewidzialnej twarzy, znajomy każdego”. Rozwiązanie: sen. Gdyby się natomiast powiedziało: „Sen podobny jest do śmiertelnego i nieśmiertelnego...” itd., uzyskalibyśmy porównanie.

Rozbudowanemu porównaniu brakowało z kolei pytania, aby mogło ono przeistoczyć się w gryf. „Pasterze chcieliby rzucić się na lwa, który porwał im krowę, ale się boją”. Co to takiego? „Trojanie bojący się ruszyć na Menelausa, który zabił Eforba”.

By formalnie stać się metaforą, wystarczy, że zagadka odrzuci pytanie i odpowiedź. W komedii, zwłaszcza średniej, wywodzącej się bezpośrednio z teatru jarmarcznego, postacie mówią gryfami, które można uznać i za zagadki, i za metafory („płyn nimfowy rosopodobny” = woda, „sok Bromiusza źródła = wino, itd.). Każda metafora zawiera w sobie porównanie i zagadkę. U Puszkina np. metafora „wczesna urna” oznacza „przedwczesną, w młodym wieku, śmierć”.

Cecha ta właściwa jest metaforze antycznej wskutek jej pochodzenia z dwu tożsamyh symboli. „Usta — winorośl” można oddać za pomocą porównania (usta „jak” winorośl) i zagadki (co to takiego: „usta — winorośl”? — to usta do pocałunku). Wszelka metafora zachowuje w sobie zagadkę, dlatego, że trzeba ją zrozumieć, odgadnąć, dlatego, że

¹³ Zob CAF II, fragment 241 Kock. Por. *Pałatynska antologija*, XIV, 110.

nie mówi prostym sensem, jak pojęcie, i dlatego w końcu, że cały jej język zbudowany jest na „innym mówieniu” i to w sposób szczególny: pod względem formy — obrazem, wyrażonym w danym języku, pod względem treści — pojęciem.

Jak „urna” może być „wczesna”? Pojęciowo nie może, ale obrazowo — tak. Język metafory antycznej jest czymś zupełnie szczególnym. Nie jest ani wybitnie pojęciowy, ani wybitnie obrazowy, stanowi on jedynie przykład historycznie uformowanego języka pojęć obrazowych. Decyduje to o tym, że metafora w samej swej istocie różni się od zagadki. Formalnie w zagadce jest wszystko to, co w porównaniu i metaforze, z wyjątkiem jednego: nie ma ona celów reprodukcji. W niej nie ma pierwiastków iluzji, które organizują metaforę, w tym także i porównanie. Nie odtwarza też żadnego „widoku” [*kartina*] („obrazu”). Nie jest przedstawiająca. Rzecz jasna, zagadka też jest formalną alegorią [innym wyrazem], z tym wszakże, że zastyga ona w folklorze bez dalszego rozwoju pojęciowego; to zaś, co w niej ewoluuje, przeradza się w metaforę, której inność polega właśnie na zmianie sensu. Innymi słowy: dwa różne szeregi znaczeniowe oznaczają w zagadce jedno i to samo, podczas gdy w metaforze dwie tożsamości oznaczają coś różnego.

Metafora antyczna staje się artystyczną za sprawą jej iluzorycznego charakteru, jej „mimesis”, która odtwarza autentyzm w „obrazie”. Mimesis ta wywołuje pogładowość środków, rodzi indywidualne mistrzostwo i odtwarza rzeczywistość w formach alegorycznych (pod względem treści). Powstała w rezultacie metaforyzacji myślenia mimesis „obrazu” antycznej przywołała wtórną „możliwą” płaszczyznę do rzeczywistości — rzeczywistość istniejącą nie w realnych faktach, lecz w „obrazie”.

Później, kiedy myślenie abstrakcyjne uczyni odpowiedni postęp, filozofia antyczna zacznie dociekać, czym jest „obraz” w stosunku do „rzeczywistości” i co to takiego „realne” i „pozorne”. Ale w archaicznym okresie Grecji konkretność myślenia wytwarzała równie konkretne rozumienie „obrazu”, a rozumienie to przybrało formę myśli artystycznej, nie zaś teoretycznej. Wtórność (w stosunku do rzeczywistości) iluzji dość wcześnie zrodziła w umyśle antycznym wyobrażenie o sztuce jako o „replike” rzeczywistości, stworzonej mocą boską, a później — wprawna ręką ludzką. Powstało wyobrażenie o konkretnym przedmiocie, zrobionym z tworzywa fizycznego (kamienia, drzewa, gliny, metalu), który w cudowny sposób stawał się „kopia” żywego, autentycznego przedmiotu. Taki „iluzorycznie żywy” przedmiot zaczęto nazywać „wizerunkiem”, wymysłem, dosłownie — figurą ulepioną z gliny lub wosku, wyrzeźbioną z drzewa lub kamienia, wykutą w metalu itd. Grecy nazywali go *plásma*, Rzymianie — *fictio*, a jego semantyka nawiązywała do kosmicznego obrazu „stworzenia”. Na mocy takiej semantyki antyczna „fikcja” nie pokrywała się z naszym pojęciem „pustego udawania”.

