

# Zbigniew Kloch

---

## O hiperboli w poezji wojennej (1914-1918)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 209-239

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW KLOCH

## O HIPERBOLI W POEZJI WOJENNEJ (1914—1918)

### Hiperbola jako odstępstwo od normy

Zacznijmy od oczywistego stwierdzenia: hiperbola jest figurą mowy. Traktaty retoryczne pozostawiły w spadku współczesnej refleksji literaturoznawczej zwyczaj definiowania figur jako językowych dewiacji, znaczących odstępstw od normy, którą należy precyzyjnie określić. Jednakże różnie ową normę próbowano opisać. W początkach ubiegłego wieku uważano, że wyznacza ją „prosty”, „zwyczajny” sposób mówienia, który jako zrozumiały sam przez się nie jest przedmiotem refleksji. Wraz z rozwojem badań lingwistycznych metody jej opisu stawały się coraz bardziej precyzyjne, brak jednak nadal zgody między badaczami literatury, gdzie owej normy należy szukać. Jak zauważa Tzvetan Todorov —

Utożsamienie tej normy z kodem języka było marzeniem współczesnych teoretyków retoryki. Jest prawdą, że pewna liczba figur reprezentuje przekroczenie norm języka [...], ale liczba ta odpowiada tylko pewnej grupie figur, dla innych — należy szukać normy nie w języku, lecz w typie wypowiedzi<sup>1</sup>.

Inni badacze poezji sugerują istnienie odstępstw dwojakiego rodzaju: lingwistycznych i logicznych. Pierwsze dotyczą naruszenia językowej normy poprzez zaburzenie zasad spójności wypowiedzi w planie syntaktycznym i przywrócenie tej spójności poprzez przeniesienie dewiacji na płaszczyznę semantyczną. „Dewiacyjność zaistniała na osi syntagmatycznej przejawia się poprzez występowanie dwu sprzecznych sądów w obrębie jednego wypowiedzenia”<sup>2</sup>, wskutek czego naruszeniu normy językowej towarzyszy, częściowo przynajmniej, przekroczenie zasad logiki. Jean Cohen pisze:

Norma nie odnosi się już do nieograniczonej zmienności zwyczajów *parole*. Opiera się ona na zbiorze reguł operacyjnych, ograniczonych i stałych. Zatem

<sup>1</sup> T. Todorov, *Synecdoques*. W: T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartman, F. Riglot, *Sémantique de la poésie*. Paris 1979, s. 8.

<sup>2</sup> T. Dobrzyńska, *Metafora a dewiacja*. (Przegląd stanowisk badawczych). „Teksty” 1980, z. 6, s. 148.

pojęcie odstępstwa jako systematycznego przekraczania normy, wewnątrz której proponowałem odnaleźć określone cechy poetyckości, przybiera znaczenie logiczne. Odchylenie lingwistyczne i logiczne zmierzają do połączenia się; od tej chwili staje się teoretycznie możliwe skonstruowanie logicznego modelu figur języka poetyckiego [...] <sup>3</sup>.

Jeszcze inni badacze — trzeba przyznać, ci najśmielsi — rezygnują z prastarej dychotomii pomiędzy „przenośnymi” a „właściwymi” znaczeniami wyrazów, odrzucają tym samym koncepcję figury-tropu jako dewiacji, uznają bowiem „mechanizm znaczeniotwórczy metafory za normalny, a tylko intensywniej eksploatowany, mechanizm językowy” <sup>4</sup>.

U podstaw większości znanych mi definicji hiperboli, szczególnie zaś, co zrozumiałe, u podstaw omówień dawniejszych, znajduje się nie zawsze zwerbalizowane wprost przekonanie o dewiacyjnej naturze tego tropu. Koncepcja ta nie wyjaśnia oczywiście istoty figuratywności mowy poetyckiej, może być jednakże przydatna przy jej opisie. Ujmując rzecz z tej perspektywy, można powiedzieć, że hiperbola stanowi swoistą odmianę metafory, w szerokim sensie tego słowa. Jak pisze Heinrich Lausberg, znawca traktatów retorycznych —

Hiperbola to skrajna, nieprawdopodobna w sensie onomazjologicznym przesada w użyciu *verbum proprium*. Jest ona metaforą pionowo-wstępującą i wykazuje (podobnie jak metafora horyzontalna [...]) efekt ewokująco poetycki, który zużytkowuje się w retoryce w interesie strony procesowej (*augere/minuere*), a w poezji jako pomoc w przedstawianiu uczuć <sup>5</sup>.

Tymczasem podkreślmy wyróżnione w tej definicji funkcje hiperboli oraz jej związek z wyborem konwencji komunikowania. Wypowiedź zhiperbolizowana nie znosi bowiem lektury linearnej, nawet wówczas, gdy sens zwrotów wyolbrzymiających jest łatwo czytelny, a zatem nie wymaga skomplikowanych zabiegów interpretacyjnych. Hiperbole jak i metafory bywają przecież mniej lub bardziej udane, i w jednym, i w drugim przypadku mówić też można o zjawisku leksykalizacji. Wystarczy powiedzieć o kimś, że „jest silny jak byk”, aby utworzyć prostą hiperbolę, której znaczenie rozpoznawane jest automatycznie i bezrefleksyjnie. Ale tak samo opisana właściwość podmiotu, jeżeli mamy na myśli np. osobnika o rachitycznym wyglądzie lub jednostkę cherlawą, stwarza nową jakość: wypowiedź, która reprezentuje pewne formalne cechy hiperboli, w istocie odwołuje się do zasad ironii.

Na ten fakt wskazuje w cytowanej rozprawie Cohen, gdy omawia lingwistyczno-logiczny model hiperboli. Polega ona na wyborze ter-

<sup>3</sup> J. Cohen, *Théorie de la figure*. W: Todorov [i inni], *op. cit.*, s. 86.

<sup>4</sup> A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*. „Teksty” 1980, z. 6, s. 32. Stanowisku temu patronuje I. A. Richards, który głosił panmetaforyczność języka.

<sup>5</sup> H. Lausberg, *Tropy*. Przełożył S. Stabryła. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 214.

minów ekstremalnych, krańcowo przeciwstawnych — po części referujemy, po części cytujemy fragmenty *Théorie de la figure*, w których mowa o interesującym nas zagadnieniu — lecz stwierdzenie to nie jest słuszne, jeśli pojęcia odpowiadają przedmiotowi, który opisują. Zatem, gdyby istniał ktoś, kto potrafiłby poruszać się szybciej niż wiatr (Cohen posługuje się przykładem z C. Ch. Du Marsais: „*Il va plus vite que le vent*”), to stwierdzenie tego faktu poprzez porównanie szybkości ruchu człowieka do prędkości wiatru straciłoby znamiona hiperboli.

Sądzić przeto trzeba, że kryteria zaliczania tej lub innej figury do grona hiperbol tkwią nie tylko wewnątrz języka, że należy ich poszukiwać nie tylko wśród mechanizmów metaforyzacyjnych, lecz także poza wypowiedzią. Skoro jest tak w istocie, to gdzie właściwie znajdują się punkty odniesienia dla hiperboli, czy określają je zwyczaje porozumiewania się właściwe niepoetyckim gatunkom mowy? Czy też — być może — aby stwierdzić, że mamy do czynienia z figurą, która nas interesuje, wystarczy odnieść wypowiedź do czegoś, co istnieje poza nią, prezentowane w tekście obrazy świata porównać z rzeczywistością, z naszymi przekonaniem na jej temat? Krótko: zespół jakich norm zostaje naruszony w wypadku hiperboli?

Wypowiedź hiperboliczna gwałci nawyki stosownego mówienia. Jednakże opis tej figury jako stylistycznego odstępstwa od zasady stosowności nie przyniósłby pożądanych efektów. Kategoria *decorum*, rozumiana w sposób retoryczny czy ligwistyczny, ostatnio zaś traktowana socjolingwistycznie<sup>6</sup>, odnosi się do zmieniających się z czasem reguł literackiego komunikowania. Można sądzić, że styl hiperboliczny, który w pewnych okresach rozwoju form artystycznych czy w stosunku do pewnych gatunków literackich wartościowany był jako zabieg umotywowany, w innych wypadkach traktowany mógł być jako element „nieodpowiedni”. Mówienie o wojnie czy o końcu świata niejako samo przez się zakłada prawdopodobieństwo pojawienia się w wypowiedzi przedstawień hiperbolicznych. Fakt ten uwzględnił zapewne monografista Jana Kasprowicza, skoro napisał:

Trudno przesadzić, gdy się ma opisać koniec świata. W takim wypadku można co najwyżej powiedzieć, że przejawem gigantomanii jest już sam wybór tematu<sup>7</sup>.

Literatura wykształca właściwe sobie techniki komunikowania: jeżeli o rzeczach błahych mówi się z emfazą, to realizuje się tym samym regułę hiperboli, przekracza się więc normy, które obowiązują w potocznych praktykach językowych, ale pozostaje się w zgodzie z literackimi

<sup>6</sup> Zob. M. Głowiński, *Poetyka i socjolingwistyka*. „Teksty” 1979, z. 4. — M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 323.

<sup>7</sup> J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1881—1906*. Warszawa 1975, s. 314.

kowencjami komunikacyjnymi. W tym miejscu pojawia się historyczna perspektywa opisu, sytuująca konwencje literackie na tle swych pierwowzorów. Lecz na tym nie koniec. Hiperbola jest przecież taką regułą literackiego mówienia, która tworzy obrazy rzeczywistości przedstawionej o wyraźnie zaburzonych proporcjach ilościowych czy jakościowych. „Nadmiar”, „przesada”, „brak odpowiedniości” — to słowa, które najczęściej używane są w jej definicjach, słowa, które dotyczą sfery literackiej *signifiant*, jak i *signifié*. Mówiąc o hiperboli mamy zatem na myśli wyolbrzymienie, które odnosi się zarówno do utartych sposobów mówienia, do ogólnie przyjętych w danym miejscu i czasie uzusów komunikacyjnych, jak też do potocznej wiedzy o świecie. Wypowiedzi tego typu apelują do naszych nawykowych norm percepcji rzeczywistości, przeciwstawiają się im, apelują też do językowej świadomości odbiorcy, do jego — powiedzmy tak — „obycia” ze społecznymi konwencjami komunikacyjnymi.

Badacze obserwują również częstotliwość występowania hiperboli; Pierre Fontanier spostrzega, że odnajdujemy ją w większości porównań i metafor, a Henri Morier zalicza hiperbolę do figur „obrzydliwie łatwych”. Gerard Genette skłonny jest traktować tę figurę jako efekt współdziałania szeregu literackich procedur cząstkowych, szczególnie zaś parabolicznego ujęcia zjawisk, o których się mówi<sup>8</sup>. Dodajmy ze swej strony, że w grę mogą wchodzić bardzo różne konwencje literackie, sądzimy przy tym, że pożyteczne będzie rozróżnienie hiperboli wąsko i szeroko rozumianej. W pierwszym przypadku mówić będziemy o wyolbrzymieniu, które odnosi się do niewielkich fragmentów tekstu, obejmuje całości wypowiedzeniowe mniejsze lub równe zdaniom, pojedynczym frazom, zespołom słów, w drugim zaś hiperbola powstaje w wyniku współdziałania różnorodnych tropów, zabiegów stylistycznych i kompozycyjnych. Rozróżnienie to pozwoli określić „stopień hiperbolizacji” utworów, jakimi będziemy się tu zajmować. Głównym przedmiotem opisu będzie dla nas poezja okresu pierwszej wojny światowej, kiedy to tendencje do posługiwania się hiperbolą występują w dużym nasileniu. Przedtem jednak — dygresja o charakterze historycznym.

