

Ziva Ben-Porat

Poetyka aluzji literackiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/1, 315-337

1988

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.

ZIVA BEN-PORAT

POETYKA ALUZJI LITERACKIEJ

1. Postawienie problemu: intuicja i definicja

Aluzja w swych proteuszowych przejawach jest tak powszechną cechą języka — a skutkiem tego i literatury — że często uważa się ją za coś oczywistego. Badacze literatury, mówiąc o niej, zwykle biorą za podstawę użycia tego terminu własną intuicją językową, a nie jasne wyobrażenie tego, co aluzja oznacza jako termin specjalistyczny w badaniach literackich. Polegania na zwykłej intuicji nie zaniechano nawet wtedy, gdy świadomość krytyczna doprowadziła do wynalezienia terminu „aluzja literacka”. Tak więc gdy zwykła intuicja językowa — która znajduje wyraz w słownikach — pojmowała aluzję jako pośrednie odniesienie do znanego faktu (synonim „napomknienia [*hint*]”), intuicja krytyczna uznawała ją *implicit* za pośrednie odniesienie do znanego faktu możliwego do znalezienia w utworach literackich. Wewnętrzna dwuznaczność tego ostatniego stwierdzenia ujawnia przyczynę zamieszania, jeśli chodzi zarówno o użycie samego terminu, jak i o opis zjawiska. Określenie „aluzja literacka” jest zwodnicze z co najmniej dwóch względów: termin ten zdaje się implikować, że a) takie aluzje pojawiają się tylko w literaturze oraz b) że wszystkie aluzje pojawiające się w tekście literackim należą do tej („literackiej”) klasy. Implikacje te są oczywiście fałszywe. „Pośrednie lub przypadkowe odniesienia” są częste i w literaturze, i we wszystkich innych formach komunikacji językowej. A zatem jeśli nie zdefiniujemy „aluzji literackiej” w inny sposób, nie możemy mówić, że istnieje tylko w tekstach literackich. Jeśli zdefiniujemy ją inaczej — określając np. poprzez specyficzny typ sfery odniesienia — wtedy ta druga implikacja staje się bezpodstawna. Oczywiście nie wszystkie aluzje w utwo-

[Ziva Ben-Porat, izraelski teoretyk literatury, związana z katedrą poetyki i literatury porównawczej uniwersytetu w Tel-Awiwie.

Przekład według: Z. Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*. „PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1 (1976), s. 105—128.]

rach literackich można określić mianem literackich, i przeciwnie — takie aluzje mogą również istnieć poza literaturą.

Gdyby termin „aluzja literacka” został teoretycznie zdefiniowany zamiast być pojmowany intuicyjnie, uniknęłoby się wiele zamieszania. Jednakże ubóstwo dyskusji teoretycznych na temat aluzji literackich pozostaje w rażącej dysproporcji do obfitości zarówno samych aluzji w utworach literackich, jak i uwagi poświęconej poszczególnym aluzjom w wielu opracowaniach krytycznych¹.

Pośród niewielu istniejących studiów dotyczących aluzji literackiej najbardziej godnym uwagi przykładem jest dogłębna analiza teoretyczna przeprowadzona przez K. Górskiego². Górski dokonuje rozróżnienia między aluzją w ogóle i aluzją literacką oraz stwierdza, że nie każda aluzja w utworze literackim jest aluzją literacką. O ile się orientuję, chyba nikt inny nie zajął tak jasnego stanowiska w tej kluczowej kwestii. Pośrednie ujęcia teoretyczne oraz wiele istotnych spostrzeżeń można znaleźć w obszernych interpretacjach utworów Eliota, Pounda, Milтона, Dantego, Wergiliusza, Puszkina, Goethego i wielu innych. Ale w pracach np. Browera, Ellmanna, Hardinga, Mathiessena³ nacisk położony jest zawsze na aluzje w ich specyficznym kontekście, na ich funkcje w danym tekście, na sposób, w jaki poszczególni pisarze się nimi posługują. A zatem gdy tyle drobiazgowej uwagi poświęca się wyjaśnieniu i opisaniu poszczególnych aluzji, sama teoria aluzji pozostaje nadal nie sformułowana⁴.

¹ Zob. np. listę pozycji bibliograficznych pod hasłem „Aluzja” w najlepszej angielskojęzycznej encyklopedii poetyki: A. Preminger et alii (eds.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton, N.Y., 1965.

² Zob. K. Górski, *Aluzja literacka*. W: *Z historii i teorii literatury*. T. 2, seria 2, PWN, Warszawa 1964, s. 7—32. Artykuł Górskiego zawiera klasyfikację i obfituje w przykłady. Niektóre aspekty nie zostały tam jednak poruszone, np. manipulowanie aluzją literacką w nieliterackich środkach przekazu. Pewne istotne podobieństwa, jak również różnice między aluzjami literackimi a innymi typami aluzji nie są wyraźnie określone. Ale głównym mankamentem pracy jest, że nie została przetłumaczona na żaden język.

Dla dobrego omówienia aluzji literackiej zob. rozdział wstępny w: H. Meyer, *The Poetics of Quotation in the European Novel*. Princeton University Press, Princeton, N.Y., 1968. Równie ciekawe są uwagi W. Nowottny, *The Language Poets Use*. Athlone, London 1972 (I wyd. 1962). Jednakże omówienie Meyera jest podporządkowane jego widzeniu tego zjawiska jako „prawdziwego epickiego środka artystycznego o znaczeniu estetycznym w powieści humorystycznej” (s. 11), Nowottny zaś omawia aluzje jako zjawiska wtórne w swojej analizie tego, co uważa za „elementy języka poetyckiego” (s. 1—25).

³ Zob. np. R. A. Brower, *Alexandre Pope*. Clarendon, Oxford 1959. — R. Ellmann, *The Identity of Yeats*. Oxford University Press, New York 1954. — D. P. Harding, *The Club of Hercules*. University of Illinois Press, Urbana 1946. — F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*. Oxford University Press, New York 1959.