Nawet w „udawaniu” antycznego teatru jarmarcznego chodziło o podrobienie pod autentyzm, a „fikcja” sztuki stanowiła „obraz” rzeczywistości. Taką „fikcję” spotykamy w ekfrazie u Homera. Jest to jeszcze dosłowne „odtworzenie odtworzenia”, by tak rzec, czysta reprodukcja, „wizerunek wizerunku”.

Jak wiadomo, ekfrazja opisuje dzieło sztuki plastycznej z punktu widzenia tego, co i jak jest w nim przedstawione. Właśnie opis owego „jak” stanowi ducha ekfrazy. Zaczynając od Homera, antyczna ekfrazja pragnie pokazać, że zrobiona ręką artysty rzecz martwa wygląda jak żywa. Ekfrazja przedstawia coś, co iluzoryczne, jako coś innego, rzeczywistego. To, co już zostało odtworzone w wyrobach garncarzy i rzeźbiarzy, tkaczek i kowali, opisuje ona, powtórnie odtwarzając, „niczym” prawdziwe. Antyczna ekfrazja zawiera w sobie ukryte upodobnienie i porównanie tego, co martwe, do tego, co żywe, tego, co iluzoryczne, do tego, co autentyczne. Ale w odróżnieniu od porównania jej „jak gdyby” ma charakter tylko wizualny — nie zaś komparatywny — nastawiony wyłącznie na przekazanie iluzji wzrokowej. Jeżeli porównania nazywają się po grecku *eikónes*, to do ekfrazy ten termin „obrazów” i „wizerunków” („widoków”) przykładowy jest tym bardziej. Faktycznie, ekfrazy antyczne również nazywają się *eikónes*, jak i porównania. Późniejsza refleksja racjonalizująca sądzi, że ekfrazja nazywa się tak dlatego, że opisuje obrazy malarskie, *eikónes*; w rzeczy samej jednakże ekfrazja dlatego opisuje właśnie *eikónes*, obrazy malarskie, że sama jest *eikón*. Ani w porównaniach, ani w ekfrazach nie ma jeszcze zdyktowanych fabuł; nie przypisuje się im ani mitów, ani opowiadań. Porównania i ekfrazy nie mają charakteru narracyjnego, są wyłącznie wizualne.

I w porównaniach, i w ekfrazie „wizerunki” są złudne, nierealne, choć i realistyczne pod względem swego kształtu. „Wizerunki” te stanowią pojęciową atrybucję do obrazowości mitologicznej. Tak np. w porównaniach rozbudowanych „wizerunek” służy za upodobnienie obrazu mitologicznego (jednokrotnego). Dokładnie tak samo i ekfrazja Homera opisuje realistyczne wizerunki na przedmiotach mitycznych, wytwarzanych w ogniu przez boga ognia lub mających wyrazisty charakter kosmiczny, sięgający jak już mówiłam, semantyki „stworzonej” i „tworzącej” rzeczy-kosmosu, rzeczy-„stworzenia”. Rzeczy te pod względem ich „wyglądu zewnętrznego” tylko „się wydają” autentyczne, jak w rozbudowanych porównaniach jeden przedmiot jest „jak gdyby” podobny do pozornego innego. I tam, i tu antyczny obraz artystyczny zasadza się na estetyce „mimesis” jako „naśladownictwo” rzeczywistości, jako jej „podobieństwo” i „wizerunek”. Takie rozumienie mimesis, a także sam ów termin *mimetsthai* znajdujemy już w najstarszym *Hymnie do Apolla*, w którym się mówi, że Muzy — ten „wielki cud” — „potrafią imitować (*mimetsthai*) głosy i brzmienia wszystkich ludzi”, oraz tuż obok

podaje znaczenie mimesis jako naśladowczego, całkowitego podobieństwa do rzeczywistości: „Rzekłbyś, że każdy mówi osobiście, tak zgrabnie układają one (Muzy) przepiękną pieśń”¹⁴. Ta pierwotna estetyka mimesis nie jest równoznaczna z późniejszymi zapatrywaniami sofistów, Platona lub Arystotelesa, by nie mówić już o wulgarnym realizmie. Wszelkie dzieło artystyczne, a nie tylko jeden pojedynczy obraz, nazywa się u Greków *eikón*, u Rzymian zaś — *imago*, *simulacrum* w antycznym sensie „fikcji”, mającej całkowite zewnętrzne podobieństwo do świata autentycznego, tj.: „stworzone przez człowieka” (w micie — stworzone przez bóstwo) w kunsztownej podróbce pod życie. Ekfrazy zawsze opisuje dzieło sztuki jako „cud”, „dziwo” („takie dziwo przedstawił”, „miedziane obręcze ułożone ciężkie, dziw dla oka” itd. — zachowano nawet w przekładzie). Ów „cud” lub „dziwo” rozumieć należy w aspekcie wizualnym (por. np. w jęz. ros.: *czudit'sia*, *diwit'sia* [dosł. „dziwić się” = patrzeć]; w języku greckim „cud” i „wzrok”, widowisko” brzmią niemal identycznie, co przyczyniło się zapewne do powstania trwałego wyrażenia epickiego „cudo dla oka”, dosłownie — „cud, dziw zobaczyć”¹⁵, w istocie swej tautologicznego. Co się zaś tyczy treści „cudu”, to rozumie się je w starożytności nader swoiście, w rodzaju takiego „mirażu”, który zawsze jest konkretny, aż do fizycznej namacalności, i ma formę autentycznego przedmiotu.

