

Mark Polakow

Historyczne modele tropów i figur

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (47), 63-79

1979

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.

Mark Polakow

Historyczne modele tropów i figur

Naszkiecowanie listy tropów i figur — podstawowych, żeby tak się wyrazić, elementów świadomości retorycznej — nie przedstawia większych trudności. Można, tak jak przyjęto w akademickich teoriach literatury, sporządzić opis każdego tropu traktowanego jako „środek artystyczny” lub „środek wyrazu”. Byłby to jednak wykaz ujęć rozmaitych środków „mowy ozdobnej”, stosunkowo nieskomplikowane ustalenie sposobów ich oceny i klasyfikacji — działania zatem dokładnie

Prawdziwe
zadanie

przeciwstawne prawdziwym zadaniom, jakie stoją przed analizą systemu retorycznego i wewnętrznego bogactwa jego formalnej struktury. Rozdzielić system świadomości i działalności retorycznej na sformalizowane reguły i merytoryczne sensy — znaczy to wręcz oderwać je od wypowiedzi językowej (tekstu poetyckiego) i od wewnętrznej prawidłowości uniwersum retorycznego. A to świadczyłoby o niezrozumieniu historycznej i społeczno-artystycznej roli retoryki w życiu nie tylko literatury, lecz również społeczeństwa.

Na podstawie swoich nader wnikliwych badań A. Wiesiółowski i A. Potiebnia zademonstrowali, na

wyjątkowo rozległym materiale, swoistą rolę tropów w rozwoju myślenia artystycznego i gatunków literackich. Potiebnia uporczywie badał specyficzną naturę dyskursu poetyckiego, dostrzegając w nim jako zasadnicze cechy szczególne przenośność (metaforyczność) i synekdochiczność: „Ilekróć obraz poetycki jest percypowany i ożywiany przez odbiorcę, tylekróć mówi mu *coś innego i coś więcej* niż to, co się w nim bezpośrednio zawiera. Poezja zatem jest zawsze *mówieniem przenośnym (inoskazanije)* (...) w szerokim sensie tego słowa”¹. Odnotował Potiebnia również tę ważną cechę szczególną języka poetyckiego, iż wszystkie szeregi słów — tak obrazowych, jak i pozbawionych obrazowości — włączają się w proces transformacji obrazowej niemalże na równych prawach.

Pierwotna „elementarna poetyckość” poszczególnych słów odgrywa przy tym znikomą rolę w porównaniu ze „zdolnością tworzenia obrazów z połączeń słownych”. W ten sposób Potiebnia świetnie wykazał, że sprawa polega nie na doborze tych czy innych słów, ale na operacjach literackich, określających i ogólny charakter obrazowości języka, i same obrazy. Z rozważań badacza wynika myśl, że *trop jest przeskokiem* od obrazu do znaczenia, jako że obraz, będący jedyną rzeczą realnie daną, jest zawsze czymś węższym i mniejszym od artystycznego sensu (= znaczenia). Dlatego też sama teoria Potiebni o formie wewnętrznej słów jest w swojej istocie — choć uczony jawnie tego nie wypowiedział — teorią traktującą o procesach, jakie dokonują się między słowami a znaczeniami przenośnymi. W świetle tego stwierdzenia *figury należy rozpatrywać jako swoiste rekonstrukcje formy wewnętrznej słowa*². Potiebnia w gruncie rzeczy przypisał „słowu” procesy twórczości artystycznej. Co

Operacje
literackie

¹ A. Potiebnia: *Estetika i poetika*, s. 341.

² *Ibidem*, s. 205.

więcej, zrozumiał głęboko, że tworzenie figur i tropów to nie tylko wskrzeszanie starej, odwiecznej drogi, ale i produkowanie nowych znaczeń, gdyż poezja nie jest rezultatem, lecz wytwarzaniem sensu poetyckiego.

W traktacie *Myśl i język* Potiebnia przedstawia rozwinięty opis stopniowo komplikującego się systemu tropów w poezji ludowej, poczynając od najwcześniejszego, mitologiczno-poetyckiego etapu świadomości. „Współczesne nam — pisze — pomniejszych przejawy poezji ludowej zbudowane są na podstawie, która kształtowała się w ciągu wielu tysiącleci. Zauważmy tylko (...) że rekonstrukcja formy wewnętrznej nie jest obojętną dla rozwoju reperacją tego, co stare, lecz stworzeniem nowych zjawisk, świadczących o osiągnięciach myśli. Nowy akt twórczy dorzuca do swoich historycznych przesłanek coś, co się w nich nie zawierało. Zmienia się nie tylko treść porównania, ale i natężenie porównującej siły (...) Zmieniają się również formy przejścia od jednego członu porównania do drugiego, i sens tych przemian całkowicie potwierdza tezę, że poezja nie jest wyrażaniem gotowej treści (...)”³. Do tego samego wniosku, wysnutego na podstawie innego stanowiska badawczego, doszedł A. Wiesiołowski, proponując pojęcie formowania się w procesie rozwoju „splotów” czy „komórek nerwowych” tekstu poetyckiego.