⁴ Artykuł L. Nelsona (*Baudelaire and Virgil: A Reading of „Le Cygne”*. „Comparative Literature” 13, 1961, s. 332—345) na temat *Le Cygne* jest przykładem

Brak wyczerpujących prac teoretycznych mógł mieć pewien negatywny wpływ na badanie poszczególnych aluzji literackich, ale staje się to szczególnie szkodliwe wówczas, gdy w grę wchodzi definicje. Szkody są niewielkie, kiedy całkowicie pomija się aluzję literacką jako odrębne zjawisko⁵. Jednakże w wielu przypadkach próby zdefiniowania aluzji literackiej za pomocą zwykłej intuicji językowej traktowanej jako punkt wyjścia są w ostatecznym rozrachunku zwodnicze i mylące. Np. Morier⁶ zaczyna omawianie aluzji od definicji Littrého: „figura polegająca na mówieniu jednej rzeczy z zamiarem dania do zrozumienia czegoś innego”. Trzymając się konsekwentnie tej definicji, Morier włącza do swej klasyfikacji aluzji mowę pozornie zależną [*style indirect libre*], parodię, pastisz, paronomazję, symbol, bajkę, a nawet okoliczności wywnioskowane przez czytelnika z jakiegoś opisu. Badacze tacy jak Miner⁷ i Abrams⁸, którzy nie posuwają się aż tak daleko, zostali również wprowadzeni w błąd przez koncepcję aluzji jako pośredniego, przypadkowego czy zwięzłego odniesienia. Wyraźne odniesienia do powieści, sztuki, głównego bohatera czy wydarzenia pojawiają się w literaturze i gdzie indziej. Każdy czytelnik, z Abramsem i Minerem włącznie, rozpoznałby je jako aluzje. A jednak nie są one ani nie wypowiedziane, ani też niekoniecznie zwięzłe, a właśnie na podstawie tych cech ci dwaj badacze tworzą swe definicje i opisy aluzji literackiej.

Intuicyjne odrzucenie przez czytelnika wielu kategorii aluzji proponowanych przez Moriera, jak również jego intuicyjna akceptacja aluzji wykluczonych czy też uznanych za problematyczne przez Minera i Abramsa, wskazują na potrzebę powtórnego zdefiniowania aluzji literackiej. Pozorną lukę między definicją a intuicją da się wypełnić z pomocą teoretycznej analizy tego zjawiska. Można znaleźć wytłumaczenie dla językowej i krytycznej intuicji, które zwróciły uwagę na korzenie aluzji lite-

ukrytej dyskusji teoretycznej w swych najmocniejszych i najsłabszych punktach. Autor dostarcza doskonalej analizy aluzji literackiej poprzez swą lekturę wiersza Baudelaire'a. Wspomina dwie najważniejsze cechy aluzji literackiej: przywołanie wcześniejszego tekstu i ożywienie tekstu, do którego czyniona jest aluzja. Ale choć zainteresowany poszczególnymi przykładami Nelson nie rozwija zagadnień teoretycznych. Nie udaje mu się nawet trzymać swoich własnych implikacji teoretycznych. W rezultacie uważa zapożyczenie, które nie pociąga za sobą ożywienia tekstu, z jakiego jest zaczerpnięte, za mniej złożoną aluzję literacką. Tak więc opisuje różnicę stopnia tam, gdzie jego własna koncepcja wskazuje na istnienie różnicy rodzaju.

⁵ J. T. Shipley (ed.), *Dictionary of World Literature* (Littlefield, Adams and Co., Totowa, N.Y., 1966) nie zawiera nawet takiego hasła.

⁶ Zob. H. Morier, *Allusion*. W: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Presse Universitaire de France, Paris 1961.

⁷ Zob. E. Miner, *Allusion*. W: Preminger, *op. cit.*, s. 18—19.

⁸ Zob. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*. Holt, Rinehart and Winston, New York 1965.

rackiej i zjawisko aluzji jako takie z jednoczesnym położeniem nacisku na jego odrębność. Można nawet wytłumaczyć użycie przymiotnika „literacki” dla opisanie zjawiska, które nie ogranicza się do literatury, jeśli zbadamy aluzję literacką jako środek literacki. Właściwa poetyka aluzji literackiej musi zatem zaczynać się od definicji tego zjawiska jako ujęcia literackiego.

2. Aluzja literacka: definicja i opis

Aluzja literacka jest środkiem do jednoczesnego ożywienia dwóch tekstów⁹. Ożywienie takie następuje w wyniku posługiwania się specjalną oznaką [*signal*]: znakiem (prosty lub złożony) w danym tekście określonym poprzez dodatkową obszerniejszą sferę odniesienia [*referent*]. Sfera ta jest zawsze niezależnym tekstem. Jednoczesne ożywienie dwóch powiązanych w ten sposób tekstów prowadzi do powstania związków intertekstualnych, których charakteru nie można z góry ustalić¹⁰.

Zgodnie z tą definicją aluzja literacka różni się od aluzji w ogóle (tzn. „napomknienia o znanym fakcie”) ze względu na charakter zarówno znaku, jak i sfery odniesienia, jak również przez wzgląd na końcowy produkt oraz proces aktualizacji. Kiedy definiujemy aluzję po prostu jako „pośrednie czy nie wypowiedziane odniesienie”, znak(i) użyty(e) w celu odniesienia ma(ją) tylko te sfery odniesienia, które mogą istnieć w obrębie zrekonstruowanego świata tekstu aluzyjnego; w rezultacie znaczenie zostaje określone przez dany kontekst. W aluzji literackiej zgodnie z powyższą definicją ten sam znak wskazuje na inny tekst (jego obszerniejszą sferę odniesienia), w którym symbol stanowiący znak może przyjmować inne znaczenie lub znaczenia. Te poszczególne znaczenia, sfery odniesienia należące do zrekonstruowanego świata przywołanego tekstu są niezależne od zrekonstruowanego świata tekstu aluzyjnego, a czasem nawet nie-

⁹ „Tekst” to oczywisty termin, gdy się opisuje zamknięty, zapisany (prawie zawsze werbalny) system, który został ożywiony przez aluzję literacką. Czytelnik powinien jednak pamiętać o analogii między tekstem literackim a utworem muzycznym czy obrazem. Możliwe jest, a według niektórych szkół powszechne, robienie aluzji w jednym utworze muzycznym czy obrazie do drugiego. Pod względem specyficznego „języka” sztuki, struktura aluzji, jej potencjalne funkcje i proces aktualizacji są identyczne. Aluzje z jednego środka przekazu artystycznego do drugiego (np. literatury do muzyki) są bardziej problematyczne, bo pociągają za sobą „przekład” utworu, do którego odnosi się aluzja (lub jego aspektów), na „język” utworu aluzyjnego. Ale kiedy ten warunek zostanie spełniony, nie ma już zasadniczej różnicy.