6

Poprzednio powiedziałam, że porównania i ekfrazy stanowią pojęciowe włączenie do obrazowości mitologicznej. Powiedziałam przez to, że przygotowują one istotę metafory. Rzeczywiście, jeszcze nie zawierając w sobie przenośni znaczeniowej, porównania i ekfrazy w całej swej rozciągłości, wzbogaconej pojęciami, zmuszają część mitologiczną do rozszerzenia zakresu swych znaczeń i połączenia naocznie widzianych przedmiotów razem z uogólnieniem znaczeń abstrakcyjnych.

Przed uzyskaniem figuralności metafora jako pojęciowa forma obrazu jest przygotowywana w epitecie. W starożytności nie każdy obraz może wywołać odpowiedni epitet i nie każdy obraz może pełnić funkcję epitetu. Jak w metaforze i porównaniu, tu również konieczna jest tożsamość semantyki obydwu członów — określającego i określanego. W tej sprawie winnam wyjaśnienie: pierwotnie każdy przedmiot ma w języ-

¹⁴ *Hymn do Apolla z Delos*, w. 156, 162—163.

¹⁵ *daim' idein (idésthai)*, zob. *Iliada*, V. 725; X 439; XVIII, 83, 377; *Odyseja*, VI, 306; VII, 45; VIII, 366; XIII, 108; *Hymn do Afrodyty*, 90; *Hymn do Demeter*, 427; por. *Hymn do Afrodyty*, 205; *Iliada*, XV, 286 XXI, 344; XXII, 54; *Odyseja*, III, 373; IV, 44; VII, 145; XIII, 157; XIX, 30; XXIV, 370; *Hymn do Hermesa*, 219, 414.

kach antycznych swój epitet i tak samo nie występuje bez niego, jak nie występuje porównanie z jednym członem. Nie jest tak, że tylko bogowie mają swe epitety. Mają je wszystkie obrazy, w tym również wszystkie zwyczajne, powszednie przedmioty. Np:

⟨...⟩ postawiła stół Hekamedesa przepiękny,
 Lśniący wspaniale, o czarnym podnózu; na nim podała
 Tacę miedzianą z cebulą najśłodsza, do zajadania napoju,
 Z miodem nowym i świętą mąką jęczmienną; obok
 Puchar wspaniały dodała, co z domu zabrał Nelides,
 W około złotymi nitami usiany ⟨...⟩¹⁶

A zwłaszcza dalej:

⟨...⟩ sera koziego natarła
 Na tarce miedzianej; i mąką jęczmienną posypała białą¹⁷.

Mogłoby się wydawać, że epitet powinien był rejestrować wyróżniające cechy przedmiotu. Tymczasem jednak epitety archaiczne były tautologiczne w stosunku do semantyki przedmiotu, który miały niby określać. Wiadomo, że im uboższe jest jakieś wyobrażenie, do tym większego zakresu zjawisk jest ono przykładalne. Sedno zjawiska tkwi najwidoczniej nie w mgławicy wyobrażeń („dyfuzyjności”), lecz w krańcowym ubóstwie cech (np. ziemi i kobiecie przysługuje tylko jedna i jedynakowa cecha, dlatego więc są tożsame). Może się wydać, że w takich wyrażeniach jak „nieśmiertelny bóg”, „gwiazdziste niebo” itd. epitet oddaje uogólnioną jakość każdego boga lub każdego nocnego nieba; tymczasem chodzi tu o tożsamość słowną, tj. są to dwa obrazy powiązane wspólną semantyką, przy czym jeden obraz sytuje się w funkcji opisywanego, drugi zaś — w funkcji opisującego (zjawisko poprzedzające kategorie aktywną i pasywną). Cechy „boga” i „nieśmiertelności”, „nieba” i „gwiazd” są jednakowe. Początkowo epitet jest tautologiczny wobec przedmiotu i towarzyszy mu; dopiero w myśleniu pojęciowym zaczyna wskazywać na wyróżniające cechy przedmiotu. Tak np. Zeus czarna chmura przekształca się w Zeusa czarnochmurego, Achilles lew — w Achillesa o lwiej duszy, Hektor płomień — w płomiennego Hektora, itd. Greckie *pedza* znaczy „noga”; od tego wyrazu utworzony został termin „stół” (*trapedza*), dosłownie „potrójna (lub poczwórna) noga”. W przytoczonym wyżej fragmencie z *Iliady* za epitet stołu służy „niebieskonogi”, ale epitet ten jest rzeczownikiem „niebieska noga”, tautologicznym wobec „trójnogu” (stołu); pod względem sensu — jest to epitet, pod względem syntaktycznym — apozycja, formalnie natomiast — rzeczownik. Takie są w przeważającej mierze i epickie stałe epitety. Omawiając je tutaj, mamy na myśli ich stosunek do przedmiotu.