Potiebnia, mówiąc o powszechności językowego symbolizmu (dziś powiedzielibyśmy: znakowości), twierdzi, że w szczególnym systemie mowy poetyckiej symbolizm ten przybiera specyficzny charakter. Z tego właśnie powodu w języku nie ma znaczeń nieprzenośnych; znaczenia motywują i programują wytwarzanie figur, ich wzajemne relacje i wreszcie ich przeradzanie się w określony system. To, co stanowi element w języku naturalnym, staje się

W poezji
ludowej

Powszechny
symbolizm

³ *Ibidem*, s. 201.

przy tym komponentem (tj. niesie z sobą obciążenie kompozycyjne) tekstu poetyckiego. W systemie komponent ten zostaje inaczej zdeterminowany i zaczyna inaczej oddziaływać na sąsiednie elementy. Sam typ formowania się języka pociąga za sobą nieuniknione pojawienie się figur i tropów. „Biorąc pod uwagę, że do tej pory działanie podmiotu możemy wyrazić, tj. przedstawić sobie tylko na podobieństwo człowieka («idzie wiosna» jak «człowiek idzie», «ja idę»), można sądzić, że i ogólnie rzecz biorąc, pojęcia skutku i przyczyny powstawały tak, iż obserwacja naszych działań była przenoszona na działania przedmiotów: jak wszelki podmiot jest podobny do naszego ja, tak i wszelkie działanie jest podobne do naszego działania”. I podobnie jak kategorie gramatyczne są parzyste, tak i cały „przebieg myśli ludzkiej składa się z parzystych bodźców: objaśnianego i objaśniającego”⁴.

Z tego względu tropy i figury, tak jak i obraz, stanowią w teorii Potiebni odbicie procesu rodzenia się myśli artystycznej: są nie rezultatem, lecz właśnie samym ruchem, procesem. Dlatego też „figura poetycka jest czymś *pierwotnym*. Toteż ilekroć myśl współczesna potrzebuje obrazowości, zwraca się ku figurom i tropom”⁵. Rozumowanie to doprowadza badacza do zmiany schematu genezy mowy obrazowej: przechodzi ona nie od prostego, prozaicznego sposobu mówienia do obrazowego, poetyckiego, lecz odwrotnie. Wyrażenie obrazowe, jak sądzi Potiebnia, jest starsze od nieobrazowego, jako że sądy analityczne poprzedzane są przez syntetyczne, „polegające na połączeniu dwu w równej mierze substancjalnych kompleksów”⁶.

Na tej podstawie Potiebnia wyjaśnił jeszcze jedną

Od poezji do
prozy

⁴ A. Potiebnia: *Iz zapisok po russkoj grammatikie*. T. III. Moskwa 1968, s. 7—8.

⁵ *Ibidem*, s. 483.

⁶ *Ibidem*, s. 218.

stronę problemu tropów i figur: „Należy w niej (teorii tropów i figur) rozróżnić dwie strony: ustalenie krańcowych punktów ruchu myśli w poszczególnych przypadkach, nazywanych tropami i figurami, oraz określone kierunki tego ruchu”. Inaczej mówiąc, myśliciel wprowadza tu zróżnicowanie między samymi pojęciami tropu i figury a procesem ich rodzenia się, tj. konkretnym istnieniem tych form. „Z tego względu objaśnienie pochodzenia tropu — pisze — powinno polegać na wskazaniu warunków, w których jest on najprostszym i najłatwiejszym wyrażeniem myśli (...) Tu właśnie przebiega granica pomiędzy tropami a wyrażeniami, które tropami nie są”⁷.

Sposób, w jaki Potiebnia interpretuje systemy retoryczne, świadczy o tym, że badacz konsekwentnie dostrzegał związek między procesami rozwoju języka i myślenia oraz rozwoju systemów artystycznych. Tropy i figury rozpatrywał nie tylko jako podstawę tekstu poetyckiego, języka poetyckiego, ale również jako najwcześniejsze formy myślenia, tak konkretnego, jak i teoretycznego. Ekspresywne struktury języka poetyckiego wyprzedzają język pojęć.