¹⁰ „Swobodny” charakter układów intertekstualnych jest cechą, za pomocą której byłoby możliwe dokonanie rozróżnienia między aluzją literacką a innymi blisko ze sobą związanymi, łączącymi teksty środkami, takimi jak parodia czy pastisz. Pełne omówienie związku między aluzją literacką a tą grupą „krewnych” stanowi oddzielny temat i nie można go tu nawet zasygnalizować.

zgodne z nim. Ten dodatkowy aspekt, owa wbudowana oznaka kierunkowa, jest często określana mianem aluzji. Ale aby nie mylić jej ze środkiem, który wprowadza w ruch, proponuję dla tej ostatniej używać terminu „sygnał [marker]”. Sygnał jest zawsze możliwy do zidentyfikowania jako element czy układ należący do innego, niezależnego tekstu. Sprawdza się to nawet wtedy, gdy układ ma szeroki zakres, np. tytuł utworu czy imię bohatera.

Poprzez swą oczywistą przynależność do większego niezależnego systemu (tzn. przywoływanego tekstu) sygnał otrzymuje metonimiczną strukturę związku znak—sfera odniesienia, charakterystyczną dla wszystkich aluzji: „przedmiot” jest reprezentowany przez jeden z jego składników lub przez jeden z systemów, do którego należy. Struktura metonimiczna zostaje zachowana również w innym sensie. Jeśli brać pod uwagę wytwór końcowy, ukształtowanie się układów intertekstualnych, sygnał — bez względu na formę, jaką przybiera — używany jest do ożywienia niezależnych elementów z przywołanego tekstu. Odniesienia do nich nie są nigdy bezpośrednie. Użyta oznaka może być najbardziej przejrzystym sygnałem, wyraźnie wskazującym tekst, do którego czyniona jest aluzja; natychmiastowa identyfikacja tekstu źródłowego nie zastępuje jednak ożywienia elementów, które pozostają do identyfikacji. Elementy te mogą być wtórne (słabsze) w stosunku do elementu, który może najlepiej reprezentować dany tekst, ale są one pierwotne w stosunku do zaktualizowanej aluzji. A zatem tekst aluzyjny i jego specyficzne wymagania powodują przesunięcie w hierarchii elementów przedstawieniowych w systemie oryginalnym. Odwoływanie się do *Hamleta* Szekspira poprzez imię bohatera jest dość bezpośrednim przedstawieniem sztuki (czy bohatera), ale jest to pośredni sposób odwoływania się do braku zdecydowania, tchórzostwa przeciwstawionego bohaterstwu czy też zamiarów samobójczych. Są to jednak niektóre z elementów ważnych dla aktualizacji aluzji do *Hamleta* poczynionej przez T. S. Eliota w *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*.

Powyższy przykład pomaga wydobyć wspólną podstawę wszystkich aluzji — element pośredniego odniesienia. Jednocześnie przykład ten jasno obrazuje odrębność aluzji literackiej nie tylko w odniesieniu do sygnału, ale także względem wytworu końcowego. Ożywienie pośrednio przywoływanych elementów z tekstu niezależnego dla ukształtowania układów intertekstualnych jest czynnością zupełnie różną od identyfikacji ukrytej sfery odniesienia, podstawieniem najbardziej bezpośredniej reprezentacji *signifié* w miejsce pośredniego *signifiant* i realizacją różnych możliwych produktów ubocznych wywołanych przez szczególny sposób odnoszenia ¹¹.

¹¹ Oczywiście te różne możliwe produkty uboczne kierują wyborem mniej przejrzystych (bezpośrednich lub kompletnych) reprezentacji. Pośród tych produktów ubocznych można wymienić: proklamowaną niewinność w celu uniknięcia cen-

Identyfikacja ukrytych sfer odniesienia i realizacja produktów ubocznych uczestniczą w aktualizacji aluzji literackiej; tworzą one jednak tylko niewielką część procesu. Zastąpienie jednego *signifiant* innym — najistotniejszy element aktualizacji aluzji w ogóle — nie może się nigdy pojawiać w aktualizacji aluzji literackiej.

Bardziej skomplikowany proces aktualizacji aluzji literackiej można opisać jako ruch zaczynający się od rozpoznania sygnału, a kończący się intertekstualnym tworzeniem układów. Czytelnik musi dostrzec istnienie sygnału, zanim stanie się możliwe jakiejkolwiek dalsze działanie. Dostrzeżenie to pociąga za sobą przypomnienie pierwotnej formy sygnału i w większości wypadków prowadzi do identyfikacji tekstu, w którym się początkowo pojawił. Przypomnienie pierwotnej formy sygnału może wystarczyć do zmodyfikowanej i pełniejszej interpretacji znaku występującego w tekście. Identyfikacja większej sfery odniesienia sygnału przywoływanego tekstu jest konieczna do intertekstualnego tworzenia układów poza zmodyfikowaną interpretacją samego sygnału. Proces ten z grubsza można ująć w cztery etapy (wprowadzamy skróty w nawiasach dla uproszczenia zapisu dalszej analizy).

2.1. Rozpoznanie sygnału (+ s) w danym znaku (Z)

Rozpoznanie takie powoduje identyfikację elementów sygnalizujących jako należących do niezależnego tekstu—sfery odniesienia (TSO) lub ściśle z nim związanych. Identyfikacja nie zależy od formalnego podobieństwa. Zniekształcony cytat czy rzadki rzeczownik w nowej formie to przykłady sygnałów, które dają się rozpoznać jako należące do pewnego systemu pomimo nowej formy. Warto zatem może przyprowadzić rozróżnienie między „sygnałem” (sygnalizującymi elementami pojawiającymi się w tekście aluzyjnym) i „tym, co sygnalizowane” (+sn) (te same elementy pojawiające się w przywoływanym tekście). Dokładny cytat lub nazwa użyte dla wprowadzenia w ruch aluzji są przykładami sygnału i tego, co sygnalizowane, identycznych pod względem formy.

2.2. Identyfikacja przywoływanego tekstu (TSO)

Etap ten wydaje się nieistotnym i oczywistym rezultatem etapu pierwszego. Jednakże są przypadki (np. kulturowo ugruntowane kolokacje [collocations]), kiedy przypomnienie tylko tego, co sygnalizowane, jest

zury lub niepożądaną komunikacji, pokaz erudycji, trzymanie się autorytetów, oszczędność czasu, ujawnienie charakteru, wyrażenie stanowiska, stworzenie więzi między dwoma „konspiratorami” lub zbiecie z tropu nic nie podejrzewającego słuchacza. Jakikolwiek by był powód — a skutkiem tego produkty uboczne — manipulowania aluzją tego typu, końcowy cel pozostaje ograniczony do identyfikacji odnośników i realizacji specjalnych efektów.