### Hiperbola: zgodność z normą

Historia hiperboli sprowadza się w zasadzie do jej użyc, te zaś podporządkowane są różnorodnym strategiom komunikowania, zmieniającym i uwarunkowanym sytuacyjnie.

<sup>8</sup> Zob. P. Fontanier, *Les figures du discours*. Introduction par G. Genette. Paris 1968. — H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1975, s. 496. — G. Genette, *Figures*. I. Paris 1966, s. 245—253. Zob. też hasło „Hiperbola” w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976.

W okresie świetności retoryki (myślimy tu o retoryce jako „instytucji społecznej”<sup>9</sup>) figura, którą się zajmujemy, wykorzystywana była w celach utylitarnych, jako jedna z reguł budowy sądowych oracji. Na tę użytkową funkcję hiperboli zwrócił uwagę Lausberg w cytowanej powyżej definicji. Od starożytności datują się związki hiperboli z jedną z prastarych technik retorycznych, z amplifikacją, związki, których ślad pozostaje do dziś w słownikach terminów retorycznych czy literackich. Wyrażna celowość hiperboli czyni z niej dogodne narzędzie dydaktyczne, a później, gdy retoryka stanie się zbiorem zasad dobrego wysławiania się, figurę o charakterze poetyckiego ornamentu. W takiej też postaci hiperbola występuje najczęściej w poezji klasycystycznej, przy czym jej pojawienie się w wypowiedzi uzależnione jest od zasad literackiego *decorum*. Hiperbolizacja mowy poetyckiej uzyskiwana jest w tym czasie głównie poprzez operowanie topiką o charakterze stereotypów alegoryczno-symbolicznych, wywodzących się częściowo z „twórczości antycznej, po części zaś z tradycji przekładów biblijnych”<sup>10</sup>, a więc za sprawą kształtowania wypowiedzi z elementów niejako przetworzonych, kulturowo „oswojonych”. Zasada „pięknego mówienia” sprzyja hiperbolicznej ornamentacji wypowiedzi, podobnie jak obowiązująca w klasycyzmie repertuar form gatunkowych. Spiętrzenie ornamentów staje się niekiedy narzędziem dydaktycznej perswazji, jak w wierszu Naruszewicza *Namiętności*, jednakże bez względu na to, czy hiperbola służyć ma dydaktyce, czy też upiększeniu mowy poetyckiej, wyolbrzymienie motywowane jest konwencjonalnie.

Romantyzm, który początkowo przejmując pewne elementy poetyki klasycyzmu, zasadniczo różni się od poprzedniej epoki pod względem wykorzystania hiperboli. Różnice nie sprowadzają się jedynie do zagadnień związanych z wymianą poetyk, tkwią głębiej, bo łączą się z przemianami typu i stylu kultury. Jeżeli literatura minionej epoki zakładała realizację reguł skodyfikowanych w normatywnych traktatach, to poezja romantyczna (pozostajemy w sferze refleksji towarzyszącej literaturze epoki) postuluje niczym nie skrupowaną twórczość,

<sup>9</sup> Zob. R. Barthes, *Analiza retoryczna*. Przełożyła K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 252: „W ciągu wieków, od starożytności aż po wiek XIX, retoryka była określana w sposób funkcjonalny i zarazem techniczny: jest to sztuka, tzn. zespół zasad, które pozwalają bądź to przekonywać, bądź to, później, dobrze wyrażać. Ta zadeklarowana celowość czyni jawnie z retoryki instytucję społeczną, przy czym, paradoksalnie, więź łącząca formy językowe ze społeczeństwami jest o wiele bardziej bezpośrednia niż stosunek czysto ideologiczny; w starożytnej Grecji retoryka zrodziła się dokładnie z procesów o własność, które były skutkiem nadużyć tyranów na Sycylii w V w. p.n.e.; w społeczeństwie mieszczańskim sztuka mówienia według pewnych reguł jest jednocześnie oznaką władzy społecznej i narzędziem tej władzy [...]”.

<sup>10</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm — sentymentalizm — rokoko*. Warszawa 1975, s. 131.

ustanawia tym samym ekspresywny model komunikacji, czemu towarzyszy stopniowa degradacja retoryki jako systemu reguł określających procedury pisarskie. Ową — by tak rzec — antyretoryczną świadomość, która towarzyszy schyłkowi retoryki, tak oto przedstawia Todorov:

Wraz z nadejściem romantyzmu i później, w całej współczesnej kulturze, zanika wiara w istnienie dychotomii „naturalne—sztuczne” wewnątrz wypowiedzi. Wszystko jest naturalne czy też wszystko jest sztuczne, lecz nie istnieje zerowy stopień stylu, nie ma stylu niewinnego; najbardziej neutralny język jest tak samo obarczony znaczeniem jak dziwaczne wyrażenie<sup>11</sup>.

Nie oznacza to jednak, że pojęcie figury traci rację bytu; hiperbole czy metonimie odnajdujemy przecież i dziś w wypowiedziach, i to nie tylko literackich. Schyłkowi retoryki towarzyszy bowiem inny wyraźny i długotrwały proces, który nazwać by można gramatyzacją poetyk normatywnych w wypowiedziach literackich. Jeżeli poeta klasycystyczny czerpał (choćby częściowo) wiedzę o budowie tekstów z uczonych traktatów (jak wiadomo, retoryka była w pewnym okresie przedmiotem edukacji szkolnej), to poeta romantyczny sytuuje własną twórczość wobec cudzych tekstów literackich, co sprawia, że zagadnienie figuratywności wypowiedzi sprowadza się w praktyce do naśladownictwa lub przeciwstawiania się wzorcom przez te teksty upowszechnianym. Toteż jeśli nawet ta lub inna romantyczna hiperbola wyraźnie upodobni się do swojej klasycznej poprzedniczki, to jednak zwykle pełni ona inne niż w poprzednim okresie literackim funkcje.

We wczesnoromantycznej powieści poetyckiej hiperbola służy stylizacji mowy postaci „w duchu orientalnym”<sup>12</sup>. Liryka romantyczna posługuje się omawianą figurą jako oznaką emocjonalnego zaangażowania podmiotu. To siła ekspresji słownej nieposkromionego „ja” generuje tu obrazy hiperboliczne, nie zaś, jak przedtem, moc sprawcza wymogu zakładającego konieczność przykrojenia praktyki pisarza do szablonu obowiązującej konwencji. Liryka romantyczna akcentuje dramatyczność samej sytuacji wypowiedzianej: słowa, znaki, figury, które pojawiają się w utworze, szczerze wypełniając przestrzeń teatru mowy, kierowane są do odbiorcy sytuowanego w pozycji widza dramatu<sup>13</sup>. Hiperbola romantyczna jest jednym ze sposobów kreowania podmiotu, stwarza obrazy podmiotu mówiącego podniesionym głosem, spoza których wyłania się wizja przesadnie wyolbrzymionej rzeczywistości. W tej też funkcji staje się hiperbola ważnym elementem poetyki utworów Sło-

<sup>11</sup> T. Todorov, *Tropy i figury*. Przełożyła W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 279.

<sup>12</sup> M. Janion, „*Agaj-Han*” jako romantyczna powieść historyczna. W: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, s. 401.

<sup>13</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *Dramatyczność monologu lirycznego. Zarys problematyki na przykładzie utworów Słowackiego*. W zbiorze: *Z polskich studiów slawistycznych*. Seria 5. Wrocław 1978.

wackiego z lat 1835—1842, którą tak oto charakteryzował Manfred Kridl:

Z całego zasobu słownictwa, którym może rozporządzać poezja, wybierane jest specjalnie to, co może być uduchowione, usmętnione, usymbolizowane, podane w skomplikowanej metaforze, metonimii, peryfrazie i wszelkich innych znanych figurach. Wszystkie są używane, żadna specjalnie nie dominuje. [...] [styl Słowackiego] jest nastawiony na melancholizację, hiperbolizację analogicznych motywów i środków [...] <sup>14</sup>.

Tyrtejska odmiana poezji okresu bliższa jest niejednokrotnie klasycystycznym wzorcom hiperboli niż technikom wypracowanym przez Słowackiego czy Mickiewicza. Różnice nie sprowadzają się tu do sprawy oryginalności tej czy innej hiperboli, do oddalenia jej od kanonów tradycji. Poezja tyrtejska, która towarzyszy walce powstańczej, wykorzystuje hiperbolę dla podkreślenia wagi spraw, o których mówi, korzystając przy tym z konwencji społecznie „oswojonych”, nie przysparzających czytelnikowi trudności w odbiorze. Wezwanie do walki artykułowane jest często przy pomocy kodów alegorycznych czy symbolicznych, którym towarzyszą obrazy lotu, pędu, gwałtownego ruchu, jak to ma choćby miejsce w popularnym *Hymnie orłów* Edmunda Wasilewskiego. Niektóre z ulubionych gatunków poezji tyrtejskiej, takie jak oda czy hymn, są jakby ze swej natury terenem ekspansji hiperboli, w przypadku zaś innych — myślimy o pieśni i patriotycznej pobudce — mówić można o wyolbrzymieniu komunikacyjnego statusu utworów, czyli o hiperbolizacji stosunków pomiędzy osobami z utworem tym związanymi. Pieśń patriotyczna lub bojowa nie zakłada „intymnego” kontaktu komunikujących się, jest ona bowiem posłaniem adresowanym w imieniu pewnej zbiorowości („my”) do całego narodu; jej retoryka ma ogłuszyć przeciwnika, a niezdecydowanych pozyskać dla narodowej sprawy. Zaznaczone tu zaledwie sposoby wykorzystywania hiperboli w poezji romantycznej kontynuowane będą w poezji wojennej, dla której poetyckie strategie romantyzmu tyrtejskiego stanowić będą wzór do naśladowania.

Poetyki modernistyczne pomimo różnic, jakie dzielą poszczególne nurty twórczości literackiej tego okresu, mają pewną cechę wspólną: poeci starają się operować językami możliwie odległymi od kodów komunikacji codziennej, nieliterackiej. Jan Prokop sugeruje nawet, że u progu Młodej Polski za idealny uchodził taki model porozumienia artysty ze społecznością, który pozwoliłby na likwidację „kodu jako fałszującej ekspresje przesłony”, na likwidację znaku „jako dwoistego, a więc kłamliwego medium” <sup>15</sup>. Chodzi oczywiście o jedną z wielu re-

<sup>14</sup> M. Kridl, *Juliusza Słowackiego liryki*. „Roczniki Humanistyczne” 1958, z. 1, s. 46.

<sup>15</sup> J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków 1978, s. 39.



wizji literackich, manifestującą się w programach teoretycznych w momentach przemian kultury, a w praktyce — jak wiadomo — niewykonalną, gdyż żaden, nawet najbardziej awangardowy utwór nie jest w stanie oswobodzić się spod nacisku tradycji i określonego minimum konwencji komunikacyjnych, gwarantujących zrozumiałość. Świadomość językową modernizmu tak oto charakteryzuje cytowany badacz:

[...] Młoda Polska chciała by zredukować mowę (*langage*) do jednostkowej, jednorazowej *parole*, wykluczając *langue*, nie licząc się z ciężarem (także konotacyjno-mitologicznym, ideologicznym) *langue*<sup>16</sup>.

Znak powinien być tworzony na nowo, ponieważ nie znajduje on już oparcia w formach dawnych, zużytych. Próby stworzenia od podstaw „nowych semiologii” prowadziły do ostrego przeciwstawienia nie tylko komunikacji literackich wszelkim innym odmianom porozumiewania się, lecz także życia artysty żywotom zwykłych śmiertelników. Jeżeli „mowa artysty dąży do emocjonalnego spotęgowania (hiperbolizacji), czym odróżnia się od mowy praktycznej”<sup>17</sup>, to bulwersujące opinie publiczną ekstrawagancje bohemy realizują regułę wyolbrzymiania w sferze zachowań pozawerbalnych.