Do tej samej tezy o występowaniu w kolejnych stadiach rozwoju sztuki dwu form widzenia i postrzegania doszedł również Sergiusz Eisenstein. Wskazał on, że już w „pierwowzorze” sztuki — ornamentie — znajdujemy odbicie rzeczywistości przez świadomość i przez pryzmat myślenia konkretnego. Właśnie w systemie tropów pozostawiły swój ślad pierwotne normy konkretnego myślenia. Eisenstein podkreślał przy tym (podobnie jak Potiebnia) ów fundamentalny fakt, że tak jak w przyrodzie, istnieją stabilne prawa rozwoju formy artystycznej, które na każdym etapie rozwoju historycznego znajdują *nowy wyraz*. Tworzy się swoisty

Teza
Eisensteina

⁷ *Ibidem*, s. 395.

„bank” specyficznych bloków artystycznych, z których w realnym procesie twórczym dają się wydożyć wyraźnie zarysowane zestawy formalne. Właśnie na tym polega na danym etapie zupełnie dotąd nie przebadana „historyczność w dziedzinie formy” (Eisenstein). Pierwsza retoryka (ma się rozumieć, nie uświadomiona) wykazuje związek z logiką myślenia, ale nie będąc nią, sama wytwarza szczególnie typ myślenia artystycznego.

Przekształcenie
symbolu
w sytuację

Znaczenie modeli tropów i figur polega na wytworzeniu swoistego łańcucha artystycznych „pojęć”, które umożliwiają skonstruowanie przedmiotowo-zmysłowego świata literatury. W poezji ludowej dokonuje się to, co Potiebnia nazwał „zmaterializowaniem się obrazu, przekształceniem się symbolu w sytuację”⁸. W tym mechanizmie rodzenia się środków poetyckiego widzenia świata w poezji ludowej dostrzegaliśmy Potiebnia proces rozwoju języka poetyckiego. U podstaw takiego ruchu leżała, zgodnie z jego hipotezą, „pierwotna zdolność poznawania siebie w (subiektywnym) zabarwieniu rzeczy wyobrażanych”. Stosunkiem podmiotu (przyczyny) i orzeczenia (skutku) jako wyrażeniem „dawniejszego stosunku *podobieństwa*, pokrywającego się z konkretnością podmiotu, objaśnimy za jednym zamachem liczne przypadki metonimii”⁹.

W tym sensie nader charakterystyczny jest ruch od pierwotnej obrazowości ustno-poetyckiej do tekstu literackiego i pisanego. Właśnie w takiego rodzaju dziełach, powstających na granicy dwu systemów poetyckich, znajduje swój dobitny wyraz proces kształtowania się podstawowych elementów retoryki. Potiebnia przytacza zaskakujący przykład, pokazując, jak z tropu rodzi się jeden z tych fundamentalnych obrazów, które wędrują przez całą

⁸ A. Potiebnia: *Objasnienie matorusskich i srodnych narodnych piesien*. T. I. Warszawa 1883.

⁹ Potiebnia: *Iz zapisok...*, s. 397.

światową literaturę — obraz *sobowtóra*. U podstaw tego typu leży obrazowanie metonimiczne. Pojawiało się ono w warunkach, kiedy dla mówiącego przyczyna i skutek były na ogół jakościowo różne i gdy „stosunek przyczyny i skutku bierze się (m. in.) ze stosunku podobieństwa, tak że skutek jest jedynie zmodyfikowaną podobizną przyczyny”. Opierając się na tym podobieństwie, powstają właśnie dla objaśnienia losu ludzkiego „sobowtóry, podobizny człowieka (dola itd.)”. Jako przykład Potiebnia przytacza *Opowieść o Niedoli-Złym Losie*, w której Niedola występuje jako sobowtór młodzieńca¹⁰.