¹⁶ *Iliada*, XI, 628—633.

¹⁷ *Ibidem*, 639, 640.

Jest jednakże jeszcze inna strona kwestii: stosunek przedmiotu do swego stałego epitetu. Niebo gwiazdy przekształcają się w „gwiazdziste niebo”, jak plemię metal w „plemię metalowe”. Pierwsze pojęciowe cechy przedmiotu wydobywa się początkowo z semantyki obrazu tautologicznego; kiedy zaś jednolitość podmiotu i przedmiotu ulega zerwaniu, a tożsamość zostaje zachwiana, jeden z obrazów zaczyna oddawać sumaryczną cechę przedmiotu, która semantycznie oznaczała ten sam przedmiot. Epitet „gwiazdzisty”, określający sumaryczną i naoczną cechę nieba, sam również charakteryzuje się wizualną konkretnością. Początkowo epitet określa jedną określoną jakość jednego określonego przedmiotu. Następnie przechodzi do innych przedmiotów o tej samej semantyce. Tak np. epitet pancerza „gwiazdzisty” (na zasadzie mikrokosmicznego utożsamienia z „niebem”) przybrał znaczenie „lśniącego”. Przechodząc od jednego obrazu mitologicznego do innego, tożsamego, epitet zmienia swe znaczenia w kierunku coraz szerszego zakresu i przenośni. Konkretne „światło”, „promień”, „blask” świecidła-nieba staje się w epitecie cechą przedmiotu — „światlistym”, „promiennym”, „błyszczącym”. Nie tylko epitet określa przedmiot, ale również sam przedmiot podpowiada określające cechy epitetu.

Przenośnia sprawia, że epitet staje się jedną z form metafory. Zachodzi to wówczas, kiedy tautologię dwu obrazów zastępuje wewnętrzne upodobnienie jednego obrazu do drugiego. Jeżeli epitet powiada „płomienny Hektor”, to bynajmniej nie oznacza to już, że Hektor jest ogniem. Właśnie przeciwnie — oznacza to, że Hektor ogniem nie jest. Jest on tylko „podobny” do płomienia. Nadal jednak pojawia się w stroju z „płonącej miedzi”, tzn. jego atrybutem jest płomień, pierwotnie w sensie prostym, później zaś — w przenośnym. Kiedy epitet mówi „usypiająca [kołysząca do snu] noc”, „złotopromienny szafran”, „bezsenne źródła”, to przez „usypiającą noc” rozumie on noc ciemną, przez „złotopromienny szafran” — żółtawą barwę szafranu, przez „bezsenne źródła” — nieustannie tryskającą wodę. Ale „usypiająca noc” w rozumieniu antycznym oznacza nie „cichą noc”, lecz właśnie „ciemną” — dlatego, że pojęcie to wywodzi się z obrazu mitologicznego: Noc, matka, po urodzeniu Słońca, układała je do snu na łożu (kołysała), jak mówi Sofokles. Wyrażenie przenośne, mówiąc o nocy „układającej do snu Słońce”, wskazuje na zapadającą ciemność. „Bezsenne źródła” oznaczały początkowo żywą istotę, wodę, która nie zna snu, nocą i dniem toczy się wzdłuż potoków Kefisos. Woda ta „wędruje” z miejsca na miejsce, dlatego więc „bezsenne źródła” również u Sofoklesa zachowują określenie „nomadów potoków Kefisos”. Przejście od obrazu mitologicznego do pojęcia dokonuje się poprzez przenośność sensu. Obraz pozostaje nie naruszony, ale oznacza już cechy zewnętrzne źródła potoku Kefisos w jego nieustannym ruchu. Coś, co się odnosiło do mitologicznej istoty wody, stało się określającą tę wodę cechą, pojęciem o tej wodzie, na

razie tylko czysto poglądowym, sumarycznym i całkowicie zależnym od mitologicznego obrazu Kefisos.