łatwiejsze dla interpretatora i może wystarczyć do dopełnienia trzeciego etapu. Może się to zdarzyć, gdy sygnał i to, co sygnalizowane, są formalnie i semantycznie różne¹².

2.3. Modyfikacja początkowej interpretacji miejscowej (IM) oznaki (Z+s)

Modyfikacja ta jest wynikiem interakcji między dwoma tekstami i ujawnia kształtowanie się co najmniej jednego układu intertekstualnego. Nawet wtedy gdy sygnał i to, co sygnalizowane, są identyczne, interpretacja miejscowa sygnalizowanego (IM₁) musi być różna od interpretacji sygnału (IM) ze względu na różny kontekst (TSO). Tworzenie układu dwóch niezależnych interpretacji daje zmodyfikowaną wersję (IM₂) potrzebną do pełniejszej interpretacji tekstu aluzyjnego (TA). Potencjalne dopełnienie tego trzeciego etapu wystarcza, aby ustalić istnienie aluzji literackiej. Jednakże w utworach literackich aktualizacja rzadko zatrzymuje się na tym etapie i większość aluzji literackich posiada potencjalnie etap czwarty.

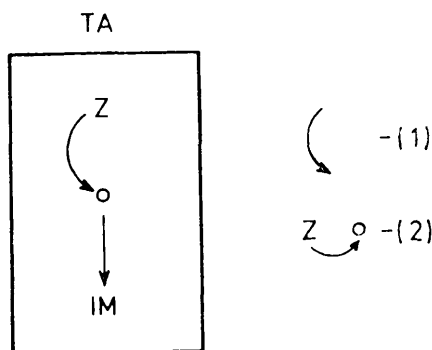
2.4. Ożywienie przywoływanego tekstu (TSO) jako całości w celu utworzenia maksimum układów intertekstualnych

Pociąga to za sobą również jednoczesne ożywienie całego tekstu aluzyjnego. Układy ukształtowane na tym etapie w ogóle nie muszą używać sygnału czy tego, co sygnalizowane, jako składników. Bez względu na różniącą się wagę identyfikacji przywoływanego tekstu (TSO) oraz realizację znaczenia tego, co sygnalizowane (IM₁), które mogą być czasami istotne dla podstawowego wyjaśnienia tekstu aluzyjnego (TA), dalsze ożywienie elementów jest szczególnym celem, do którego aluzja literacka bywa w charakterystyczny sposób wykorzystywana.

Graficzne przedstawienie (rys. 1 i 2) odpowiednich struktur oraz procesów aktualizacji wyraźnie ujawnia różnice między aluzją w ogóle a aluzją literacką.

Weźmy np. wzmiankę w gazecie dotyczącą oświadczenia złożonego przez „wyższego urzędnika” z pokładu samolotu, p. Kissingera, w czasie przelotu przez ocean: TA — fragment wiadomości, Z — „wyższy urzędnik”, o — p. Kissinger, (2) (zob. rys. 1) — zostaje ujawnione poprzez użycie szerokiej kategorii, do której należy p. Kissinger (wyżsi urzędnicy), a nie w wyniku bardziej bezpośredniego odniesienia, tzn. jego nazwiska;

¹² Użycie części idiomów i kolokacji stwarza problem minimalnych granic przywoływanego tekstu i związane z tym zagadnienie związku między aluzją a wszelkimi rodzajami gier słów. Chociaż twierdzę, że do idiomu czy kolokacji też można robić aluzje, nie mogę tego omówić w tej pracy. Na temat kolokacji zob. G. Toury, A. Margalith, *On Deviant Uses of Collocations*. „Ha-Sifrut” 4 (1973), nr 1, s. 99—129.



1. Aluzja w ogóle. TA — tekst aluzyjny; Z — znak (prosty lub złożony); (1) — związek pośredni; → — łączny, prowadzi do; o — sfera odniesienia; (2) — pośrednie odniesienie określone przez strukturę metonimiczną; IM — interpretacja miejscowa znaku (Z)

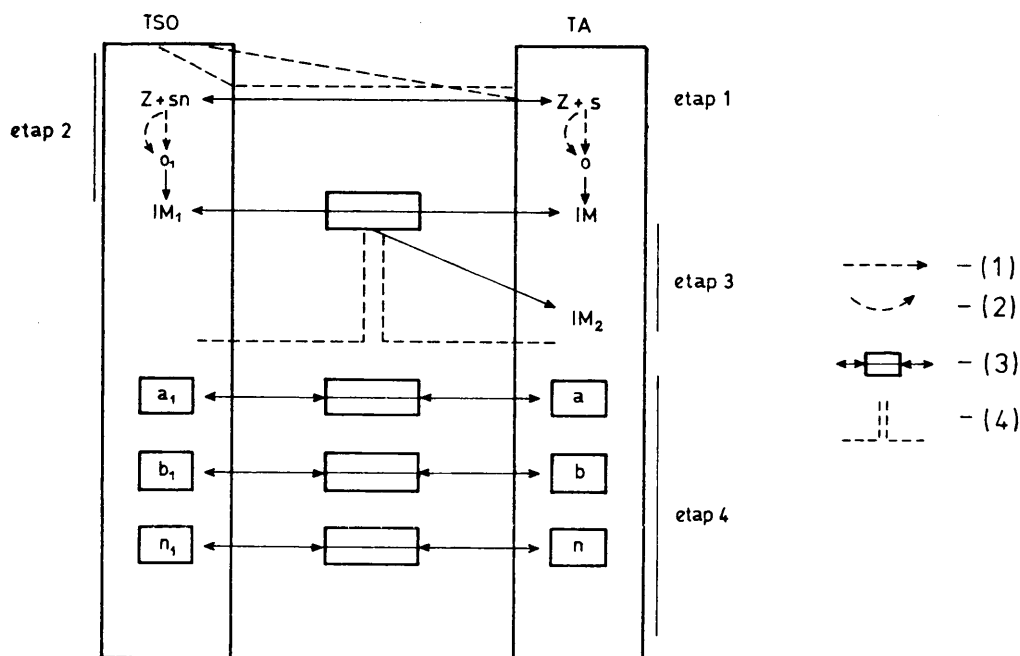
IM — wniosek czytelnika, że p. Kissinger chce przekazać tę szczególną informację z pełną mocą swego autorytetu, ale jednak nieoficjalnie.