Obrazy
sobowtóra

W genialnej siedemnastowiecznej *Opowieści o Niedoli-Złym Losie* mamy w rzeczy samej do czynienia z dziełem leżącym na pograniczu literatury ustnej i pisanej, i z tego względu szczególnie widocznie demonstrującym proces rodzenia się wewnętrznej organizacji myśli obrazowej i języka poetyckiego. Co więcej, w *Opowieści o Niedoli-Złym Losie* wyraźnie występuje przejście od jednego do drugiego typu pojmowania literackości. W literaturze staroruskiej coraz silniej uzewnętrznia się to, że obraz autora jest bezpośrednio związany z orientacją na ujęcia posługujące się chwytami oratorskimi. Zasada kaznodziejstwa sama przez się powodowała mobilizację wszelkich możliwych środków przekonywania. „W tej czy innej mierze autor XI—XVI-wieczny był zawsze kaznodzieją (...) Stąd — pisze badacz — ujęcia, posługujące się chwytami oratorskimi, ujęcia, którymi przeniknięta jest cała literatura wieków średnich”¹¹. Stąd to, co D. Lichaczew nazywa „retoryką emocjonalno-chaotyczną”, właściwą dawnemu piśmiennictwu.

Także od tej strony *Opowieść o Niedoli-Złym Losie* stanowi zabytek w najwyższym stopniu interesują-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Lichaczew: *Czetowiek w literaturze Driewniej Rusi*. Moskwa 1970, s. 133.

Odświeżenie
języka
poetyckiego

cy i wybitny — wytwór epoki, zdominowanej przez krasomówczy gatunek żywotów świętych, który wprowadzili Epifaniusz i Pachomiusz. Powstawała literatura, „rozmaitemi wielce mądrymi i zręcznymi słowy okraszona”. Smak ówczesnego czytelnika dobrze się przejawiał w słowach carewicza Joana, który przyganiał mnichowi Jonie za żywoty świętych „nadto łącznym sposobem pisane”. Na tym tle autor *Opowieści o Niedoli-Złym Losie* wyróżnia się swoim dobitnie wyrażonym dążeniem do odświeżenia języka poetyckiego, do odejścia od „krasomówstwa” w stronę poetyckiej retoryki poezji ludowej. Sama *Opowieść...* zwraca uwagę społecznym charakterem myślenia. W duchu rodzącego się światopoglądu barokowego świat jawi się bohaterowi jako nieskończony korowód nieszczęść, nieodstępnych klęsk i nieuniknionego cierpienia. A wszystko to przeniknięte jaskrawym kontrastem społecznym — kontrastem między bogactwem a nędzą, wyrzuciem ludzkiego życia z praw i skazaniem go na zgubę. Po raz pierwszy w literaturze rosyjskiej tak dobitnie upomniano się o prawo do uczynienia bohaterem nie ascety, nie męczennika, nie księcia, lecz zwyczajnego człowieka, zasadniczo pozbawionego określonego pochodzenia — jak gdyby *Everymana*, człowieka jako takiego. Tym bardziej zadziwia fakt, że życie „dobrego młodzieńca” oprawione jest w ramę historii świata:

Zrządzeniem Pana Boga i Zbawiciela naszego
Jezusa Chrystusa Wszchemogącego,
Od początku wieku człowieczego,
A na początku wieku tego marnego... itp.

„Wiersze
duchowne”

Tak właśnie, w duchu liryczno-epickich zaśpiewów tzw. wierszy duchownych, rozpoczyna się opowieść: obrazem historii świata, która określiła providencjalność ludzkiego losu. Zadziwiająco są przy tym odstępstwa od tradycyjnego wyobrażenia, wprowadzające całkowicie nowe elementy. Na przykład:

„człowiecze serce nierozumne jest i krnąbrne: Adam z Ewą pokusie ulegli” — ta apostrofa do właściwości ludzkiego serca jest już zupełnie w duchu estetyki barokowej.

W *Opowieści...* uwidoczniło się bez wątpienia dawne przekonanie, że „nagim być i bosym bez miary” to najpewniejsze zbawienie. W żywotach świętych jest to stały motyw: bycie nagim i bosym przynosi zbawienie Aleksemu — człowiekowi bożemu, Wasylowi Błogosławionemu; tu jednak motyw ten nabiera demonstracyjnie zabarwienia socjalnego, a nie hagiograficznego: „Nagich, bosych i z raję nikt nie wygoni”. Niewątpliwie, motyw ten uległ transformacji wskutek nowych warunków społecznych: niestabilność życia na Rusi w XVII w. przybiera powszechny charakter, pogoń za bogactwem staje się niebezpieczna, nie można polegać nawet na żonach — mogą one i udusić, i otruć. Wszystko to zmienia zabarwienie typowego dla hagiografii motywu ucieczki od świata. Jest to nie duchowy dramat młodzieńca, jak mniemają niektórzy badacze, lecz dramat socjalny. I jeśli tradycja średniowieczna wyносиła indywiduum ponad warunki życia, to w *Opowieści...* na odwrót, warunki życia stają się „bohaterem” i triumfują nad wolą młodzieńca.