Modernistyczne techniki hiperbolizacji są w pewnym stopniu dziedzictwem romantyzmu. Jednakże patos i emfaza jako cechy emocjonalnie zabarwionej wypowiedzi oraz te właściwości młodopolskiej poetyki, które nazywane są niekiedy „widzialnością słowa” (Głowiński), „dominacją sygnansu nad sygnatem” (Prokop), odróżniają hiperbolę romantyczną od hiperboli Młodej Polski. Hiperbola młodopolska powstaje najczęściej jako efekt nagromadzenia określeń prezentowanego obiektu, poprzez jego przymiotnikowy rozbudowany opis, identyfikujący cechy przedmiotów i zjawisk, jak choćby w wierszu *Dzwony* Leopolda Staffa. Nie bez znaczenia są też takie właściwości poetyki okresu, jak skłonność do synonimicznych zestawień słownych lub budowanie wypowiedzi ze zdań rozwiniętych o skomplikowanej prozodii. Ważną rolę odgrywa także młodopolskie słownictwo, pełne rzeczowników abstrakcyjnych typu „otchłań” czy „bezkres”, które znaczeniowo kojarzą się z rozciągłością, przestrzennością czy bezmiarem. Krótko: młodopolskie zwyczaje w zakresie posługiwania się hiperbolą są uzależnione w dużym stopniu od sposobów operowania metaforą i epitetem w poezji tego okresu<sup>18</sup>.

Sygnalizowana tendencja widoczna jest wyraźniej we wczesnoekspresjonistycznych utworach Jana Kasprowicza czy Tadeusza Micińskiego,

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 41—42.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>18</sup> Epitety w poezji Młodej Polski „miały bądź charakter ornamentalny, bądź stanowiły wyraz dążenia do formułowania bezpośrednich ocen, zabarwionych zwykle krańcową emocjonalnością, a często odznaczały się dwiema tymi cechami równocześnie” (M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 91).

rzadziej natomiast występuje w parnasistowskiej lub muzyczno-nastrojowej odmianie poezji Młodej Polski. Nurt preekspresjonistyczny doprowadza do skrajności widoczne już w romantyzmie załączki kompozycyjnego wykorzystania hiperbolii. W *Hymnach* Kasprowicza zostaje ona podniesiona do rangi zasady nadrzędnej, której podporządkowane są wszelkie pozostałe. „Hiperbolizacja stylu i obrazowania jest u Kasprowicza — jak i w ekspresjonizmie w ogóle — zjawiskiem pokrewnym dynamizacji”<sup>19</sup>, mówić więc można w tym wypadku o ekspansji szeroko rozumianej hiperboli. Figura ta — w wąskim rozumieniu słowa — pojawia się też w twórczości Staffa i Tetmajera, najczęściej jako jeden z elementów serii wyrażań metaforycznych, uwydatniający siłę porównania.

Całą bezkształtną masę kruszców drogocennych,  
Które zaległy piersi mej głąb nieodgadłą,  
Jak wulkan z swych otchłani wyrzucam bezdennych  
(L. Staff, *Kowal*, MP 304)<sup>20</sup>

Ta ściana cała ryczy, jak bawół zraniony!  
Ten Chrystus tam, jak piorun, z cyklopa ramiony  
(K. Tetmajer, *W Kaplicy Sykstyńskiej*, MP 46)

Na wyczerpujący opis funkcjonowania hiperboli w praktyce poetyckiej różnych epok nie ma tu miejsca. Figura ta, związana pierwotnie ze sztuką oratorską, powstaje, jak wiele innych, na gruncie retoryki. Klasycyzm kodyfikuje podstawowe odmiany hiperboli, podnosi ją do rangi jednej z wielu konwencji poetyckich. Romantyzm i modernizm we właściwy tym epokom sposób modyfikują zastane konwencje literackie. Poezja wojenna, która stara się dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, posługuje się językiem powszechnie czytelnym, dlatego też poeci lat 1914—1918 skłonni są raczej powielać wzorce, które podsuwa

<sup>19</sup> Lipski, *op. cit.*, s. 315. -

<sup>20</sup> Aby uniknąć zbytnej mnogości przypisów, tomy, z których pochodzą cytowane wiersze, oznaczamy literami: A = *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*. Wydali S. Łempicki, A. Fischer. Lwów 1916. — AO = A. Oppman, *Pieśni o sławie*. Warszawa 1917. — AP = *Świat poprawiać — zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*. Opracowanie: T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1981. — BO = B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*. T. 3. Warszawa 1933. — C = K. Tetmajer, *Cienie*. Kraków 1916. — EL = E. Ligocki, *Tryumfatorzy*. Warszawa 1920. — HZ = H. Zahorska, *Dniom zmartwychwstania*. B. m. i r. — JS = J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 2 i 7. Wrocław 1952 i 1956. — J. Relidzyński, *Laury i cienie*. Kraków 1917. — LS = L. Staff, *Pisma*. T. 15. Warszawa 1933. — MP = *Poezja Młodej Polski*. Wyd. 3, zmienione. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Objaśniła J. Kamionkova. Wrocław 1967. BN I 125. — P = W. Orkan, *Pieśni czasu*. Piotrków 1915. — S = E. Słoński, *Wybór wierszy*. Warszawa 1979. — W = *Wschodzącym zorzom*. Zebrał R. Hernicz, B. m. i r. — ZW = Z. Wojnarowska, *Słowa o miłości i wojnie*. Warszawa 1917. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

im tradycja, niż je modyfikować. Pojęcie figury — określane zazwyczaj jako pewien rodzaj odstępstwa od praktyk komunikacji nieliterackiej — może być w tym wypadku zdefiniowane jako zgodność z normami mowy poetyckiej, które wypracowane zostały przez literaturę uznaną. Figurą jest to, co poetyckie, co — w mniemaniu autora — zbliża jego twórczość do obowiązującej normy. W chwilach nagłych przemian historycznych, gdy brakuje czasu na wypracowanie oryginalnych, adekwatnych do sytuacji języków artystycznych, tendencja ta obejmuje nie tylko pisarzy debiutujących, lecz także twórców o ustalonym dorobku literackim.

### Wojna i hiperbola

„Hiperboliczność była jeszcze na początku XX w. jednym z powszechnie aprobowanych znamion stylu poetyckiego”<sup>21</sup> i tę też m. in. funkcję — ogólnie rzecz biorąc — pełni w poezji wojennej. Hiperbola przenika do poezji lat 1914—1918 wraz z repertuarem wzorców poetyckiego mówienia, które podsuwa twórcom literatura patriotyczna zarówno dość świeżej daty, jak i ta bardziej odległa. Trzeba dodać, że w rozpatrywanej całościowo poezji wojennej mamy do czynienia z kontaminacją poetyk, z niepowtarzalną chyba w innym okresie koincydencją różnych stylów poetyckich, związaną częściowo z lawinowym przyrostem utworów pisanych przez „poetów-żołnierzy”, po części zaś z koniunktywnym, bo wynikającym z zainteresowania „narodową sprawą”, ujednoczeniem obiegu literackich. Hiperbolą posługują się chętnie autorzy znani i uznani, jak też młodszy czy mniej wyrobieni literacko. W przypadku tych pierwszych tendencje hiperboliczne tłumaczą się w kontekście ich wcześniejszej twórczości, tym drugim — tradycja oferuje wiele gotowych wzorów.

W okresach gwałtownych kataklizmów społecznych, gdy przed literaturą stawiane są cele agitacyjne i terapeutyczne, zagadnienia estetyczne uważane są za mniej istotne. Tworzona w takim czasie poezja wojenna kształtuje własne mierniki epigoństwa i nowatorstwa. Normy wartościowania właściwe literaturze wysokoartystycznej tracą zastosowanie wobec literatury, która ma być przede wszystkim składnikiem życia społecznego, skoro publikowana w prasie i w antologiach poezja lat 1914—1915 —

Nie do analiz historyczno-literackich ma służyć, ale wieść do silnych przeżyć i odczuwań, ale umacniać, nauczać, porywać. Umacniać w wierze w wartość polskiego oręża i niezłomność polskiego ducha, uczyć płomiennej miłości Ojczyzny, porywać do Czynu, do pracy dla Polski... [A VII—VIII]

<sup>21</sup> Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 154.

Nic więc dziwnego, że poezja wojenna nie posługuje się oryginalnymi, właściwymi jej tylko technikami wyolbrzymienia. Retrospektywne spojrzenie na teksty z lat 1914—1918 ujawni związki z konwencjami o proveniencji klasycystycznej, romantycznej czy modernistycznej, które przedstawiliśmy w szkicowym zarysie powyżej. Poeci lat wojny nie dbają o oryginalność, interesuje ich głównie produktywność utworów (parafrazujemy sformułowanie Janusza Sławińskiego) rozumiana jako potencjalna mnogość możliwych odczytań połączona z łatwością czytelnicznej recepcji. Nie trzeba dodawać, że jest to produktywność znamienna dla wszelkich wypowiedzi okolicznościowych, wiodących zwykle żywot nader krótki.

Wiersze pisane podczas wojny charakteryzuje swoisty tradycjonalizm. Materiałem wypowiedzi poetyckich tych lat są „cytaty” z tego, co „już czytane” — jakby powiedział Jonathan Culler. Buduje się je z formuł i zwrotów, dla których macierzystym kontekstem są „oswojone” społecznie literackie kody. Skłonność do operowania gotowymi formułami staje się w pewnej mierze zrozumiała, jeżeli uwzględnić związki, jakie łączą literaturę wojenną z folklorem, lecz przykłady świadczące o kulturowaniu pamięci tekstów wielkich poprzedników znaleźć można także w twórczości poetów o wysokiej randze artystycznej, i to w utworach z literaturą ludową nie mających nic wspólnego<sup>22</sup>. Tradycja bowiem, a więc i stosunek do literatury minionych czasów, ma dla poetów wojennych wymiar przede wszystkim funkcjonalny: pozytywnie wartościuje się poezję niepodległościową w ogóle, bez względu na wartość artystyczną utworów i różnice poetyk. Poezja zatracą w tym czasie w pewnym stopniu swą gatunkową przynależność, ma być opowiadaniem o losach narodu i jedynie jako osobliwy przekaz spełniającej się właśnie historii potwierdza swą wartość. Krytyka preferuje ten model twórczości, społeczną użyteczność podnosi się do rangi wartości estetycznej.

Najładniejsze liryki sprzed wojny w porównaniu z poezją legionową wydają się mdłe i sztucznie robione. Wydają się niby jakieś zbytkowe sprzeczki wykwinnych salonów, bezużyteczne, krucho, obojętne. W utworach lirycznych, które dziś czytamy, poezja ściśle splata się z życiem, jest jego najistotniejszą treścią. Każda strofa wnika prosto do milionów serc, gdyż trafia bezpośrednio w to, co jest osobistym bólem, pociechą lub nadzieją masy porwanej wirem wojny<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Zestawmy np. taki oto fragment *Paryża* J. Słowackiego:

Nowa Sodom! pośród twych kamieni  
Mnoży się zbrodnia bezwstydną widomie,  
I kiedyś na cię spadnie deszcz płomieni, [JS t. 2, 73]

— z następującą strofą Staffa:

Podanaś jest w zagładę za swą złość zelżywą  
I w perzynę obraca cię sądu godzina,  
Europo zatwardziała, ty mowa Niniwo!  
I wołają piorunów huki: Twoja wina! [LS 65]

<sup>23</sup> I. Moszczeńska, *Poezja Legionów*. „Wiadomości Polskie” 1915, nr 57/58, s. 10.