Czytelnik dochodzi do tego wniosku poprzez identyfikację ukrytej sfery odniesienia, podstawienie najbardziej bezpośredniej reprezentacji tej sfery w miejsce pośredniej oraz realizację produktów ubocznych. Wypelnienie tego trzyfazowego procesu stanowi aktualizację aluzji. Choć aktualizacja zależała od zastosowania informacji z zewnętrznego pola odniesienia (tzn. współczesna polityka, żargon dziennikarski) do kontekstu, proces pozostał w obrębie tekstu aluzyjnego. W końcu takie zastosowania są charakterystyczne dla sposobu rozumienia każdego tekstu. Interpretacja miejscowa staje się ostateczna, jeśli w tekście aluzyjnym nie ma niczego, co wykazywałoby błędność wniosku czytelnika. Ale nawet jeśli interpretacja miejscowa ulega modyfikacji ze względu na dodatkową, wynikającą z kontekstu informację, mimo to pozostaje końcowym wytworem procesu aktualizacji aluzji.

Aluzja literacka łączy się z zupełnie innym schematem (rys. 2).

Angielska wersja filmowa *Cyrana de Bergerac* dostarcza nam typowego przykładu aluzji literackiej. W następstwie potyczki słownej z wicehrabią w I akcie Cyrano mówi do swego towarzysza: „Oto jest nos, co zrodził tysiąc bitew”. Tę aluzję można również rozbić na czynniki pierwsze: TA — angielska wersja filmowa sztuki Rostanda, Z + s — „Oto jest nos, co zrodził tysiąc bitew”, + s — układ: „Oto (jest) --- tysiąc ---, Z + sn — „Więc to oblicze wysłało na morze tysiąc okrętów?”¹³, TSO — Doktor *Faust* Marlowa, o — nos Cyrana i bójki, których stał się powodem,

¹³ C. Marlowe, *Tragiczna historia doktora Fausta*. Przełożył J. Kydryński. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 63.



2. Aluzja literacka. TA — tekst aluzyjny; TSO — tekst—sfera odniesienia (przywoływany tekst, tekst źródłowy); $Z + s$ — znak zawierający sygnał (oznakę aluzji literackiej); $+ s$ — sygnalizujący aspekt Z , komponenty sygnału; $Z + sn$ znak zawierający elementy sygnalizowane; sn — elementy sygnalizowane w ich oryginalnej formie; o, o_1 — sfery odniesienia $Z + s$ i $Z + sn$; IM_1, IM_2 — interpretacje miejscowe; $a, a_1, \dots, n$ — elementy (proste lub złożone, często duże układy wewnętrztekstowe) ożywione przez aluzję, $\rightarrow$ — łączy, prowadzi do, (1) — dowolne połączenie bezpośrednie, (2) — dowolne połączenie pośrednie, (3) — tworzenie układów; dwukierunkowe strzałki wskazują na dynamikę akcji — ruchu w stronę układu intertekstualnego i z powrotem do każdego tekstu; (4) dowolne ożywienie niezależnych elementów zarówno z TA, jak i TSO — brak połączenia między zakończeniami linii przerywanych wskazuje na to, że nie istnieje potrzeba kontinuum między $Z + s, IM_2$ czy początkowym układem intertekstualnym (który uruchomił akcję) a jakimikolwiek elementami uczestniczącymi w etapie 4

o_1 — piękna twarz Heleny trojańskiej i grecka flota, którą władała, IM polega na uświadomieniu sobie autoironii Cyrana, jak również jego tragicomicznego stosunku do własnego losu. Wiążąc to stwierdzenie z wieloma innymi, czytelnik interpretuje brzydki nos Cyrana jako decydujący czynnik w jego życiu; IM_1 polega na uświadomieniu sobie piękności Heleny, która zadziwia patrzącego, nawet gdy widzi tylko jej cień. Inna realizacja zawarta w interpretacji tego stwierdzenia to niszcząca siła piękna; (3) powiązanie tych dwóch interpretacji daje układy tematyczne takie jak „fizyczne atrybuty, los i charakter”, „potencjalne związki między dobrem a złem”, „Przeciwstawne cechy jednego przedmiotu”, itp.

Wszystko to wzbogaca tekst aluzyjny jako całość¹⁴; IM₂ — w wyniku intertekstualnego tworzenia układów stwierdzenie Cyrana (Z+s) zyskuje bogatszą interpretację. Z jednej strony bohaterskie oraz tragiczne cechy jego losu ulegają uwypukleniu, ale z drugiej strony komiczny aspekt zostaje wzmocniony przez cechy heroikomiczne. Stwierdzenie rozpoznane jako aluzja literacka uczestniczy w określaniu Cyrana jako erudyty o aspiracjach poetyckich. Czytelnik antycypuje wiele działań spowodowanych przez nosowe problemy Cyrana i do tych oczekiwań dochodzi dodatkowo wyobrażenie katastroficznego czy tragicznego zakończenia; (4) — udane ożywienie *Doktora Fausta* (TSO) zachęca czytelnika do skonstruowania dalszych układów intertekstualnych zawierających elementy (np. Rokszana), które nie są powiązane z Z+s, IM, IM₂ czy też wyjściowym układem intertekstualnym w kontinuum; a₁ (3) a — miłość Heleny do niewłaściwego mężczyzny można powiązać ze źle skierowaną miłością Rokszany; b₁ (3) b — żądza Fausta, jego nienasycone pragnienie i niemądry użytek, jaki robi ze swej mocy, można powiązać z podobnymi cechami osobowości Cyrana.

Można by iść jeszcze dalej, ale nasza analiza nie ma stanowić interpretacji *Cyrana de Bergerac*. Dla zilustrowania środka łączącego teksty muszą wystarczyć te skromne refleksje interpretacyjne. Powinniśmy zwrócić uwagę na związki strukturalne ujawnione przez analizę schematyczną. W systemie tekstu aluzyjnego stwierdzenie Cyrana (Z+s) jest elementem w pełni zintegrowanym w swym kontekście, który można interpretować bez pomocy aluzji literackiej. Przejście od znaku (Z+s) do jego interpretacji miejscowej (IM) osiąga się w ten sam jednostronny sposób, który charakteryzuje proces aktualizowania aluzji w ogóle (rys. 1). Oczywiście nie wchodzi tu w grę aluzja, jako że powiązanie Z → o jest bezpośrednie. Można czytać i rozumieć tekst aluzyjny (TA) bez aktualizowania aluzji.