To wszystko właśnie powoduje, że w tkankę *Opowieści...* wprowadzone zostają na szeroką skalę motywy i toposy poezji ludowej (bylin, wierszy duchownych, lamentacji, przysłów itp.). Wszystkie gatunki folklorystyczne posplatały się z typami książkowymi (tak np. swoje odbicie w *Opowieści...* znalazł bez wątpienia płacz skruchy z *Wiersza o Alek-sym — człowieku bożym*). O tym swoistym procesie, dokonującym się w świecie poezji ludowej, pisał A. Wiesiołowski: „Można mówić ogólnie o chwytach twórczości ludowej, stosownie do których przetworzyła ona daną treść literacką, ale wydaje się możliwe również bezpośrednie oddziaływanie już

Nie można
polegać nawet
na żonach

ukształtowanych bylin na ten czy inny wiersz”¹². Stosuje się to w całej pełni i do *Opowieści o Niedoli-Złym Losie*, tyle że relacje komplikują się tu przez swoją dwukierunkowość.

Zgodnie z prawami poezji ludowej wstępna strofa stanowi ziarno, z którego wyrasta całość. Wstępna strofa w *Opowieści...* istotnie tworzy wyjściowe ziarno, objaśniające dramat zwyczajnego i nieznanego człowieka jako dramat powszechny, a zatem mający w sobie ukryty sens umoralniający.

Wewnętrzna
parodystycz-
ność

Podwójna orientacja słowa — na poezję ludową i na książkową literaturę narracyjną — wyznaczyła w *Opowieści...* miejsce dla parodystyczności wewnętrznej. Utwór skomponowany jest poniekąd jako ironiczna parafraza gatunku hagiograficznego, właściwie jako wewnętrzne przeciwstawienie wobec typu narracji z żywotów świętych. „Každy z żywotów świętych to jedynie szereg oddzielnych epizodów — pisze W. Kluczewski — przedstawiających uroczyste momenty w życiu świętego; powszednie okresy między tymi momentami gatunek ów albo pomijał, albo tylko mimochodem rzucał na nie blade światło. Taki był ustalony plan, odróżniający żywoty świętych od utworów narracyjnych innego rodzaju (...)”¹³ (por. stosunek między postacią świętego a „znamionami” w ikonie).

Jak w naszej opowieści odwróceniu uległ typ bohatera, tak też swoiście przekształcony został system epizodów, stanowiących osnowę narracji: satyryczno-obyczajowe zabarwienie zyskują tradycyjne epizody żywotów świętych (bogaci rodzice, staranne wykształcenie, rozum i dobroć, nędza, udreki i pokusy itd.). Taki jest motyw płaczu skruchy, przeradzający się w płacz nad własną lekkomyśl-

¹² A. Wiesiołowski: *Razyskanija w oblasti russkich duchownych stichow.* „Sbornik Otdielenija Russkogo Jazyka i Słowiesnosti IAN” vol. XX nr 6, s. 2 i n.

¹³ W. Kluczewski: *Driewnierusskije žitija kak istoričeskiej istocznik.* Moskwa 1871, s. 432.

nością, motyw biesiady, przekształcony w hulaszczę życie, motyw zamiany szat (Aleksy zamienia się na szaty z żebrakiem dobrowolnie, młodzieniec — pod przymusem), sam zaś temat nędzy staje się w fabule *Opowieści o Niedoli-Złym Losie* tematem centralnym. Właśnie to przydaje utworowi refleks tragizmu i ironii, jak zauważył już w swoim czasie F. Busłajew.

W ten sposób elementy rozmaitych tradycyjnych gatunków otrzymują samodzielne opracowanie. Taką jest na przykład nowa funkcja „przywidzenia”. W żywotach świętych stanowi ono wyraz wyższych celów moralnych, w *Opowieści...* demonstruje istotę nikczemnego życia. Niedola — to nie szatan, lecz właśnie uobecniona przez świadomość zła siła stosunków społecznych. „Przywidzenie” staje się często jak gdyby wewnętrznym monologiem. Sam motyw sobowtóra ujęty jest w ten sposób, że bohaterka nie ogarnęła jeszcze wewnętrzne rozdwojenie myśli: wątpliwości wyprowadzone są na zewnątrz bohatera, jemu zaś pozostawiono jego postęпки. Odpowiada to wypracowanej technice opisu postaci za pośrednictwem mowy niezależnej i prezentacji postępków.