Ograniczający charakter pierwszych „cech” pojęciowych, jeszcze konkretnych i sumarycznych w ich istocie jakościowej, powołuje pewien krąg epitetów ściśle przylegających do określanych przez nie przedmiotów. „Złoty promień”, którym się określa szafran, służy w epitecie za oddzieloną, „oderwaną” od szafranu jego cechą sumaryczną, nie występującą w materialnej „istocie” szafranu. Zawiera on wyobrażenie podmiotu o przedmiocie — szafranie. W języku nam współczesnym epitet ten mówi o wszelkim szafranie w ogóle i w czymkolwiek imieniu. Tymczasem antyczne odcienie znaczeniowe są inne. Tam metafora jest jeszcze zawężona. Ma ona, by tak rzec, własne umiejscowienie i własnego wyraziciela. Spotykany u Sofoklesa „złotopromienny szafran” jest szafranem określonym — chodzi o szafran w świętym gaju kolońskiego bóstwa; roślinę tę odmalowuje chór, poetycko opiewający swój rodzimy Kolonos: jest to szafran z Kolonos, kolońskiego gaju, gdzie wszystko jest przepojone pięknem. Na tarczy Homera znajdują się wizerunki „złotych ludzi”, u Hefajstosa mówi się o „złotej służbie”, Hezjod wspomina o „złotym pokoleniu”, ale to wszystko są istoty, nie zaś jakości istot. Jeśli chodzi natomiast o antyczny epitet „złote słońce”, to tam ma on już znaczenie pojęcia, związanego jednakże z mitologicznym obrazem słońca-złota. Ale epitety-metafory naszych czasów, „złote serce” lub „złote ręce”, nie mają nic wspólnego ani z obrazami mitologicznymi, ani z „przeniesieniem” z przedmiotu na podmiot; związek dwóch oderwanych pojęć ma tu charakter tradycyjny (złoto jako coś kosztownego, wartościowego).

W kontekście myślenia obrazowego metafora historycznie pełniła funkcję pojęcia. Stawała się kategorią podmiotową, ośrodkiem jakościowego określania przedmiotów („punktu widzenia”); jej uściślenia obrazowe („złotopromienny szafran”, koczownicy potoków”) przybrały znaczenie odnotowywania nie samych przedmiotów, lecz cech, które je charakteryzowały. Obraz mitologiczny przybierał wtórny sens w pojęciu, które było wierne wobec semantyki obrazowej i zarazem od nowa odtwarzało, reprodukowało ten obraz w wyrażeniu przenośnym. Metafora antyczna to obraz w dwóch sensach: w mitologicznym (pod względem formy) i pojęciowym (pod względem treści). Taka zależność wczesnego antycznego pojęcia od obrazu oraz wywołane przez tę zależność pojawienie się sensów przenośnych historycznie rozstrzygnęły o powstaniu poezji. Wyrażenie przenośne powołało wtórny sens obrazu, odtwarzany w pojęciu i przyjmujący charakter iluzji; oderwany od konkretności i maksymalnie (dla myślenia antycznego) uogólniony, ten wtórny sens pojęciowy przejawiał się wyłącznie w formie konkretnego, jednostkowego obrazu.

Antyczne myślenie artystyczne formowało się obiektywnie w postaci myślenia obrazowymi pojęciami, które coś końcowego przekształcały w coś możliwego, a coś przedmiotowego — w coś poznawalnego. Właśnie pojęcie, powstałe z obrazu jako jego forma iluzoryczna, mogło za pomocą swojej „mimesis” odtworzyć rzeczywistość w kategorii „wyobrażenia”.

Mit opowiadał, jak Alkyone po utracie męża stała się ptakiem, który żalośnie śpiewał o swym nieszczęściu. W *Ifigenii z Taurydy* chór branek śpiewa o swej niedoli i identyfikując się z Alkyone, nazywa siebie ptakiem: „Jam ptak bezskrzydły”. Istota poetycka tego obrazu polega na tym, że kobiety Eurypidesowe już nie są ptakami, nie są Alkyonami; epitet „bezkrzydły” zawiera w sobie ukryte upodobnienie, ale nie utożsamienie kobiet ze skrzydlatą istotą — ptakiem. Obraz „bezkrzydły ptak” jest tak samo zagadkowy, jak owa Puszkiniowska „wczesna urna”; z tym jednak, że metafora antyczna ukazuje w jawnej formie, że to, co niegdyś stanowiło zagadkę, zamieniło się potem w wyrażenie przenośne. Jeśli Greka moglibyśmy zapytać: „Co to takiego bezskrzydły ptak?” i uzyskać odpowiedź: „Branki oplakujące utratę stron rodzinnych”, to w poetyckim kontekście Eurypidesa zagadkowość obrazu została całkowicie usunięta przez przenośny charakter sensu — mitologiczny obraz Alkyone służy tylko jako formanta pojęcia o tęsknocie kobiety. Jak w porównaniu homeryckim obraz mitologiczny jest zwarty, a pojęcie, objaśniające obraz, rozwinięte, tak samo i w antycznej przenośni poetyckiej część mitologiczna ma ograniczający i zastępczy charakter (obraz Alkyone), natomiast sens przenośny jest rozległy i zdynamizowany (tęsknota za ojczyzną, za pięknem jej zakątków, za drogami i świętymi obyczajami, za wiarą, za ogniskiem domowym). Jednakże antyczny obraz poetycki może dojść do uogólnienia jedynie wówczas, gdy uogólniany przezeń sens jednostkowy występuje właśnie tu i teraz. My możemy np. powiedzieć: „substancja ulega przemianom”. „Ulega” oznacza dla nas „przechodzi przez”, „wykazuje”. Grek natomiast nie mógłby się wyrazić aż tak abstrakcyjnie. Dla niego „ulegać” — nawet we wszystkich abstrakcyjnych pojęciach opartych na tym obrazie — znaczy dosłownie, fizycznie „znajdować się pod naciskiem”, dlatego więc w samej owej abstrakcji zachowałyby się pewien odcień konkretności. Grecy nie myśleli pojęciami bez występowania w nich tego, co owe pojęcia abstrahowały i uogólniały. Wskutek właśnie tego obiektywnego swego pochodzenia z pierwszych pojęć antyczny obraz artystyczny jest naskroś przenośny.