Aktualizacja aluzji jest krokiem ku bogatszej interpretacji. Wzbogacanie to wyraża się poprzez dwustronny charakter schematu. *Doktor*

¹⁴ Jest zupełnie możliwe, że stworzenie układów intertekstualnych również wpływa na przywoływany tekst (TSO) i wzbogaca go. Nawet gdy przywoływany tekst poprzedza tekst aluzyjny o parę setek lat, jednocześnie ożywienie jest możliwe dla czytelnika obydwu tekstów. W rezultacie znajomość tego ostatniego tekstu (TA) może zmienić lub zmodyfikować interpretację tekstu przywoływanego (TSO). Rys. 2 wskazuje to za pomocą dwukierunkowej strzałki. Możemy tam jednak tylko śledzić wpływ intertekstualnego tworzenia układów na interpretację tekstu aluzyjnego, jako że jest to tekst czytany i rekonstruowany w danej chwili. We właściwym procesie czytania czytelnik może przenieść uwagę na wpływ intertekstualnego tworzenia układów na przywoływany tekst. Ale robiąc to, zmienia na chwilę rolę: TSO staje się dla niego TA. Problemy związane z zasadnością manipulowania taką ahistoryczną (i intencjonalnie niemożliwą) aluzją przy interpretacji nie powinny nas tutaj interesować.

Faust Marlowa (TSO) zostaje wprowadzony do sztuki pośrednio przez metonimię zawartą w sygnale (+s). To zachodzi jednak dopiero na drugim etapie w procesie aktualizacji. Pierwszy etap polega na uświadomieniu sobie, że niektóre elementy (tzn. + s) w słowach Cyrana (Z + s) należą do innego systemu (TSO). Sygnał (+s) i to, co sygnalizowane (+sn), różnią się w tym przypadku nieznacznie pod względem formy. Przekształcenie tego, co sygnalizowane (+sn), polega na zastąpieniu pytania zdaniem oznajmującym oraz zastąpieniu rzeczowników przez inne rzeczowniki. Minimalna różnica formalna przynosi efekt w postaci silnego sygnału (+s), zwłaszcza że to, co sygnalizowane (+sn), jest dobrze znane. Sfery odniesienia (o, o₁) dwóch powiązanych ze sobą zdań (Z + s i Z + sn) są zupełnie różne¹⁵: nos Cyrana to nie piękna twarz Heleny. Oczywiście ich funkcje i znaczenie są różne i ze sobą nie związane. Istnieje jednak wystarczająco wiele punktów stycznych, które pozwalają na owocne powiązanie jednego z drugim. Układ intertekstualny wpływa na interpretację miejscową (IM) deklaracji Cyrana (Z + s) i prowadzi do jej modyfikacji (IM₂). To udane zakończenie trzeciego etapu pobudza do szukania dalszych możliwych związków, co stanowi czwarty i ostatni etap procesu aktualizacji¹⁶.

Można zakończyć tę część zwięzłym podsumowaniem cech aluzji literackiej w porównaniu z cechami aluzji w ogóle. Tabela porównawcza

¹⁵ Warto zauważyć, że o i o₁ mogą być identyczne, nieznacznie różniące się między sobą lub różne, podobnie jak sygnał i to, co sygnalizowane, mogą być identyczne lub bardzo różne. Oczywiście wymóg przynajmniej częściowego podobieństwa dotyczy tylko +s i +sn. Identyczność sfer odniesienia występuje wtedy, gdy aluzja, a właściwie sygnał zostaje wprowadzony w porównaniu lub w cudzysłowie i kiedy dwa teksty są ze sobą metonimicznie powiązane (zob. rozdz. 3). Ale nawet wtedy, gdy sfery odniesienia są identyczne, istnieje różnica między ich odpowiednimi interpretacjami miejscowymi ze względu na odmienne konteksty.

¹⁶ Jak stwierdziliśmy wcześniej, czwarty etap stanowi nieobowiązkową, dowolną cechę aluzji literackiej, aktualizowaną najczęściej w aluzjach literackich wykorzystywanych w utworach literackich. Kiedy aluzja literacka jest stosowana w innych środkach przekazu (np. w dziennikarstwie czy w reklamie), istnieje, jak się wydaje, milcząca zgoda między nadawcą a odbiorcą zniechęcająca do jakiegokolwiek ożywiania poza trzecim etapem. Reklama nowego gatunku sera stanowi dogodną ilustrację: „Oto aromat, co zrodził tysiąc potraw”. Analizowałam szczegółowo tę aluzję w innej pracy (Z. Ben-Porat, *The Poetics of Allusion — A Texte-Linking Device — in Various Media of Communication*. Referat przedstawiony na I Kongresie Międzynarodowej Organizacji Badań Semiotycznych, Mediolan, 2—6 czerwca 1974). Tutaj musimy jedynie zwrócić uwagę na końcowe etapy. Na oryginalną IM — „kup ten ser, ponieważ jest tak znany” — wpływa interakcja reklamy i sztuki Marlowe’a, tak że zyskuje się nową interpretację (IM₂): „Kup ten znany ser, ponieważ jest to specjalny produkt dla specjalnych (inteligentnych) ludzi”. Gdyby interpretator wyszedł poza ten etap w usiłowaniu skonstruowania większej liczby układów intertekstualnych, efekt byłby nie tylko groteskowy, ale i szkodliwy dla celu zamierzonego przez finansującego reklamę.

Komponenty aluzji w języku i literaturze

Komponenty: elementy, relacje i działania	Aluzja	
	w ogóle literacka	
Tekst aluzyjny (TA)	+	+
Tekst—sfera odniesienia (TSO)	—	+
Znak (prosty lub złożony) (Z)	+	+
Sygnalizujący aspekt Z, komponenty sygnału (+ s)	—	+
Sfera odniesienia (o)	+	+
Pośrednie odniesienie określone przez strukturę metonimiczną (2) w rys. 1)	+	dowolne
TA prowadzi do TSO pośrednio lub bezpośrednio	—	+
Znak zawierający elementy sygnalizowane (Z + sn)	—	+
Interpretacja miejscowa znaku (Z) (IM)	+	+
Elementy proste lub złożone (często duże układy wewnątrztekstowe) ożywione przez aluzję	—	+
Identyfikacja ukrytych elementów	+	+
Zastąpienie <i>signifiants</i>	+	—
Realizacja efektów ubocznych	+	+
Ożywienie elementów dodatkowych	—	+

wyraźnie ukazuje wspólne cechy (oznaczone przez +) oraz rozbieżności (oznaczone przez — wskazujące na nieobecność danego elementu).