Ale tu właśnie pojawia się zasadnicza osobliwość tej zdumiewającej opowieści: trop stał się w niej podstawą całego jej świata przedstawionego. Uległ rozszerzeniu na konstrukcję całego dzieła, które składa się z łańcucha mikrotropów, przekształconych w uniwersalny metonimiczny obraz *sobowtóra*; na tej podstawie dominuje w *Opowieści...* zasada personifikacji przyczyny, następstwa, skutku itd. lub, jak to świetnie ujmuje Potiebnia, dokonuje się tu wypaczenie relacji przyczyny i skutku, przy którym skutek okazuje się sprawcą właściwości przyczyny. „Tak na przykład w *Opowieści o Niedoli-Złym Losie* Niedola (sobowtór) powstrzymała dobrego młodzieńca przed samobójstwem i pocieszyła go”, wszelako: „sama Niedola pocieszała się

Przekształcenia

Podstawowy trop

i (dlatego) pocieszyła młodzieńca, lecz, patrząc z punktu widzenia stanu bohatera, poeta powiada: idzie dobry młodzieniec *wesół, niczym się nie frasuje; pocieszył Niedolę-Zły Los (...)*¹⁴.

Jest to przypadek rozdzielenia (metonimicznego przeniesienia) cech charakteru bohatera: Niedola cechuje się nieufnością wobec ludzi, pesymizmem i zdesperowaniem, Młodzieniec — szczerością i ufnością, które zjednują mu przychylność dobrych ludzi, ich życzliwość i współczucie. Ma zresztą w sobie dobre właściwości: jego energia nie jest energią zawadiackiego bohatera opowieści sowizdrzalskiej. Młodzieniec nikogo nie oszukuje, raczej sam zawsze bywa oszukany, nie kradnie, lecz jest okradany; jego rozum, wiedzę, umiejętność postępowania — Niedola obraca w ich przeciwieństwo. Dzięki temu właśnie nasza wyróżniająca się ciepłym tonem i ludzkością opowieść o człowieku niewiadomego pochodzenia stanowi coś odmiennego względem zachodniej literatury sowizdrzalskiej.

Opowieść o Niedoli-Złym Losie oparta jest na wielkiej metonimii ludzkiego losu; jedyny ratunek dla bohatera to ucieczka ze świata społecznej nieprawdy i niesprawiedliwości.

Przytoczony przykład jest ilustracją złożonego procesu kształtowania się w literaturze systemu obrazowo-leksykalnego. Można byłoby prześledzić drogę rozbudowywania się rosyjskiej topiki od najdawniejszych formuł epickich występujących w folklorze do poetyckich *clichés* prozy staroruskiej i od niej do poezji współczesnej. Tak rozbudowuje się styl dawnej opowieści rycerskiej, przechodzącej od opisu kronikarskiego do poetyckiego. W opowieści rycerskiej spotykamy połączenie narracji historycznej (z jej zasobem stereotypów) i stylu poetyckiego. Ten ostatni jest efektem kontaminacji rozmaitych tekstów: gatunków ustnych, oratorskich („sło-

Opowieść
rycerska

¹⁴ Potiebnia: *Iz zapisok...*, s. 397.

wo”) i pisemnych. Nie darmo w świadomości dawnego czytelnika istniało stosunkowo jasne wyobrażenie o dwu typach mowy: pisemnym i ustnym. Według obserwacji jednego z badaczy, „autorzy sami podkreślali świadomość formuły («po piśmienemu, młodzieńce i dziewki»)»¹⁵. Nawiasem mówiąc, w literaturze staroruskiej interesujący wydaje się proces kształtowania gatunków na zasadzie ich kontaminacji, a nie w rezultacie *wyodrębnienia*. Nowy gatunek tworzy się jak gdyby za pomocą nawarstwień. Szczególnego znaczenia w literaturach starosłowiańskich nabrały toposy. „Wspólne miejsce”, „topos” to jeden z centralnych problemów średniowiecznej poetyki: „Wraz z pierwszymi przekładami bizantyjskiej literatury pięknej — pisze badacz — Słowianie przyswajają sobie podstawowe typy *loci communes*. Użycie toposów oddziałania istotę natury i praw średniowiecznej twórczości literackiej”¹⁶.

Wyjaśnienie znaczenia toposów (tropów i figur) możliwe jest na gruncie hipotezy Sapira-Whorfa. Sapir badał rolę języka w formowaniu się kultury. Według niego język, jakim posługuje się człowiek, określa to, jak percypuje on i rozumie otaczający świat. Wizja świata zmienia się przy przechodzeniu od języka do języka.