Język poetycki nie mówi prostymi sensami. Przede wszystkim wszelkie tautologie przekształca on w określniki jakościowe, a ściślej — w takie dwuczłony, gdzie jeden z nich służy za jakościowe okreś-

lenie drugiego. Początkowo „bezsenne źródła” i „nomadowie potoków”, „kobieta-ptak” i „bezskrzydły ptak” są tautologiczne. Następnie część z nich, dołączona do swego równoznacznika, zaczyna towarzyszyć mu na zasadzie atrybutywnej, wypełnia się treścią jakościową i sprawuje funkcję członu określającego. W jednych wypadkach — kiedy określnik jest wyrażony rzeczownikiem — powstaje apozycja: takie są „nomadowie potoków” wobec „bezsennych źródeł” lub „bezskrzydły ptak” — wobec „ja”. Bezustanny bieg wody zaczyna być wyrażany za pomocą obrazu „wędrownego ludu”; myśl pojęciowa nadaje obrazowi „nomadowie źródła” charakter apozycji pełniącej funkcję epitetu. Ale dlaczego Sofokles nie miałby powiedzieć wprost: „wieczny przepływ wody”? Po co obleka swoją myśl w formę zagadki i zmusza widza do dokonywania przekładu z „ciemnego” języka na jaśniejszy? I, najważniejsze, dlaczego widz potrzebuje właśnie owej ciemności, niejasności i zagadkowości języka?

Tu zasadniczą rolę odgrywa alegoria, która przenosi widza na płaszczyznę „mimesis”, tj. iluzji, wymagającej „innej” mowy, nie zwyczajnej, nie tożsamej z codziennością, lecz tylko posiadającej z nią wspólne związki semantyczne. Mowa pojęciowa z jej prostymi i abstrakcyjnymi znaczeniami nie była poetycka w odczuciu człowieka antycznego, i nie odpowiadała istocie sztuki antycznej. „Nomadowie źródła” lub „bezskrzydły ptak” były wyrażeniami przenośnymi, jakkolwiek nie zawierały jeszcze owej figuralności, jaką stworzy później myśl abstrakcyjna. Pod tym względem epitety antyczne daleko odbiegają od naszych przymiotników. Różni je konstruktywny charakter. One odtwarzają, aktywnie opisują, charakteryzują, by tak się wyrazić, wznosząc obraz, podczas gdy w naszych przekładach epitety tylko pasywnie konstatają jakości przedmiotów. Mówimy „nitami usiany puchar”, używając „nitami usiany” w charakterze epitetu do „pucharu”. U Homera natomiast jest inaczej. Po pierwsze epitet jest tam konkretniejszy: nitami puchar nie „usiany”, lecz „poprzeszywany”. Po drugie epitet ten nie tak sobie po prostu opisuje przedmiot, lecz oddaje charakter jego wykończenia, jak gdyby obdarza go jakościami przedstawiającymi; głównym jego zadaniem jest tam nazwanie go, podniesienie do jakości, wystawienie mu oceny i nawet pochwały, uwypuklenie jego „kunsztowności”. Tak np. „stół” charakteryzują u Homera epitety „przepiękny, niebieskonogi, doskonale ciosany”, a czasza jest „całkiem piękna” („piękna ze wszystkich stron”). Więcej: antyczny epitet poetycki najpierw lubi opisywać nie każdy przedmiot, lecz rzecz, rzecz zrobioną, wykończoną, tj. tę „fikcję” w antycznym rozumieniu, która była pierwiastkiem sztuki plastycznej — wszelki sprzęt domowy, ów użytkowy i plastyczny folklor, a także ogrody i pola, „uprawiane” i „pielęgnowane” ręką ludzką.