Jak pokazują rysunki i tabele, *differentia specifica* aluzji literackiej polega na użyciu, jakie robi ona z elementów należących do tekstu niezależnego w celu wzbogacenia i wzmocnienia tekstu, w którym jest wykorzystana. Jej aktualizacja stanowi proces dochodzenia do maksymalnego potencjalnego bogactwa tekstu.

3. Podstawowa typologia

Nacisk na niezależność TSO i początkowy brak powiązania między elementami uczestniczącymi w etapie czwartym — wyrażone graficznie za pomocą schematu przedstawiającego strukturę tego środka oraz uzasadnione poprzez przykład wybrany dla ilustracji — mógłby wywołać mylne wrażenie, że aluzja literacka jest środkiem łączenia tekstów, które początkowo są zupełnie ze sobą nie związane. Wrażenie to jest błędne. Aluzji literackich używa się również do jednoczesnego ożywienia tekstów, które początkowo są ściśle ze sobą związane. W takich przypadkach istnienie sygnałów wydaje się raczej rezultatem łączenia tekstów niż przyczyną. Bez względu na to, czy teksty są początkowo związane, czy nie, dla czytelnika TA proces aktualizacji aluzji literackiej jest ten sam. Ostatecznie nie ma istotnej różnicy strukturalnej, chociaż może istnieć wiele różnic formalnych.

Dwa spolaryzowane pola działania tworzą naturalnie odmienne typy

aluzji literackich. Początkowo nie związane ze sobą teksty nie mają pod względem ich fikcyjnych światów żadnych wspólnych elementów z wyjątkiem sygnału. Jedyne możliwe powód ich powiązania poprzez aluzję to potencjalne analogie między zrekonstruowanymi układami. Początkowo związane ze sobą teksty określa się poprzez wspólne komponenty rzeczywistości: wiele głównych elementów tworzących świat fikcyjny jest wspólnych dla obu tekstów; wszystkie te elementy pełnią funkcję sygnałów. Powodem łączenia takich tekstów jest ich wyraźne powiązanie: TA jest w tej czy innej formie kontynuacją TSO. Krótko mówiąc, teksty mogą być początkowo związane poprzez ich podobieństwo czy bliskość. Stosując rozróżnienie zaproponowane przez Jakobsona¹⁷, możemy określić te związki oraz typy aluzji literackich, których dostarczają, mianem metaforycznych i metonimicznych.

Jako że generujący [*generative*] związek metaforyczny czy metonimiczny wpływa na niemal wszystkie składniki tego środka, należy zbadać dokładnie przykłady tych dwóch typów aluzji, nawet jeśli nie ma miejsca na pełną typologię. Oczywiście są one bardziej istotne dla poetyki aluzji literackiej niż różne możliwe pomniejsze klasyfikacje oparte na wyodrębnionych aspektach zjawiska (tzn. tekstach—sferach odniesienia, formie sygnałów, funkcjach itd.). Dlatego też zanalizuję dwie aluzje literackie charakterystyczne dla każdego typu, aby ukazać różnorodność zarówno form, które środek ten może przybierać, jak i funkcji i efektów, a także podstawowe podobieństwo cech określających aluzję literacką w jej wielu formach.

W *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*¹⁸ T. S. Eliot stosuje aluzję metaforyczną, aby ożywić wiersz Johna Donne'a *Relikwia*¹⁹ i powiązać go ze swoim tekstem. W scenerii przyjęcia kreowanej we wcześniejszych zwrotkach Prufrock reaguje w wysoce realistyczny sposób na widok nagich rąk kobiet:

¹⁷ Zob. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zaburzeń afatycznych*. W: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Wydanie polskie zmienione i rozszerzone sporządził, przypisami i artykułem wstępnym: *Główne cechy językoznawstwa funkcjonalnego* opatrzył L. Zawadowski. Wrocław 1964, s. 127. Jakobson stwierdza: „jeden temat wiąże się z drugim albo przez podobieństwo, albo przez przyległość. Sposób metaforyczny to chyba najwłaściwszy termin w pierwszym wypadku, sposób metonimiczny — w drugim, gdyż najbardziej skondensowaną formą tych związków jest metafora względnie metonimia”.

¹⁸ T. S. Eliot, *Pieśń miłosna Alfreda J. Prufrocka*. Przełożył W. Dulęba. W: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i opracowanie J. S. Sito, H. Krzeczowski, J. Zuławski. PIW, Warszawa 1974, t. 3, s. 301—305.

¹⁹ J. Donne, *Relikwia*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak. PIW, Warszawa 1982, s. 74—75.

*And I have known the arms already, known them all —
 Arms that are braceleted and white and bare
 (But in the lamplight, downed with light brown hair!)
 Is it perfume from a dress
 That makes me so digress?
 Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
 And should I then presume?
 And how should I begin? <w. 62—69>*

[I poznałem już ręce, znam je wszystkie —
 Ręce w bransoletach, ręce nagie, białe
 (Ale pod światło widać lekki, ciemny puszek!),
 Czy dlatego odbiegam myślami,
 Ze perfumą tak pachnie aksamit?
 Ręce o stół oparte lub owinięte szalem.
 Więc ośmielić się muszę?
 I jakże zacząć?] <w. 65—72>

Bez względu na to, czy czytelnik rozpoznał sygnał zawarty w wersach 66—67, czy nie, najpierw reaguje na zwrotkę jako całość. Powiązanie elementów tych wersów ze sobą w tekstowym kontinuum czy też z układami już ustalonymi na poziomie rekonstrukcji nie nastręcza żadnych trudności. Czytelnik dalej rekonstruuje osobę mówcy oraz przedstawioną sytuację. Nieśmiały, zakłopotany mówca, który w poprzedniej zwrotce czuje, że jest obserwowany — spuszcza wzrok. Oczywiście, czy też jak zakłada czytelnik na podstawie własnych doświadczeń w świecie realnym, widzi ręce. W opisie rąk nie ma nic metaforycznego. Następnie, ujawniając w ten sposób główny środek artystyczny wiersza, Prufrock zastanawia się, czy do tej ostatniej dygresji skłoniły go perfumy, których zapach czuje. Powraca do swej obserwacji rąk i do swych obsesyjnych wahań, kontynuując łańcuch dygresji, które tworzą utwór.