Funkcjonalne różnicowanie tradycji tłumaczy wielość wpływów literackich, z jakimi mamy do czynienia w tym czasie, wyjaśnia poniekąd, dlaczego przystosowane do potrzeb chwili trawestacje *Bogurodzicy* i utwory nawiązujące do mistycznej twórczości Słowackiego mogą bez przeszkód egzystować obok siebie. Dla literatury, która realizuje określone zadania estetyczne, problemem artystycznym jest język<sup>24</sup>, poezja wojenna traktuje swą „literackość” jako coś, co jest jej „dane”, jako pewien naturalny sposób komunikowania o losach narodu, trwale skojarzony z repertuarem akceptowanych i przyswojonych modeli zachowań społecznych i towarzyszących im wypowiedzi literackich. Toteż ta część poezji przedwojennej, która nie koncentruje się na sprawach ważnych dla życia narodu (a część to przecież niemała), może być określona jako „liryki mdłe i sztucznie robione”.

Należy zatem sądzić, że zaproponowane powyżej kryteria wydzielenia hiperboli nie pokrywałyby się z tym, co przez poetów wojennych za hiperbolę mogło być uważane. Dzieje się tak dlatego, że należy ona do elementów tradycji, która zdolna jest sprostać, jak sądzono, zadaniom stawianym przed literaturą w 1914 roku. Hiperbolizacja wypowiedzi — podkreślmy to wyraźnie — jest problemem badacza historii języków artystycznych, nie zaś twórcy wojennego. Ten stara się przede wszystkim „dać świadectwo czasom”, korzysta z wszelkich znaczeniowo-twórczych możliwości języka, dobrze zazwyczaj orientuje się w odmianach patriotycznej *écriture*. Hiperbola jako sposób literackiego komunikowania o nadziejach i tragediach związanych z wojną jest więc figurą jak najprzydatniejszą. Zacytujmy raz jeszcze Fontaniera:

Hiperbola pomniejsza lub powiększa rzeczy za sprawą nadmiaru i czyni je większymi lub mniejszymi niż są w rzeczywistości nie dlatego, aby oszukiwać, lecz aby doprowadzić do prawdy samej, do utrwalenia poprzez to, co wydaje się niewiarygodne, tego, czemu należy wierzyć<sup>25</sup>.

Owo utrwalenie prawdy poprzez wyolbrzymienie dokonywane jest w poezji różnymi metodami.

Rekonstrukcja wypowiedzeniowych kontekstów, w jakich najczęściej pojawiają się utarte zwroty czy frazy o charakterze wyolbrzymienia, pozwala stwierdzić, że hiperbola bądź została użyta w funkcji perswazyjnej, kiedy to wyolbrzymienie jest jedną z metod pozyskania odbiorcy dla idei, o której mowa w wierszu, bądź też występuje w funkcji ekspresywnej, zatem stanowi uzewnętrznienie słowne postawy podmiotu wobec przedmiotu wypowiedzi. Przypadek pierwszy bliższy jest niektóry-

<sup>24</sup> Nawiązuję w tym miejscu do sformułowań Z. Jarosińskiego z rozprawy *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie* (w zbiorze: *Formy literatury popularnej. Studia*. Wrocław 1973, s. 29).

<sup>25</sup> Fontanier, *op. cit.*, s. 123.

rym spośród klasycystycznych technik hiperbolizacji, drugi zaś wskazuje na wzorce romantyczne. Trudno jednak byłoby podnieść to stwierdzenie do rangi obowiązującej reguły, tym bardziej, że „perswazyjność” i „ekspresywność” mogą występować w tym samym utworze.

Przewaga funkcji perswazyjnej znamionuje teksty z początkowego okresu wojny, utwory ściśle agitacyjne o wyraźnym przeznaczeniu użytkowym, jak *Pieśń legionów 1914/1915* Michała Lityńskiego lub *Marsz strzelców-legionistów* Władysława Orkana. Utwory te, wyraźnie epigońskie wobec romantyzmu tyrtejskiego, wykorzystują znaną i czytelną frazeologię patriotyczną, nie wolną przecież od językowych i obrazowych stereotypów o charakterze hiperbolicznym. Badacz zainteresowany tropieniem literackich wpływów i powinowactw miałby wiele trudności z bezdyskusyjnym ustaleniem pierwowzoru. Jeżeli Orkan w jednym z wojennych wierszy posługuje się wyolbrzymiającą metaforą lotu:

Hejże orlęta!  
Nad polskie wlećmy łany  
[ . . . . . ]  
W lot! — Niechaj skrzydła zaszumią  
Hen! — ponad strzechami chat. [A 55]

— to naturalnym odruchem wyrobionego literacko czytelnika będzie zaliczenie tego fragmentu do grona naśladownictw *Ody do młodości*, ale (sprawa to znana) młodzieńczy manifest Mickiewicza pozostaje w kręgu tradycji klasycystycznej, która nie stroni od hiperboli. Lecz nie to jest dla nas w tej chwili najważniejsze. Punktem wyjścia dla hiperboli jest u Orkana udosłownienie metafory: jeśli najlepszych synów narodu nazwiemy „orlętami”, to zgodnie z logiką mitopoetyką, w której nazwy przylegają do denotatów, legionisci „mogą wlecieć ponad polskie łany”. Konsekwentnie rozwijana w dalszej części wiersza metafora lotu prowadzi do hiperbolizacji czynu:

Poprzez nas odwróca się czasy,  
Zadrży moskiewski tron.

Kolejny przykład:

Strzelecka trąbka rażno gra,  
Serdecznym echem w sercu drga.  
To Polska woła swoje dzieci  
Głos jej rozbrzmiewa po całym świecie.

(M. Lityński, *Pieśń legionów 1914/1915*, A 21)

Nie należy pytać o sens wykorzystanej tu, mocno zbanalizowanej metafory, nie warto zastanawiać się, czy owa „słyszalność” narodowego czynu była istotnie tak znaczna. Hiperbola w tym stylizowanym na piosenkę żołnierską utworze nie służy celom historiozoficznym. „Głos” ojczyzny wzywającej do walki, który „rozbrzmiewa po całym świecie”, to przecież formuła wzmagająca intensywność apelu.

Romantyczne stereotypy wyobrażeniowe i kalki frazeologiczne pełnią w poezji wojennej rolę zbliżoną do retorycznych „miejsz wspólnych”, *topoi*, których przydatność w kształtowaniu opinii jest dobrze znana. Poeci budują swe wypowiedzi tak, aby były one najbliższe językowi odbiorcy, co ma służyć utożsamieniu adresata z podmiotem wypowiedzi, gdyż, jak wiadomo, „Słuchacz jest w takim stopniu przekonany, w jakim nadawca potrafi stosować jego język: mowę, gest, tonację, styl, wyobrażenia, postawy i idee — w ten sposób i d e n t y f i k u j ą c się z nim”<sup>29</sup>. Wybór znaków, symboli, uschematyzowanych wyobrażeń dokonywany jest ze względu na ich pragmatyczną przydatność. Z tego punktu widzenia nawet izolowana hiperbola może być chwytem atrakcyjnym: nie można zanegować słuszności nakazu walki o wolność ojczyzny, skoro poeta-żołnierz, który czytelnikowi o tym przypomina, pisze wiersz własną krwią.

A to jest krwawy spadek Wasz,  
I krwią pisane ku Wam słowa — •  
Trzymajcie ziemi ornej straż,  
Gdy przyjdzie zamieć piorunowa;

(J. Mączka, *Krwawy spadek*, W 129)

Hiperbola w funkcji perswazyjnej gości w utworach, które realizują w sposób mniej lub bardziej wyraźny zasady spójności wypowiedzi retorycznej (głównie poprzez typ argumentacji), w utworach, których podmiot (indywidualny lub zbiorowy) reprezentuje interesy pewnej szerszej zbiorowości: narodu, grupy, państwa, w której imieniu zwraca się do czytelnika. Perswazyjność hiperbol jest zatem pochodną funkcjonalnego przeznaczenia utworu; dominującym elementem sytuacji komunikacyjnej jest w tym wypadku apel do emocji odbiorcy.

Apel taki nie jest oczywiście obcy utworom; w których hiperbola pełni funkcje ekspresywne. Tu jednak nie tyle chodzi o to, aby czytelnika do czegoś nakłonić lub o czymś przekonać, lecz aby dobitniej przedstawić wagę oglądanych z indywidualnego punktu widzenia zdarzeń lub też aby poinformować odbiorcę o stanie emocji „ja” wypowiadającego. Tak dzieje się w wierszach o charakterze wspomnieniowym wykorzystujących bądź formę podawczą opowiadania, bądź też sprawozdania z autentycznych zdarzeń, w wierszach, w których mamy do czynienia z relacją narratora-świadka.

Widziałem rankiem, jak ciągnęły chmurą  
Pułki żołnierzy, z walki zacieklej,  
Skronie znaczone krwawą purpurą,  
Usta ich były pełne krwi skrzeplej...

(I. Cwikowska, *Żołnierzom poległym*, W 207)

<sup>29</sup> K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*. Przełożył K. Biskupski. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 225—226.

Formuły zbliżone do tautologii („krwawa purpura, walka zaciekle”) użyte w kontekście określeń intensyfikujących elementy prezentowanych zdarzeń są zapowiedzią następującego dalej wyrazu emocji narratora.

Z wichrem tęsknoty i niepokoju...  
Poszłam poszukać znajomej twarzy,

Podobnie wykorzystuje hiperbolę Edward Słoński w wierszu *A gdy na wojenkę szli Ojczyźnie służyć...*, którego ostatnia strofa jest komentarzem poety do powitania przez społeczeństwo wkraczających do stolicy oddziałów:

A gdy do Warszawy, do samej Warszawy  
dojść we krwi i w ranach pozwolił im Bóg,  
na ulice puste wybiegł tłum ciekawy  
i podeptał serca rzucone na bruk. [S 141]

Wyrażenie „podeptać serca rzucone na bruk” oznacza tu: okazać wzgardę ludziom, którzy poświęcili to, co najcenniejsze, dla dobra ojczyzny. Jak łatwo zauważyć, chodzi po prostu o życie. Ofiarność żołnierzy nie zostaje doceniona. Narrator — ktoś, kogo scharakteryzować można z punktu widzenia właściwości języka, jakim się posługuje, jako jednego z grona witających, lecz nad „tłumem” górującego świadomością — wyraża swe rozgoryczenie. To, co na poziomie wewnątrztekstowym jest mową podmiotu, sprawozdaniem z pewnych zdarzeń, z punktu widzenia gramatyki tekstu jest już obrazem mowy, figurą wyolbrzymienia, w tym wypadku dobrze osadzoną w zwyczajach potocznego mówienia.

Częstkowe procedury poetyckie, które leżą u podstawy hiperboli, mogą być wielce różnorodne. Zajmijmy się teraz ich bardziej szczegółowym opisem.

Zacznijmy od analizy leksyki poezji wojennej. Jak powiedziano, odniesienie uzusów hiperbolicznych do utartych wzorców mówienia świadczy o zakorzenieniu hiperboli w zwyczajach, jakie charakteryzują komunikację potoczną. Niektóre spośród analizowanych hiperbol to po prostu obiegowe zwroty frazeologiczne — „martwe metafory”, jakby powiedział Paul Ricoeur. Metaforyczność formuł w rodzaju „podeptać serca rzucone na bruk” albo „bić głową o próg” — pozostawmy w kręgu przykładów zaczerpniętych z cytowanego już wiersza Słońskiego<sup>27</sup> — jest niewielka, jeżeli za kryterium oryginalności metafory przyjąć stopień oddalenia jej od językowego uzusu. Mamy tu do czynienia z nie-

<sup>27</sup> Drugi cytat pochodzi ze strofy:

Tylko w ciemne nocki, kiedy po ugorze  
Szedł spod czarnych borów głuchy armat huk,  
Ktoś się cicho modlił w marmurowym dworze,  
Ktoś w bielonej izbie głową bił o próg. [S 141]



znaczną modyfikacją frazeologizmów „oddać komuś serce” (tu „rzucić”, i to „na bruk”) oraz „bić głową o mur” (w wierszu zaś: „o próg”). Wypowiedzenia te — odczytane *à la lettre*, choć pozostają w sprzeczności ze zdroworozsądkowymi przekonaniem na temat sposobów wyrażania silnych emocji przez człowieka, są jednak zgodne z normami potocznej polszczyzny: „bicie głową o mur” nie oznacza zazwyczaj faktycznego zachowania się, lecz stanowi językową werbalizację czyjejs rozpacz.