Jeśli wprowadzić pewne ograniczenia i usunąć hiperbolizację roli języka, wypadnie stwierdzić, że w stosunku do *tworzonego* języka literatury hipoteza Sapira-Whorfa ma wielkie znaczenie. Czynniki subiektywizmu w języku poetyckim warunkuje fakt, że język danego utworu ma specyficzną strukturę, będącą odbiciem zawartej w dziele wizji świata. Język występuje w tym wypadku w roli pewnego

Hipoteza
Sapira-Whorfa

¹⁵ A. Orłow: *Ob osobiennostjach formy russkich wojskich powiestiej*. Odb. z: *Cztienija w obszczestwie istorii i drienostiej rossijskich*. 1902, s. 6.

¹⁶ Trifunović: *Azbučnik srpskih srednjovjekovnih književnih po mova*. Beograd 1974, s. 193.

rodzaju siatki klasyfikacyjnej, nakładanej na świat. Takie rozumienie hipotezy względności językowej może stać się kluczem do problemu toposów.

Jeśli zgodzić się z tym, że istnieje prawo względności (przynajmniej w dziedzinie literatury) i że język wywiera wpływ na naszą wizję świata¹⁷, to tropy (szerzej — retoryka i jej podsystemy) okazują się tą obrazową siatką, która nie tylko nakłada się na świat, lecz także określa jego artystyczne postrzeganie.

Innymi słowy, podobnie jak kategorie w nauce, tak w literaturze tropy są obrazowymi węzłami, połączonymi przez wzajemne stosunki, które określają nie tylko realizację koncepcji świata i pola tematycznego, lecz również w pewnej mierze typ widzenia artystycznego (= styl). Dlatego też toposy (tropy i figury) nie są zwyczajnymi elementami zewnętrznej struktury, lecz narzędziami myślenia artystycznego, artystycznego poznania i bytu tekstów literackich.

Toposy

Dzięki temu cechuje je dwustronność: porównania, metafory, metonimie itp. na *poziomie myślenia* dają analizę i ocenę, z drugiej zaś strony wzbogacają artystyczny sens o zmysłową percepcję świata, plastyczność, przedmiotowość. Podobnie jak w nauce kategorie (pojęcia) istnieją oddzielnie i w systemie, tak też tropy występują i jako oddzielny detal, i jako część systemu. Jako detal mogą zostać włączone nawet w tekst naukowy, jako element systemu (np. metafora) istnieją tylko w tekście artystycznym.

Sposób rozumienia, treść tropu może przedstawiać się rozmaicie.

„Instrumentalna” funkcja tropów i figur zmienia się w zależności od skomplikowanych przecięć różnych poziomów dzieła. Praktycznie nie ma w nim

¹⁷ Zob. głęboką rozprawę J. Karaułowa *Obszczaja i russkaja idieografija*. Moskwa 1976, s. 243—274.

konstrukcji niezachwianie jednolitej. Co więcej, sama idea świadomości artystycznej dającej się klišowo powielać związana jest z wyodrębnieniem się w procesie rozwoju ludzkości dwu podejść do rzeczywistości: naukowego i artystycznego. Pierwsze to sztywny system kategorii i pojęć, drugie — swobodny system tropów artystycznych jako bogatych w treść, zmysłowych uogólnień rzeczywistości. W tropach element znaczący nabiera szczególnej wagi, gdy mają one określać węzłowe zjawiska życia. Dlatego też dla tropu charakterystyczna jest mnogość rozmaitych elementów znaczących odpowiadających jednemu elementowi znaczonemu. Czynniki „ukryte” i „jawne” w zjawiskach rzeczywistości połączone są złożonym wzajemnym oddziaływaniem, podporządkowując się prawu przenoszenia cech procesów ukrytych na jawne i odwrotnie.