Jak wynika z licznych i szczegółowych epitetów w *Odysei* — opisy rzeczy użytkowych, domostw, okrętu, ale również i ogrodów — „fikcja”

pojawia się zawsze tam, gdzie semantyka mitologiczna budowała obraz „stworzenia” w sensie kosmicznego ożywiania i narodzin kosmosu. Trzymając się tożsamości semantycznej, epitet antyczny występuje wszędzie, gdzie ma miejsce *téchne*, gdzie odtwarza się „twórczość” lub, jak mawiali Grecy, „dziwo”. Dlatego epitet poetycki (zwłaszcza homerycki) ciążył ku odtworzeniu „obrazu” przedmiotu w płaszczyźnie *mimesis*, tj. w iluzji, i był w swej istocie ekfrastyczny. Najstarsze ekfrazy Homera, owe wizerunki prawdopodobieństw nieistniejącego, zostały osiągnięte środkami epitetów (np. „tarcza, równa ze wszystkich stron, przepiękna, miedziana, wykuta...” lub „tarcza kosztowna, niestarzejąca się, nieśmiertelna” itp.). Następujące po sobie epitety bezpośrednio przechodziły w ekfrazę, tj. opisywały już nie tylko sam wygląd zewnętrzny przedmiotu, ale i znajdujące się na nim wizerunki:

W zbroi tej dziesięć pasm ułożono czernionego żelaza,
 Ołowiu białego dwadzieścia, dwanaście złota lśniącego,
 Zmije szaroniebieskie po nich ku górze się pięły, ku szyi,
 Po trzy po bokach, podobne do tęcz, które to Kronion
 Zeus ustanawiał na chmurze jako znak dziwny dla śmiertelników¹⁸.

Dalej — opis miecza i tarczy:

(...) dookoła na rękojeści jego
 Gwoździe lśniły złote; pochwa mieczowa wokoło
 Była srebrna, pasami złotymi trzymana.
 Uniósł, zakrywając całego, burzliwą swą tarczę wspaniałą,
 Wielce ozdobną¹⁹

itp. A jeszcze dalej — opisy wizerunków: na tarczy — „Gorgony o wściekłym obliczu, straszliwie patrzącej”, i na srebrnym rzemieniu — trójgłowego „smoka niebieskoszarego, potwornie się wijącego”. Epitety, na które się składają złożone przymiotniki, formy imiesłowowe i nawet rzeczowniki, tworzą „nadzienie” ekfrazy. Wyżej już przytaczałam epitety opisujące puchar Nestora. Wprawdzie jest ich bardzo mało, ale one również przechodzą w ekfrazę: „[...] bardzo piękny puchar — który starzec przywiózł z domu — poprzeszywany złotymi nitami; miał cztery ucha, a dookoła każdego dziobały sobie złote podwójne gołąbki, pod nim zaś były dwa denka”.

W plastyce greckiej każdy bóg i każda postać miały przy sobie zawsze im przysługujące określone atrybuty. Atrybuty te odpowiadały w plastyce, w gruncie rzeczy, trwałym epitetom w eposie. Gdy mowa o składni, wszelkie określenia przyzwyczajaliśmy się nazywać „atrybutami”. Powiedziałabym jednak, że greckie atrybuty syntaktyczne mają jeszcze wiele wspólnego z „atrybutami” rzeczowymi. Epitet zaczyna się tamże, i atrybut-rzecz, ale następnie przybiera on rolę jakościowego

¹⁸ *Ibidem*, 24—28.

¹⁹ *Ibidem*, 29—38.

„określenia”. Jeżeli nam się wydaje, że Eurypidesowy epitet Medei *ópsithimos* ma oderwany i indywidualny charakter, to wrażenie to jest mylne. Ten sam epitet można bowiem spotkać i u innych tragików, i w komedii, i w użyciu potocznym; przy tym jest on całkiem konkretny. Dokładnie tak samo konkretne są epitety typu „bezwstydnny”, „wołooki”, „błyszczący” itd. Początkowo były to tautologie: Hera — „oczy krowy”, Atena — „oczy sowy”; później — mitologiczne atrybuty: Erynie „o oczach psa”, „o oczach sowy”. Ale takie mitologiczne atrybuty przekształcają się następnie w epitety. Epitet „oczy psa” (apozycja „Hery” i „Heleny”) przybiera u Homera odcień moralnej, jakościowej charakterystyki: Hefajstos, nazywając epitetem-apozycją „oczy psa” swoją złą matkę, Herę, mitologicznie posiadającą cechy zwierzęce, wprowadza już do epitetu znaczenie „bezwstydnna”. Tę samą ocenę jakościową mamy też u Heleny, kiedy w *Iliadzie* i *Odysei* nazywa ona samą siebie „oczami psa”. A jeszcze wyraźniej widać to u Ajschylosa: podstępna Scylla (według mitu — pies) ma u niego epitet „psio-czuła” (nieprzetłumaczalne *kinófron*, forma imiesłowowa o silnym odcieniu złożonego rzeczownika). Każdy z tych epitetów, stając się przenośnym pod względem swego sensu, jak gdyby chce powiedzieć, że jest już nie konkretnym atrybutem opisywanego przez siebie przedmiotu, lecz tylko upodobnieniem do tego atrybutu, tylko jego innym wyrazem. Jednakże posmak konkretności, a ściślej, zależność od konkretności w antycznych epitetach nadal się utrzymuje.