Zależności, jakie łączą hiperbolę poetycką z analogicznymi faktami ze sfery obiegowych zjawisk językowych, ukazują tylko jedną stronę zagadnienia. Nie mniej ważne wydaje się prześledzenie relacji pomiędzy hiperbolą a obowiązującymi w tym zakresie konwencjami poetyckimi.

Słownik poezji wojennej utkany został ze strzępów dwu wielkich systemów poetyckich: romantycznego i modernistycznego. Zależności, jakie łączą metaforę i symbolikę pochodzącą z tych okresów literatury, są w przybliżeniu następujące: romantyczna frazeologia patriotyczna przejmowana przez poetów wojennych w momencie kolejnego zrywu narodowego współhistnieje ze słownictwem typowo młodopolskim, pełnym rzeczowników abstrakcyjnych, synonimicznych określeń przymiotnikowych, znaków-symboli, które zagubiły właściwe im desygnaty.

Lingwistyczny model prostej frazy hiperbolicznej można przedstawić jako osobliwy przypadek zwrotu metaforycznego lub bardziej rozbudowanego porównania, w którym wyraz określany uzupełniony został określeniem wyolbrzymiającym. Schemat: rzeczownik (czasownik) + określenie wyolbrzymiające, jest, jak się wydaje, zasadą obowiązującą.

Mickiewiczowski *Żeglarz* rozpoczyna się wykrzyknieniem, które mieści się w ramach powyższego schematu: „O morze zjawisk!” Lub inny przykład, równie pospolity, lecz bardziej skomplikowany, tym razem z *Ody do młodości*: „Młodości, orla twych lotów potęga, / Jako piorun twoje ramię”. Proste metafory wyolbrzymiające, które pojawiają się w literaturze wojennej dość często, tworzone są w podobny sposób, choć w porównaniu z przykładami wyżej przytoczonymi są o wiele bardziej konkretne. Wynika to z okolicznościowego charakteru owej poezji. Synonimiczne określenia walki, takie jak „zemsta krwawa”, „zamięć ogniowa”, odnoszą się przeważnie do tej, a nie innej bitwy lub potyczki, o której powiadamia czytelników poeta, jej uczestnik albo świadek.

Na polach zamieć ogniowa szaleje  
Wichry kul jęczą — i miota się spiż —  
(J. Mączka, *Motoków*, W 50)

Wojenne hiperbole w swej prostej postaci stanowią środek opisu wojennej rzeczywistości, są pochodną ujęć dynamicznych, intensyfikujących właściwości świata przedstawionego. Tendencja ta realizowana jest poprzez nasycenie wypowiedzi słownictwem ekspresywnym, widoczna jest w częstym posługiwaniu się poetów formami leksykalnymi o charakterze *augmentativum*, w operowaniu liczebnikami sprawiają-

cymi wrażenie mnogości, ogromu prezentowanych zjawisk. Zatem o legionowej drużynie powie poeta: „zwycięski huf”, nie zaś bardziej prozaicznie „hufiec”, a określając liczebność na poły partyzanckiej formacji użyje ogólnikowego słowa „moc”, zamiast konkretnej liczby:

Od Krakowa moc się zwala  
dziarskich chłopców na Moskala, [A 58]

Tendencje wyolbrzymiające, znamienne dla przytoczonych w tym miejscu przykładów folkloru wojennego, który gloryfikuje czyny swych często autentycznych bohaterów, właściwe są również poezji o ambicjach wysokoartystycznych. Leksyka przebrzmiałego w zasadzie w latach wojny modernizmu stwarza szansę urzeczywistnienia predylekcji poetów wojennych do posługiwania się hiperbolą. Jan Prokop, który twierdzi nie bez racji, że „kultura Młodej Polski była kulturą nadmiernego wyrazu, kulturą *overstatement*”<sup>28</sup>, tak charakteryzuje słownik typowych dla epoki metafor wyolbrzymiających:

Hiperbola i ustawiczne *fortissimo* wyrażały projekcję heroicznym pragnień epoki. Użycie najsilniejszych, ogłuszających środków wyrazu wynikało z potrzeby koturnu i monumentalizacji. Stąd obfitość piekieł i otchłani, szaleństw i krwawych zemst, wulkanów i mórz. Ale przede wszystkim stąd obfitość przymiotników: oto wulkan krwawy, zemsta krwawa, rosa krwawa, wściekły wiatr [...] <sup>29</sup>.

Nie będziemy przytaczać obszernej listy, która co najmniej po części pokrywałaby się z analogicznym spisem słów szczególnie często występujących w poezji wojennej. Arbitralne porównywanie słowników frekwencyjnych (jeżeli nawet badacz mógłby korzystać z systematycznych opracowań leksyki poetyckiej interesującego go okresu) może prowadzić do wniosków chybionych lub ujawnienia zależności czysto zewnętrznych, znaczące bowiem jest nie tyle pojawienie się tej lub innej jednostki leksykalnej, lecz obdarzenie jej właściwym danemu typowi literackiego komunikatu znaczeniem<sup>30</sup>. Wydaje się, że w interesującym nas wypadku młodopolskie słownictwo wyolbrzymiające współtworzy zasób poetyzmów najłatwiej dostępnych dla autorów wojennych. Lecz nawet te proste zwroty, symbole czy metafory, które dla Młodej Polski były atrakcyjne jako element ornamentacyjny, w liryce lat 1914—1918 nasycone są znaczeniami znacznie bliższymi kodom literatury romantycznej niż modernistycznej.

Przytoczę dwa przykłady. W wierszu Józefa Relidzińskiego *Do matki* wyrażenie „setki mil” z rozpoczynającej wiersz apostrofy oznacza odległość, która dzieli poetę-żołnierza od matki: „O matko moja! Setki

<sup>28</sup> Prokop, *op. cit.*, s. 43.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>30</sup> J. I. Lewin, *O niektórych czertach planu sodierżanija w poetičeskich tekstach*. W zbiorze: *Strukturnaja tipologija jazykow*. Moskwa 1966.

mil nas dzielą” (L 45). Ta skonwecjonalizowana formuła, sygnał specyficznie literackiego charakteru wypowiedzi, nie jest jednak, jak by się wydawać mogło, czczym poetyzmem. Wyolbrzymienie ma tu sens metaforyczny, oznacza bowiem przestrzeń, którą trzeba przebyć, aby osiągnąć upragnioną niepodległość. W zakończeniu wiersza matka, do której zwraca się poeta, traci swój konkretny, egzystencjalny charakter, jej cechy przeniesione zostają na upersonifikowaną Ojczyznę:

Takaś mi droga i tak brak mi ciebie  
 [...] i nie wiem,  
 [...] czy Polska tobą, czy ty jesteś Polską? [L 46]

Wystarczy przypomnieć sobie romantyczną ikonografię Polski, aby stwierdzić, do jakiego systemu semantycznego odwołano się w tym miejscu. Podobnie postępuje Helena Zahorska, autorka wierszy sławiących legiony z 1914 roku. Oto w utworze *Do żołnierza polskiego*, wyraźnie nawiązującym do zasobów leksykalnych modernizmu, żołnierski czyn interpretowany jest zgodnie z koncepcjami romantycznymi, jako działanie o charakterze ponadnarodowym: „Tęcza nad tobą [...] / Złączy otchłań, co ludzi i narody dzieli” (HZ 15). Można tu mówić o osobliwej demetaforyzacji frazeologii modernistycznej, nie zaś o leksykalizacji przenośni w ogóle. „Otchłań”, jedno ze słów-symboli epoki, pojawia się zamiast bardziej prozaicznej, choć równoważnej pod względem metrycznym „przepaści”, nie wnosi jednak tych sensów naddanych, które przypisane mu zostały w systemie semantyki okresu<sup>31</sup>; zachowuje, co prawda, wymiar metaforyczny, ten jednak, który bliższy jest romantycznym koncepcjom narodowego posłannictwa. Powiedzieć można, że tekst poetycki wtopiony jest jak gdyby w dwa pokłady tradycji równocześnie: z tej bliższej, gdzie hiperbola jest figurą rządzącą, czerpie się to, co najbardziej zewnętrzne, a więc zasady językowego ukształtowania utworu; ta druga, romantyczna, uwyrażnia się na innym poziomie organizacji utworu, determinuje szeroko rozumiany sens ideologiczny wypowiedzi. Sformułowane powyżej przekonanie można uogólnić: tak postępują ci spośród pisarzy wojennych, dla których konwencje młodopolskie składają się na macierzystą tradycję. Przykładem może być choćby Bronisława Ostrowska, kreująca obrazy wojennego zniszczenia w sztafażu młodopolskiego liryzmu. Pisze ona w latach wojny utwory o zacięciu tyrtejskim, stosując środki wyrazu charakterystyczne dla bezpośrednio poprzedzających wojnę dążeń poetyckich. Przypadki kontaminacji poetyk są sprawą mało istotną dla literatury, która była jednym z elementów wojennego życia. Badacz konwencji poetyckich twierdzi:

<sup>31</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka — otchłań — pełnia. (Ze studiów nad młodopolską symboliką śmierci i odrodzenia)*. W: *Młodopolski świat wyobraźni*. Kraków 1977.

Rozumienie języka tekstu polega na rozpoznaniu świata, do którego się odnosi.

Gdy założy się istnienie tej funkcji, cechy formalne stają się ozdobnikami, które, jeżeli nie zacierają odniesień, nie mają wpływu na znaczenia<sup>32</sup>.

Dziedzictwo stylu młodopolskiego widoczne jest także w posługiwaniu się poetów wojennych przymiotnikiem, traktowanym przez niektórych badaczy jako główny wyznacznik wzruszeń lirycznych, i to nie tylko w mowie poetyckiej. Poezja bowiem, także i ta niższego lotu, z jaką mamy tu do czynienia, dąży do przekształcenia kategorii i form gramatycznych obojętnych z punktu widzenia komunikacji potocznej w jednostki treści, o czym dobrze wiadomo z klasycznych już dzisiaj rozpraw Romana Jakobsona i jego kontynuatorów. Przymiotnik, którym chętnie posługiwali się romantycy i poeci modernizmu, nie cieszył się popularnością w okresie międzywojennym. Świadek epoki tak pisze na ten temat: „Była to naturalna fala reakcji po kulcie przymiotnika, jaki cechował Młodą Polskę, reakcji trwającej po dziś dzień”<sup>33</sup>. Rozbudowane konstrukcje przymiotnikowe, znamienne dla pewnych odmian poetyki modernistycznej, prowadzą do wypowiedzi o charakterze peryfrazystycznym lub do form bliskich peryfrazom.