Dla genezy tropu, rozumianego jako zmiana znaczenia tego czy innego obiektu w kontekście, znamienity jest fakt, spotykany często w historii literatury średniowiecznych. Fakt ów polega na tym, że określone słowa i zwroty, mające znaczenia dosłowne (a nieraz i terminologiczną semantykę), po pewnym czasie w ramach repertuaru nowych reguł lektury tekstu artystycznego nabierają znaczenia przenośnego. Tak na przykład znany zoolog N. Szarlemań wykazał, że liczne zwroty i wyrazy, które w *Słowie o pułku Igora* odbieramy jako wyrażenia poetyckie, jako tropy, w rzeczywistości nie są metaforami, lecz ścisłymi opisami terminologicznymi. Tak na przykład miejsce, które było powodem licznych sporów: „Połowcy jako lamparcie gniazdo”¹⁸ okazało się nie metaforą, lecz ścisłym oznaczeniem gepardów, których używano w wiekach średnich do polowań. Na polowania wyprowadzano je sforami

Dwa
podejścia do
rzeczywistości

¹⁸ W przekładzie A. Obreńskiej-Jabłońskiej i Z. Feddeckiego „Połowcy niczym miot lamparci”, w przekładzie poetyckim J. Tuwima „Panterzym gniazdem Płowiec się plemi” (przyp. tłum.).

Termino-
logiczne
obrazy

(„gniazdami”), toteż nie ma tu śladu metafory: dopiero w odbiorze następnych stuleci „gniazdo lampartów” stało się piękną metaforą¹⁹.

Kenningi

W literaturze staroruskiej sztywne formuły — toposy determinują opis tego czy innego odcinka życia, określonego zjawiska wchodzącego w skład obrazu społeczeństwa lub natury. Umowność łączy się przy tym z autentycznością. W tym sensie nawet terminologiczne obrazy *Słowa o pułku Igora* w ramach określonego gatunku stawały się tropami. Dlatego też w strukturze językowej opowieści rycerskiej XIII—XVI w. toposy nabrały charakteru specyficznej ramy językowej. Jak to trafnie określił A. Orłow, toposy „służyły fabule opowieści rycerskich jako stereotypowa otoczka” i odgrywały rolę inwariantnych elementów tekstu poetyckiego. Do głosu dochodzą w określonych sytuacjach, na przykład w schemacie bitwy i licznych związanych z nią formułach: ciała — pnie drzew, zgiełk bitwy — grom, okrwawiony oręż, błysk oręza — piorun itd. Ogromna rola tropów i figur w kształtowaniu się twórczości poetyckiej uzewnętrznia się jaskrawo w takim specyficznym zjawisku, jak islandzkie *kenningi*. Kiedy około 1000 r. skaldowie zajęli miejsce rapsodów, wprowadzili niebywale skomplikowaną poezję, opartą na nadzwyczaj wymyślnym splataaniu metafor: jedna metafora wrastała w drugą zarówno w myśl prawa łańcuchowego rozrastania się, jak i stosownie do prawa przeciwstawienia jednej metafory metaforze drugiej, bardziej złożonej. W znakomitym eseju Jorge Luis Borgesa *Las Kenningar*²⁰ wychodzi na jaw funkcjonalny charakter tego wyszukanie skomplikowanego systemu metaforycznego, który powoduje, że kenningi są praktycznie

¹⁹ Zob. N. Szarlemań: *Iz ríealnogo kommientarija k «Słowu o pułku Igoriewie»*. „TODRL” vol. VI 1948.

²⁰ Przekład polski Z. Chądzyńskiej pt. *Kenningary*. W: J. L. Borges: *Antologia osobista*. Kraków 1974 (przyp. tłum.).

nieprzekładalne na inny język. Otóż w kenningach znajdujemy bardzo bliski opowieści rycerskiej repertuar *loci communes* opisujących bitwę: spotkanie mieczy, burza mieczy, pieśń kopii, święto orłów, deszcz czerwonych tarcz itp. Kenningi komponowane były jak wieloetapowe metafory, przechodzące ze stopnia na stopień, i tym samym stanowią jak gdyby obnażony model rodzenia się tekstu poetyckiego.

Tropy pełnią więc najrozmaitsze funkcje, przede wszystkim zaś funkcję gatunkową. W tym sensie metaforę i metonimię można rozpatrywać, jak uważał Roman Jakobson, jako modele dwu typów twórczości — poezji i prozy, nie dosyć tego, jako typy określające rozmaite postacie sztuki (film jest metonimiczny, poezja — metaforyczna itd.). Wariantowość tropów decyduje o dynamicznej sprzeczności między stabilnością toposu (wspólne miejsce) a wariantowością jego indywidualnego życia w konkretnym dziele. Tropy i figury zawierają w sobie nie tylko funkcję pierwiastka zmysłowego, nacechowania emocjonalnego, ekspresywności, lecz także formę symbolizacji. Symbolika — środek retorycznego ujawnienia ideologii — przyczynia się do rozczłonkowania wizji świata.

Metafora
i metonimia

przełożył Paweł Ustrzykowski