Obraz mitologiczny jest podmiotowo-przedmiotowy. Kiedy ma tylko jedno znaczenie, wyodrębniane z polisemantyzmu, jest wtedy atrybutem, lub, jak go nazywałam w mojej *Poetyce* — mitologiczną metaforą. Przy przenoszeniu cech z przedmiotu na podmiot pojawiają się już dwa znaczenia — konkretne oraz oderwane, ale odrywające właśnie tę samą konkretność. Wtedy mamy metaforę-alegorię. Zapoczątkowana przez dwuczłonowe, równoległe „przeniesienie”, metafora antyczna — poprzez rozbudowane porównanie i epitet — skierowała się ku takiemu wyrażeniu przenośnemu, którego dwoistość zespoliła się w jedną figuralność. Jest to już zjawisko artystycznej myśli indywidualnej, znacznie późniejszej aniżeli metaforyczność języka.

Tak np. u Anakreonta spotykamy takie wyrażenia figuralne, jak „trzymać serce na wodzy”, „spadać ze skały Leukadyjskiej”, „być rumakiem” itd. W każdym razie obraz mitologiczny ma charakter figuralny; nie ucieka się ani do porównania, ani do upodobnienia, lecz opiera się na tym, że nie ulegając żadnej zmianie, podsuwa abstrakcyjną wykładnię swej mitologicznej konkretności. Takie sensory figuralne pojawiają się zazwyczaj jeszcze nie w liryce, choć np. Pindar wydaje się nam aż nazbyt przeciążony metaforami; w rzeczy samej jednak obrazy typu „deszcze, dzieci obłoków”, „oby nie zniweczył szczęścia skradający się czas”, „pięknie płynące tchnienia”, „w wielozgubnym deszczu Zeusa,

w zabójstwie gradowym” itd. — nie są metaforami, lecz archaizowanymi obrazami mitologicznymi. Jeśli zaś chodzi o metafory, to ich główne miejsce stanowi tragedia, przeważnie Ajschylosa; tutaj one regularnie wypierają epitety i upodobnienia. Co więcej: metafora pojawia się nie w pieśniach chóru, lecz w pojęciowych partiach melorecytacji, jakkolwiek cała choryka w ogólności znajduje się wobec całej części melorecytatywnej w stosunkach jak gdyby zawieszzonego porównania.

Zresztą sama przenośność antycznej metafory, tak bardzo przypominająca naszą, ma własne historyczne cechy szczególne. Nie tylko wychodzi od konkretnego sensu semantyki mitologicznej („Leukadia” w micie = nieszczęśliwa namiętność; „koń” = kochanek, itd.), ale też i stopień jej przenośnej abstrakcji jest ograniczony zakresem takiego pojęcia, w którym nie zanikła jeszcze konkretność. W odróżnieniu od późniejszej metafory, tj. od zjawiska stylu literackiego (tzw. „figury”) metafora grecka jednakże opanowała, na miarę swych możliwości, jedność pierwiastka konkretnego i oderwanego (choć i z przewagą konkretności), i na tym polega jej znaczenie historyczne. Wyrażenie przenośne, stworzone przez klasyczną Grecję, otwierało perspektywę w przyszłość, ku nowemu myśleniu, ku wielopłaszczyznowości, ku związkom nieoczekiwanych zjawisk i ich wzajemnym przejściom, ku swobodnym i uniwersalnym uogólnieniom tego, co jednostkowe, nie skrupowanym żadnymi umownymi zależnościami, w tym także ani rozciągłością fizyczną, ani pojęciową dyskursywnością. Przenośnia poetycka, usuwając „jak”, podążała ku wyższej integracji sensów i nieskończenie pogłębiała ich treść wewnętrzną, przedstawianą za pomocą zewnętrznej naoczności i za pomocą takiej *aisthetón*, która mogła przechodzić w *noetón*.

Od tamtych czasów przenośność zaczęła podążać w stronę metafory typu Szekspirowskiego i dotarła w poezji dwu ostatnich stuleci, XIX i XX, do takich wyżyn, na których jej sensory rozsadzają myśl przestrzenną i usuwając z faktów całą ich umowność, w czymś jednostkowym ukazują coś wszechogarniającego i powszechnego.

14 stycznia 1951

Przełożył Jerzy Faryno