Peryfraza, zastępowanie nazwy prostej przez opisową, rozbudowaną, to osobliwy „akt zrównania”, który stwarza pozory obiektywności, a tym samym sugeruje, że „traktuje przedmiot li tylko analitycznie, że ujawnia właściwe mu cechy”<sup>34</sup>. Pojawia się ona w poezji wojennej dość często i występuje w mniej lub bardziej wyrazistej postaci. Zgodnie z jedną spośród przypisywanych zazwyczaj peryfrazie funkcji służy ona narzucaniu pewnej określonej wizji przedmiotu czy — szerzej — rzeczywistości, wizji wybranej ze względu na cele, jakim podporządkowuje się okolicznościową w swej istocie komunikację literacką lat wojny. Nadużywanie chwytu, o którym mowa, prowadzić może równie dobrze do pojawienia się konstrukcji omownych, eufemistycznych, jak i do powstania wypowiedzi wyolbrzymiających. W poezji wojennej druga z tych sytuacji reprezentowana jest znacznie częściej.

Czego lub kogo peryfrazy dotyczą? Jakie są najczęściej ich predykaty?

Jak się wydaje, zabiegom peryfrazowania poddawane są podstawowe stereotypy poezji wojennej, co pozwala zastąpić je bardziej rozbudowanymi, choć w sumie niezbyt wyszukаныmi przedstawieniami obrazowymi. Ten sposób komunikowania wyróżnia wypowiedź z grona innych, jest jednym z sygnałów jej literackości, lecz ma też — a to sprawa dla

---

<sup>32</sup> J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. W antologii: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 151—152 (tłum. I. Sieradzki).

<sup>33</sup> S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949, s. 32.

<sup>34</sup> M. Głowiński, *Peryfrazy współczesne*. „Teksty” 1972, z. 3, s. 49.

tej poezji nie bez znaczenia — swój udział w kształtowaniu postawy odbiorców, a zatem znaczenie perswazyjne w szerokim sensie słowa (*movere*). Peryfrazą w poezji lat 1914—1918 przybiera niekiedy postać poetyckiej zagadki, egzystuje więc w swej odmianie prawie klasycystycznej, lecz bez znamiennej dla poezji tego okresu funkcji zdobniczej, która nie tyle zanika, co zostaje znacznie osłabiona. Rozumienie peryfraz, które spotykamy w utworach publikowanych w latach wojny, nie następuje zwykle trudno, gdyż w większości wypadków słowo, którego peryfrazą jest odpowiednikiem, pojawia się bądź w tytule utworu, bądź też w samym tekście.

O! Jerozolimo,  
 smutnych naszych proroków oplakana łzami,  
 krwią męczenników naszych zmyta! [...]  
 (J. Żuławski, *Warszawa. (Sonet IX)*, A 193)

Miasto moje kochane, stolico ty święta,  
 o stopach całowanych wypłakaną rzeką!  
 (G. Daniłowski, *Widmo*, A 192)

Żuławski i Daniłowski, każdy we właściwy sobie sposób, nawiązują w przytoczonych powyżej apostrofach do jednego z uniwersalnych stereotypów poezji wojennej: stereotypu miasta umęczonego, lecz nie ujarzmionego. Zostaje on rozwinięty w rozbudowany obraz na zasadzie peryfrastycznego użycia języka. Początkowe wersy *Warszawy* zawierają nawet dwie wyraźne peryfrazy; pierwszą, jeżeli odczytać tekst linearnie, i drugą, gdy odniesie się wypowiedź do tytułu. Otrzymujemy zatem następujący ciąg nazw synonimicznych (mowa oczywiście o synonimii swojskiej poetyckiej): Warszawa — „współczesna Jerozolima” — „tragiczne miasto męczenników”. Umieszczenie w bezpośrednim sąsiedztwie kilku określeń wartościujących stwarza wyolbrzymienie właściwości opisywanego obiektu, czemu dodatkowo sprzyjają aluzje do wyobrażeń mitycznych.

Sądzymy, że dla wyolbrzymiającej roli peryfrazy nie jest obojętne, czy wyrażenia określające zostały umieszczone przed, czy też po wyrazie określającym. Jeżeli w grę wchodzi możliwość pierwsza, to czytelnik natrafia najpierw na rozbudowane określenie, tym samym percypowane są cechy obiektu wybrane właśnie ze względu na cel perswazyjny wypowiedzi. Inaczej sprawa wygląda w komunikacji potocznej. Tu wyraz określany i określenie powinny egzystować przez pewien czas wspólnie, aby później mogły funkcjonować zamiennie, dzięki czemu mogą pojawić się i utrwać w świadomości potocznej — tak chętnie wykorzystywane w języku propagandy — utarte konstrukcje frazeologiczne o charakterze wartościującym. Terenem ich działania jest zwykle publicystyka, która posługuje się co celniejszymi formułami zaczerpniętymi z literatury. Możliwa jest także odwrotna sytuacja: peryfrazą trafia z publicystyki do poezji, tam, nieco zmodyfikowana, staje się podstawą hiperboli. Oto

przykłady poetyckiego wykorzystania popularnych formuł peryfrastycznych silnie zakorzenionych w wojennej publicystyce.

Chór nam śpiewa imię nowe, które się  
staje symbolem człowieka i nadzieją ludu.

Chór nam sławi niepokalane imię J ó z e f a  
P i ł s u d s k i e g o.

(Z. Wojnarowska, *Chór*, ZW 43)

Hellotów garstko, laurze polskiej ziemi!  
Wojsko słoneczne z łona Tatr odkłęte, na  
zew Ojczyzny z letargu powstałe!

(Z. Wojnarowska, *Legioniści*, ZW 41)

Sens tych wypowiedzi sprowadza się do peryfraz: Piłsudski — mąż opatrnościowy, legioniści — laur ziemi naszej, zwrotów często używanych przez propagandę Legionów. I jeszcze jeden przykład wyolbrzymiającej funkcji rozbudowanych ponad miarę określeń przedmiotu:

O karabinie polskiego żołnierza,  
śmiertelny kwiecie bujny ponad kwiaty!  
w tobie lud święci broń swego żołnierza

[ . . . . . ]

Tyś poświęconą jest arką przymierza  
między dawnymi a nowymi laty,  
do ciebie serce okrwawione wiodło,  
za tobą tęsknił ból — tyś Polski godło!

(K. Tetmajer, *Achilles*, C 69)

Peryfrazza ściśle związana jest z interpretacją; stąd też może być ona atrakcyjna dla poetów, którzy swe utwory wiązali z walką, dla poezji, która wspierała czyn.

Arsenał składniowych środków wyolbrzymiających jest w poezji wojennej dość bogaty, poprzestaniemy jednakże na prezentacji zabiegów najbardziej typowych. Zwraca uwagę tendencja do posługiwania się intonacją emocjonalną, wykrzyknikową:

O, ty, niezapomniana aż do życia końca  
pierwsza jesieni wojny!

(L. Staff, *Jesień pamiętna*, LS 19)

— lub pytając:

*Eroica!* Legiony! któż wichrom rękę poda?

(E. Ligocki, *Eroica*, EL 17)

Doraźnie wykorzystywane, a więc mniej reprezentatywne są również inne elementy składni retorycznej, jak np. chwyt korekty, którą dla celów ekspresyjnych posługuje się Wojnarowska w cytowanym już wierszu *Legioniści*:

O, bohaterzy! Legioniści raczej!  
Heroicznego miłowania pełni, herojów  
miano dobywacie z cieniów!

[ . . . . . ]

Przeciw brutalnej potędze przemocy na  
 archanielskich skrzydłach poświęcenia płyną  
 we sławie nadludzkiej miłości herosy Polski  
 — legionieści raczej!

Zabiegi te, rozpatrywane w izolacji, nie mogą być określone mianem hiperboli, towarzysząc jednak pewnym wyżej prezentowanym skłonnościom poetyckim, przyczyniają się do hiperbolizacji języka poezji wojennej. „Każde zjawisko intonacyjne coś oznacza”<sup>35</sup>, wykrzyknienie, pytanie retoryczne, patetyczna apostrofa — są w istocie „fonicznym gestem” (określenie J. Mayena) o wyraźnej wartości znakowej. Autorzy wojenni zachowują się niekiedy tak, jakby starali się zatrzymać wypowiedź w pół drogi między dźwiękiem a pismem i przywrócić ją sytuacjom komunikacyjnym, w jakich funkcjonowała. Teksty wojenne kreuja obrazy podmiotu, który mówi podniesionym głosem, by nie rzec — wykrzykuje to, co ma do przekazania słuchaczom. Niekiedy krzyk ów pojawia się jako przytoczenie mowy cudzej, niekiedy zaś jest on prostą oznaką emocji „ja”. Przykładem mogą być *Pieśni czasu*, znajdujące się pod wyraźnym wpływem Kasprowiczowskich *Hymnów*. Orkan stara się operować całą skalą możliwości dźwiękowych, kontrastując szeregi wykrzyknień z obrazami ciszy.

O wieki w strachu jęczące!  
 O wieki mąk!  
 O lesie rąk błagalnych!  
 O lesie rąk!  
 O mózgi krwawe na ścianach skalnych!  
 [. . . . . ]  
 W duszy wyzbytej trwóg,  
 Która się czuje żywą,  
 Wstaje gniew,  
 Niewoli wszelkiej wróg,  
 Budzi się groźny lew  
 Protestu  
 I wstrząsa płomienną grzywą!  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

(W. Orkan, *Pieśń o buncie*, P 22—23)

Interesujące są pod tym względem interpunkcyjne zabiegi autorów: podwojony bądź potrojony myślник może tu być wzmocniony wykrzyknikiem, któremu towarzyszy znak zapytania. Taka ekspresyjna grafia stwarza fikcję wypowiedzianą; mamy tu do czynienia z obrazem mowy, z osobliwą maską oralności, w utworach brak bowiem najczęściej wyróż-

<sup>35</sup> J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972, s. 32.

ników składni języka mówionego<sup>36</sup>. Konwencja podniesionego głosu wkracza do literatury wojennej wraz z repertuarem najczęściej stosowanych form gatunkowych. Konwencję tę chcielibyśmy spostrzegać jako jeden z przejawów hiperbolicznych skłonności poetyki okresu, gdyż mamy tu do czynienia z wyolbrzymieniem, z nadmiarem w stosunku do norm komunikacji codziennej, potocznej.

Gatunek wyznacza model sytuacji komunikacyjnej. Teza ta jest dziś powszechnie przyjęta. Poezja wojenna powieliła dziedziczone z epok wcześniejszych konwencje gatunkowe. Oda, hymn, modlitwa z jednej strony, pieśń, hejnał, pobudka — z drugiej, tak oto przedstawia się repertuar ulubionych w latach 1914—1918 form poetyckich. Tym pierwszym kilka słów poświęcimy poniżej, drugimi zaś zajmiemy się osobno w innym miejscu.

Gramatyka genologiczna traktowana była w latach 1914—1918 jako system zamknięty, dziedziczony z epok poprzednich, jeżeli nawet modyfikowany, to raczej nieznacznie. Mówić można o wariacie klasycystycznym modelu gatunkowego, którego cechy swoiste omawia Edward Balcerzan, posługując się przykładem bardzo reprezentatywnym dla naszych rozważań, bo utworami z tomu *Tęcza łez i krwi* Leopolda Staffa<sup>37</sup>. Gatunki nas tu interesujące: oda, hymn, pieśń pochwalna, wprowadzają konwencję wyolbrzymienia już na poziomie inwariantnych reguł genologicznych. Gatunki te jasno określają swych wewnątrztekstowych adresatów, sytuują ich w pozycji „ponad” lub w „oddaleniu” od podmiotu mówiącego, co jest charakterystyczne dla utworów modlitewnych czy wierszy-pochwał, na które pierwotnie silny wpływ wywierały konwencje pochwalnej albo błagalnej mowy retorycznej. Konwencje te współgrają po części z tradycją wielkich monologów romantycznych. Nasycenie wypowiedzi zwrotami apostroficznymi pociąga za sobą duże prawdopodobieństwo pojawienia się hiperboli; rzecz ujmujemy w planie funkcjonowania konwencji literackich, nie zaś w socjologicznym aspekcie komunikowania. Wiadomo też, że apostrofa jako figura retoryczna zajmowała ważne miejsce w poetykach klasycyzmu, wiążąc się z konwencją gatunkową ody.

Im oda ściślej związana jest z konkretnym wydarzeniem, z aktualną sytuacją polityczną, im wyraźniej dochodzą w niej do głosu tendencje agitacyjno-propagandowe, doraźna aktualność oraz adresowana okazjonalność, tym więcej zawiera zwrotów apostroficznych<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Zob. M. R. Mayenowa, *Język liryki pozytywistycznej*. W zbiorze: *Pozytywizm*. Cz. 1. Wrocław 1950.

<sup>37</sup> E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918—1928*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej 1890—1939*. Seria 2. Wrocław 1974.

<sup>38</sup> P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel*. Wrocław 1972, s. 249.



Potwierdzeniem hipotezy o hiperbolizującej funkcji apostrofy mogą być utwory, w których konwencjonalność jest w pełni obnażona, gdzie hiperbolizacja nie daje się interpretować jako coś „naturalnego”, coś, co wypływa jakby z samej sytuacji komunikacyjnej. Nawiązanie do konwencji modlitewnej lub hymnicznej sytuuje adresata wypowiedzi w pozycji obiektu, któremu przypisuje się cechy boskie (Ojczyzna, Polska, Wolność — by poprzestać na najpopularniejszych personifikacjach), a to z kolei otwiera miejsce dla pojawienia się skojarzonej zwykle z apostrofą hiperboli. Hiperbolizacja jako pochodna konwencjonalizacji wypowiedzi osiąga *apogeu*m w wierszach-pochwałach. Tu mieszczą się pochwalne peany na cześć wodzów obu brygad, przede wszystkim zaś wiersze na cześć Piłsudskiego<sup>39</sup>.

To, co zostało dotąd powiedziane, odnosi się przede wszystkim do językowego ukształtowania poezji wojennej, teraz natomiast chcielibyśmy poświęcić nieco uwagi konwencji, jakie w omawianych utworach niesie stosowanie określonych wyrażen figuratywnych, reinterpretujących znaczenia słów, stwarzających przeto takie a nie inne obrazy rzeczywistości. Tradycyjnie mówi się w tego rodzaju wypadkach o hiperbolizacji obrazowania, lecz skoro „obraz liryczny to projekcja przestrzeni w świecie przedstawionym”<sup>40</sup>, wygodnie będzie zająć się opisem typowych dla literatury lat 1914—1918 wyobrażeń przestrzennych, tym bardziej że język przestrzeni jest jednym z podstawowych sposobów modelowania świata w utworach artystycznych.

„Symboliczne uporządkowanie przestrzeni dokonuje się już w sferze języka”<sup>41</sup>. Dlatego też omawiając metaforę językową wspomnieliśmy już nieco o wyolbrzymiającej metaforze przestrzennej. Tu jednak interesować nas będą głównie metaforyczne i symboliczne sensory przedstawionego w poezji wojennej obrazu świata, elementarne zasady reguły jego organizacji, te zaś przede wszystkim, które pozostają w pewnej zależności od zajmującej nas tendencji poetyckiej.

W poezji wojennej można, ogólnie rzecz biorąc, zauważyć następującą zasadę organizacji przestrzeni. W porządku horyzontalnym świat jako pewne przestrzenne kontinuum rozpada się na dwa rozgraniczone obszary: zostaje podzielony pomiędzy „swoich” i „obcych”, co jest tożsame z podziałem społeczeństwa na patriotów i zdrajców. Kategorię „granicy” wyznacza w poezji wojennej najczęściej linia frontu, rozumiana dosłow-

<sup>39</sup> Zob. Z. Wojnarowskiej wiersz *Legioniści* oraz inne utwory tej autorki z tomu *Słowa o miłości i wojnie*.

<sup>40</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki*. Poznań 1972, s. 89, 93.

<sup>41</sup> M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*. W zbiorze: *Przestrzeń i literatura. Studia*. Wrocław 1978, s. 25. Nawiązuję także do jednej z podstawowych prac na ten temat: zob. J. Lotman, *O metajęzykie typologicznych opisaniach kultury*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 4 (Tartu 1969).

nie lub metaforycznie. Tak rzecz ma się w tej odmianie poezji, która bezpośrednio nawiązuje do wzorców tyrtejskich. W wariacie do pewnego stopnia przeciwnym — nazwijmy go umownie postmodernistycznym — przestrzeń przedstawiana jest jako nieograniczony obszar, w którym działają siły spełniającej się apokalipsy. Trzeba dodać, że niesie ona wiarę „w nastanie nowego porządku” na ziemi.

    Nie czekał z mieczem straszny wyrok Boży,  
    Wydobył akta zbutwiałe ze skrzyni  
    I z krwi a z ognia nowe kształty tworzy,  
    Nowy porządek na tym świecie czyni.  
    [. . . . .]

    Gdy burza zniknie, niechże nam zaświeci  
    Jasny na koniec, nowy dzień swobody!

    ([Autor nieznany,] *Europa we krwi*, A 63)

Nie wdając się w dalsze szczegóły organizacji przestrzeni w poezji wojennej, ograniczymy się do prezentacji tych jej elementów, które pozostają w bezpośrednim związku z hiperbolizacją.

Znamienne wydaje się pod tym względem tworzenie obrazu przestrzeni na zasadach metonimicznych, synekdochicznych czy peryfrastycznych, co jest konsekwencją kształtowania wypowiedzi z podmiotowego punktu widzenia. Przestrzeń jest w tym wypadku projekcją punktu widzenia „ja”, jest ona więc funkcją podmiotu, niekiedy zaś — na sposób romantyczny — jest po prostu „przestrzenią duszy”<sup>42</sup>. Owo „ja” (lub „my”, jeśli mamy do czynienia z podmiotem zbiorowym) zajmuje centralne miejsce w prezentowanej rzeczywistości. Podmiot poezji wojennej to ktoś ze świata swoich, osoba, która jest nosicielem i głosi-cielem idei niepodległościowej, zatem ktoś niejako predysponowany do zajmowania owej centralnej pozycji w rzeczywistości, o której mowa w wierszach. Subiektywna perspektywa oglądu zdarzeń prowadzi do deformacji obrazu świata, do pojawienia się ujęć wyolbrzymiających, tym bardziej że pozycja „ja”, trwała w porządku horyzontalnym, może dowolnie zmieniać swe położenie na osi pionowej. Otrzymujemy przeto kilka możliwości. Podmiot usytuowany zostaje w pozycji „na” lub „przy” ziemi. Spostrzegana z tej perspektywy wojna i walka ma wymiar bądź doświadczenia indywidualnego, bądź też dziejowego kataklizmu. Spojrzenie z dołu ku górze zniekształca perspektywę widzenia zjawisk, dlatego też unoszący się nad ziemią dym, o którym mowa w wierszu Słońskiego, wydaje się tak intensywny, że aż „gasi słońce”.

    Gdy dym pożarów słońce gasi  
    i coraz krwawszy huczy bój,

<sup>42</sup> Z. Minc, „Przestrzeń artystyczna” w *liryce Błoka*. Przełożył J. Faryno. W antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janusi i M. R. Mayenowa. Warszawa 1977, s. 267.

ty mnie nie pytaj, czy to nasi,  
czy to nie nasi, synu mój!

(E. Słoński, *Sen o szpadzie*, S 148)

Równie często narracja prowadzona jest „z lotu ptaka”, podmiot usytuowany jest zatem ponad ziemią. Perspektywa ta, wydawałoby się z natury rzeczy pomniejszająca zjawiska, może być jednak wykorzystana dla celów wyolbrzymienia. Rzeczy widziane „z góry” stają się co prawda mniejsze, ale spojrzenie „sponad” znosi tylko pozornie hiperbolę, podczas gdy w istocie może ona pojawić się w podręcznikowej nieomal postaci.

A w dole, deptąc pola zamienione w stepy,  
Dwie ławy wojsk, zwróconych przeciw sobie czoły  
Jako ruchome ściany, przesuwają Bóg ślepy.

Jako dwa gór łańcuchy, dwa wrogie żywioły  
Prą naprzód, to się cofają wstecz z chwilowych stanic;  
Jak dwa zjeżone kolców stałą ostrokoły.

(L. Staff, *Legiony*, LS 69)

Możliwe są również warianty pośrednie: terenem akcji jest przestrzeń ponadziemską, a podmiot akcję tę relacjonuje z ziemskiej perspektywy. Przytoczymy teraz przykłady z literatury epok wcześniejszych, aby wskazać tradycję tego rodzaju przedstawień hiperbolicznych.

Ów olbrzym, postrach narodów,  
Co czołem strącał lazury,  
Deptał nogą biegun lodów

(K. Koźmian, *Oda na pożar Moskwy*, AP 481)

Anioł się z Aniołem zetrze,  
Chrystus wyjdzie na ciał złamy,  
I z Chrystusem się spotkamy,

A spotkania plac — powietrze.

(J. Słowacki, *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, JS t. 7, 266)

Podmiotowa perspektywa narracji prowadzi do spostrzegania świata wokół „ja” w kategoriach całości, przy jednoczesnym synekdochicznym lub metonimicznym kształtowaniu przestrzeni.

Niszczą grody, płoną wioski,  
świat cały — ognia krwawy słup,  
a chłop poznański i krakowski  
kładą się u wrót naszych w grób.

(E. Słoński, *Sen o szpadzie*, S 148)

Obraz przestrzeni zostaje wskutek tego nadmiernie wyolbrzymiony w płaszczyźnie pionowej („świat cały — ognia krwawy słup”) i poniekąd w płaszczyźnie poziomej. „Chłop poznański i krakowski” reprezentują tu wspólnotę walczących w ogóle, reguła *pars pro toto* stwarza wyolbrzymienie, które nie było możliwe do uzyskania w razie zwyczajowego

w takich wypadkach użycia liczby mnogiej<sup>43</sup>. Traktowanie „części” na prawach „całości” powoduje do życia obrazy zniszczenia, które ukazują ogrom narodowej martyrologii, ale ta sama reguła okazuje się także przydatna, gdy poeta chce przekonać czytelnika o sile legionowego czynu lub potędze „pieśni”. Sprawy, które dotyczą Polski, przedstawiane są tak, jakby dotyczyły całego świata.

Otwórzcie się, zawierze! Opadnijcie bramy!

Bo oto idzie pieśń

[. . . . .]

Zapali ziemię, niebiosy

Świat cały w okrąg spłomieni!

(W. Orkan, *U bram wieku*, P 4, 8—9)

Świat cały dziś żelazem i naszą pieśnią dźwięczy!

(E. Ligocki, *Eroica*, EL 17)

Funkcje wyolbrzymiające pełnią też opisy przestrzeni zastępujące nazwę geograficzną prezentowanego w ten sposób obszaru.

Od fal Bałtyku po Karpat szczyty,

Gdzie tylko żyje polski lud,

(E. Lityński, *Pieśń legionów 1914/1915*, A 21)

Warto tu zwrócić uwagę na przestrzenne wykorzystanie przyimka „od” ze wzmacniającym „po”, co stwarza wrażenie ogromu, którego nie dałoby się uzyskać mówiąc wprost o Polsce.

Przestrzeń i ruch są ze sobą nierozzerwalnie połączone. Ruch w przestrzeni, jego dynamika, kierunek i intensywność przyczyniają się do powstawania obrazów hiperbolicznych. Dość prosta prezentacja kolumn wojskowych peregrynujących przed oczami nieruchomego obserwatora wywołać może efekt gigantyzmu, tym znaczniejszy, gdy banalna, znana skądinąd metaforyka „drogi” skojarzona zostaje z symboliką świętej ofiary.

Kto świadkiem był, widoku nigdy nie zapomni!

Kiedy szli karnym krokiem zbrojni i ogromni,

Pod niebem, co pod mglistym nalotem opalu

W pogodzie swojej kryło dziwny wyrzut żalu,

A przyroda spokojem złościła się słońca,

Serca bezsilnym pięknem swym rozdzierająca.

I szły szyki, szeregi, pułki i gromady,

Co opróżniały z mężów miasta, wsie, osady,

Bez przerwy, bez ustanku, bez chwili wytchnienia,

Wszystkimi drogi, całe ludzi pokolenia,

I zaczął się ogromny ten pochód pochodów,

Niewidzialna, olbrzymia wędrówka Narodów.

<sup>43</sup> O hiperbolizacyjnej funkcji synekdochy pisała M. Dłuska w rozprawie *Modernistyczny barok Zeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1.

Stały zboża na polach, dochodziły żniwa —  
 Oni szli przez tę ziemię, niby ława żywa.  
 Zżęto pola, z drzew zwiędłe opadały liście —  
 Oni szli w dżdżach jesieni groźni uroczyście.  
 Ziemię zbieliły śniegi, a oni po śniegu  
 Szli ciągle, szyk za szykiem, szereg po szeregu.  
 [. . . . .]  
 Mundurami trojakich kolorów obciśli.  
     Aż przeszli...  
 [. . . . .]  
 O, narodzie! Przy uczcie tej, gdzie krew jest winem,  
 Ich jest najpierwsze miejsce! Ich pierwszym wawrzynem  
 Uwieńcz i wznieś pod niebo na cokole bar twych.  
 Najgodniej — nie w ugięciu i nie na kolanie —  
 Uroczyście uczcijmy przez powstanie  
     Z martwych.

(L. Staff, *Pochody*, LS 63)

Ruch zatem rozumiany nawet najbardziej potocznie, jako przemieszczanie się z miejsca na miejsce, w takim poetyckim przedstawieniu zyskuje wymiar hiperboliczny.

Wędrowka bohaterów poezji wojennej rozpoczyna się dość często w bliżej nie określonym punkcie przestrzeni, zlokalizowanym zwykle poza granicami etnicznymi ojczyzny. Droga wiedzie do ziemi rodzinnej, identyfikowanej tradycyjnie ze sferą sakralną. Droga to daleka, mierzy się ją w „setkach mil” (J. Relidzyński), znaczą ją groby poległych żołnierzy:

Kto Ciebie chciał?... Nie pytaj,  
 czy chcących było wielu —  
 żołnierskie policz groby  
 od Brześcia do Wawelu,  
     (E. Słoński, *Kto ciebie chciał...*, S 152)

Wyznaczanie granicy terytorialnej staje się w ten sposób głównym tematem przestrzennym poezji wojennej. Jak wiadomo, jest to metafora udosłowniona przez historię. Walka to przecież zdobywanie przestrzeni, ustanawianie granic terytorium trwale przypisanego danej wspólnocie —

My idziemy spod samego Krakowa  
 krwią swą znaczyć dawnej Polski rubieże,  
     (S. Słoński, *W borach*, S 151)

Takim ujęciem tematu wojny towarzyszą obrazy gwałtownego ruchu — lotu, pędu (niszczenie granic ustalonych przez państwa zaborcze).

Sposoby „zabudowania” czy też — jeśli kto woli — „wypełniania” przestrzeni unaocznione w wypowiedzi są równie ważne jak obrazy ruchu. W poezji wojennej rzeczywistość wokół „ja” zabudowana zostaje przedmiotami nadnaturalnych rozmiarów lub wielością obiektów tego samego rodzaju. Hiperbolizacja obrazu uzyskiwana jest i tu także przy wydatnej

pomocy warstwy leksykalnej komunikatu. Znamienne wydaje się z tego punktu widzenia użycie przez Artura Oppmana przymiotnika „cały”, w wyniku czego określenie „Nad całą Polską” ma walor wyolbrzymiający rozmiary trumny, o której się mówi w wierszu.

Nad całą Polską trumna podniesiona  
Szła skroś, jak morze, falujące tłumy,  
Zda się milionów niosły ją ramiona,  
Z uczuciem żalu i królewskiej dumy  
(A. Oppman, *Za jego trumną*, AO 187)

Podobną rolę pełni użycie konkretnej liczby „tysiąc” w wierszu Władysława Orkana.

Jęk wycinanych —  
Zgiełk bitwy  
Tysiąc ranionych koni rzy —  
(W. Orkan, *Suplikacje*, P 30)

Hiperbola uzyskiwana tu jest poprzez takie zorganizowanie przestrzeni omawianej, że staje się ona w ten sposób „przestrzenią mówiącą”<sup>44</sup>; zarówno w poezji dawniejszej, np. w odach Kajetana Koźmiana, jak i w twórczości poetów wojennych znajdziemy wiele podobnych przykładów.

I cóż, że ziemię naszą wszertz i wzdłuż  
Po rdzeń i kość jesienny orze Pług —  
A kwietne łąki, złote łany zbóż —  
Ogromem stóp tratuje Wojny Bóg.  
Ze się odemkły piekielne zawory,  
Szatan wrzeciądze zerwał i łańcuchy —  
I wszystkich nieszczęść wypuścił upiory  
I wszystkie klęski, i wszystkie złe duchy...  
(J. Mirski, *Pieśń polska*, W 15)

Alegoria, którą od lat posługiwali się poeci w utworach okolicznościowych towarzyszących doniosłym wydarzeniom z życia publicznego, zespolona z hiperbolą, staje się dogodnym sposobem powiadomiania o losach narodu. Ten trop, o silnie skonwencjonalizowanym charakterze, będzie przez czytelników poezji wojennej rozumiany jednoznacznie, jeżeli tylko trafność wyobrażeń alegorycznych pozostanie w zgodzie z odczuciami społecznymi, które towarzyszyły wojnie<sup>45</sup>. Skojarzona z alegorią hiperbola występuje w twórczości wojennej dość często, w czym dopatrywać się można oddziaływania ukłasyfikujących się na krótko

<sup>44</sup> G. Genette, *Przestrzeń i język*. Przełożył A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

<sup>45</sup> Tak np. komentator poezji wojennej odczytywał *Achillesa* K. Tetmajera jako alegoryczny wyraz stanu „duszy polskiej” (J. Zabiełło [L. Szczepański], *Nowy romantyzm w poezji polskiej czasu wielkiej wojny*. Kraków 1917, s. 14): „Tak czuły dusze wrażliwe, duszące się w atmosferze niewoli i buntujące się — nieraz w szalonych porywach”.

przed 1914 r. nurtów poezji polskiej (grupa „Museionu” oraz tzw. klasycystyczny okres w twórczości Staffa).

Przestrzeń, w której szaleje szatan, którą „tratuje Wojny Bóg”, jest przestrzenią mityczną, nieograniczoną, jednorodnie zabudowaną.

Wyrasta nieprzejrzany las, bezmierna rzesza,  
 Bezbrzeżne okiem nieobjęte morze,  
 Któremu góry, idące do słońca,  
 Najwyższym czołem nie położą tam!  
 Zda się, że granic nie ma, brzegu ani końca...

(W. Orkan, *U bram wieku*, P 12)

Świat owładnięty dziejowym kataklizmem przybiera cechy rzeczywistości piekielnej, przedstawianej najczęściej zgodnie z tradycją judeo-chrześcijańską.

Z pól, które skryły kainowe dymy,  
 Z chat, które w popiół obrócił cios wroga,  
 Z ziemi, nad którą zgasło oko Boga  
 Z piekła, gdzie walczą w chaosie olbrzymy, —  
 Szli na Golgoty bezkresnej rozpaczę  
 Heloci wojny, wygnańcy, tułacze.

(B. Ostrowska, *Wychodźcy*, BO 97)

Jak już wspominaliśmy, niepoślednią rolę odgrywa tu metaforyka językowa: metafora rozwinięta w rozbudowane wypowiedzenie generuje obrazy przestrzeni ziemskiej, która jest terenem przejawiania się sił apokaliptycznych.

Tedy się ziszcza — jak strasznie i srodze —  
 Sen, który ludzkość przerażał od wprzód,  
 Cała Europa we krwi i pożodze,  
 Dreszcz grozy wstrząsnął w głębi serca ludy;  
 ([Autor nieznany,] *Europa we krwi*, A 62)

Ziemia nasza — jeden krzyżów las cmentarny,  
 Niebo nasze — łun i dymów krwawe słupy,  
 Dom nasz — zgliszczy gorejących stos ofiarny,  
 Bracia nasi — nie grzebane w polach trupy.

(B. Ostrowska, *Wiosna 1915*, BO 71)

Świat zalany potopem krwi. Morze krwi. Powracamy do cytowanych już metafor. Metaforyka krwi obsługuje prawie cały repertuar utworów wojennych. Słowo „krew” wraz z wyolbrzymiającymi epitetami, najczęściej przymiotnikami, pojawia się w tytułach utworów i tomików, jest głównym składnikiem frazeologii poetyckiej i nieodłącznym atrybutem przedstawianej przestrzeni:

Nów miesięczny gaśnie w morzu krwi,  
 Ku otchłaniam śmiertelnym się zniża —

(B. Ostrowska, *Wiosna 1912*, BO 59)

To rozumiałe: krew jest przecież związana z walką, krwawe pejzaże stanowią metonimię wojny. Ale nie tylko. Rzeczownik „krew” pojawia

się w najróżniejszych kontekstach frazeologicznych także tam, gdzie wcale pojawiać się nie musi:

Bo oto idzie zastęp harny  
 [. . . . .]  
 Czoła ich znojne, ściekające potem,  
 [. . . . .]  
 Są jako wierchy ponadchmurne Tatr,  
 Gdy je wschodzące słońce skrwawi złotem  
 (W. Orkan, *U bram wieku*, P 7)

Krew ma wartość oczyszczającą, to krew ofiarna; nawet u Staffa czytamy:

Przy uczcie tej, gdzie krew jest winem  
 Ich jest najpierwsze miejsce!

Polska staje się więc kolejnym wcieleniem ofiary Chrystusa.

Ziemio cierniową koroną  
 Kolczastych drutów spowita,  
 łuną pożarów czerwoną  
 jak baldachimem okryta!  
 (E. Słoński, *O pola krwią napojone...*, s. S 156)

Krew wsiąkająca w glebę użyźnia ją, jest jej pokarmem. Czysto konwencjonalne wyolbrzymienie, obraz wojny jako skąpanego we krwi świata, obraz typowy dla poezji omawianego okresu, ma swój głębszy sens: śmierć daje początek życiu, tak jak w tekstach mitycznych i w poezji romantycznej. Oto przykłady z utworów Zofii Wojnarowskiej:

A zalisz miłość nie jest nienawiścią, a śmierć życiem?  
 (*Złudzenia*, ZW 46)  
 A śmierć stała się odrodzeniem i siewem  
 (*Contra voluntatem*, ZW 55)  
 Hejże, śmierć to? — a może zbawienie?!...  
 (*Echa z Tatr*, ZW 135)

Pisze Maria Janion:

Strategia romantycznej poezji patriotycznej apelowała bezustannie do buntu przeciw okrucieństwu śmierci. Przeciw śmierci zwracał się również mesjanizm romantyczny. Podstawową jego figurą myślową było skojarzenie śmierci z odrodzeniem, odwołanie się do mitu metamorfozy, transformacji. Głęboką sprzeczność wewnętrzną traktuje się jako istotę metamorfozy, która przekracza granice między materią a duchem, między życiem a śmiercią<sup>46</sup>.

I taki jest też sens znaczeń metaforycznych zhiperbolizowanej przesłrzeni w poezji wojennej.

<sup>46</sup> M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 53—54.