Na poziomie rekonstrukcji czytelnik łączy „znane” ręce ze „znanymi” oczami, „znanymi” ludźmi, wieczorami, rankami, itd., tworząc z nich układ, którego istotę stanowi samotność i poczucie bezsensu składające się na rzeczywistość Prufrocka i do pewnego stopnia wyjaśniające jego reakcje. Opis rąk traci swą pozorną neutralność i zostaje powiązany z układem reprezentującym pociąg i wstręt, jaki czuje do tych kobiet, być może kobiet w ogóle. Uwaga w nawiasie (w. 67) łączy się z kilkoma ściśle związanymi ze sobą układami: obserwator i obserwowany, „naukowe” podejście do życia, obraz pacjenta na stole operacyjnym pod mocnym światłem, które ujawnia wszystkie drobne braki. Siła drobiazgowej analizy (badania) układu, który został ukształtowany, oraz podobieństwo frazy („odurzony eterem na stole”, „ręce o stół oparte”) ²⁰ sugerują powiązanie, pokrewieństwo między pacjentem a rękoma. Zalotne kobiety

²⁰ [W wersji angielskiej odpowiednio „*etherised upon a table*” i „*lie along a table*” dają większe podobieństwo formalne i semantyczne: „odurzony eterem na stole” i „leżą wzdłuż stołu”. — Przypis tłum.]

zostały teraz przyrównane do chorego mężczyzny, który ma zaraz pójść pod nóż. Napięcie między życiem emocjonalnym a naukowym podejściem do rzeczywistości zostało jeszcze raz zademonstrowane z ofiarą jako własnym diagnostykiem i katem. Zamiast reagować spontanicznie na zapach, ruch czy suknę, mówca analizuje swe reakcje z dystansu, jak gdyby spoza siebie. Obsesyjne analizowanie niszczy jego zdolność spontanicznego odnoszenia się do własnego doświadczenia. Na tym etapie osiągnięta została dostateczna interpretacja miejscowa (IM). Proces aktualizowania aluzji zaczyna się od wyodrębnienia sygnału („w bransoletach”, „nagie”, „białe”, „lekki”, „puszek”), a następnie zachodzi identyfikacja tego, co sygnalizowane („Kość z bransoletką z jasnych włosów wkoło”) oraz odtworzenie tekstu, do którego odnosi się aluzja (wiersz Donne’a *Relikwia*).

Oczywiście to, co sygnalizowane, istnieje całkowicie niezależnie od swego związku z sygnałem. Ręka w utworze Donne’a to ręka mężczyzny, biała i naga, ponieważ mężczyzna jest nieżywy i pozostała tylko kość. Bransoleta na nadgarstku jest zrobiona z włosów, nie jego, lecz jego ukochanej. Sfery odniesienia (o i o₁) nie są w żaden sposób identyczne. IM₁, symboliczna funkcja bransoletki z włosów w grobie — zwycięstwo miłości nad śmiercią (w tym wypadku nie zepsute przez ironię Donne’a) jest bardzo daleka od reakcji Prufrocka (IM). Mimo to można połączyć obie interpretacje.

Bezpośrednim rezultatem przypomnienia i identyfikacji wersu z wiersza Donne’a jest pogłębienie złowieszczych nurtów podmywających Eliotowskie przyjęcie i czasami pojawiających się na powierzchni. Intertekstualne tworzenie układów rodzi IM₂: pogląd, że jedynym prawdziwym miernikiem życia jest śmierć, oczekiwany koniec, od którego nie można naprawdę uciec w przyjęcia i błahe rozmowy, że jedyną przeciwwagą śmierci jest miłość. Tak więc Z+s jest powiązane z tymi głównymi układami tematycznymi w wierszu.

Podobnie pogląd, że ze względu na nieuchronność śmierci nie powinno się marnować życia na błahe sprawy, zostaje wprowadzony do tej zwrotki tylko poprzez jej powiązanie z *Relikwią*. Ale kiedy już idea ta zostaje wydobyta na powierzchnię, staje się w wierszu komponentem układu „czas—śmierć”. Zostaje powiązana z długim fragmentem na temat czasu (w. 26—27), z niepokojami Prufrocka dotyczącymi starzenia się (w. 125 i inne), z aluzją do *Do nieskorej bogdanki* Marvella (w. 96), oraz z „odwiecznym Sługą”, który podaje mu płaszcz i chichoce (w. 89).

Takie wtórne tworzenie układów wskazuje na przejście z trzeciego do czwartego etapu w procesie aktualizacji: aktywacji elementów, które nie są ciągłe w stosunku do sn i s. Wahania Prufrocka między pragnieniami seksualnymi a aspiracjami duchowymi są wyraźnie określone w nie skonsumowanym romansie u Donne’a. Gwałtowne napięcie między światem cywilizowanym (reprezentowanym przez przyjęcie, Michała Anioła jako temat rozmów, zamierającą muzykę, itd.) oraz ślepa, prymitywna

siła życia („Byłbym parą drapieżnych pazurów / Umykających po ci-
chym dnie morza”, w. 76—77) jest ujęta przez Donne’a jako:

*Our hands ne’er touched the seals
Which nature, injured by late law, sets free* (w. 29—30)

[... i czystymi
Byliśmy, respekt dla pieczęci mając,
Które łamie natura, prawem poskromiona] (w. 28—30)²¹

Powiązanie ustanowione z *Relikwią* uwypukla również układ „Pru-
frock jako prorok”, jego poczucie ważnej misji do spełnienia, jego ewen-
tualną rolę jako zbawcy, rolę, która nigdy nie zostanie zrealizowana
i którą Prufrock zawsze przywołuje za pomocą niszczącej autoironii. Taki
tymczasowy układ zostaje osiągnięty w wierszu Eliota przez połączenie

*But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald)
brought in upon a platter,
I am no prophet — and here’s no great matter* (w. 81—83)

[Lecz chociaż się modliłem i płakałem,
Chociaż płakałem i pościłem znojn timer,
Choć widziałem mą głowę (nieco wyłysiałą) wniesioną na półmisku,
Nie zostałem prorokiem — nie ma tu nic wielkiego] (w. 84—87).

Z

*To say: „I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all”* (w. 94—95)

[Mówić: „Jam Łazarz, powracam z krainy śmierci,
By wam powiedzieć wszystko, wszystko powiem”] (w. 98—99).

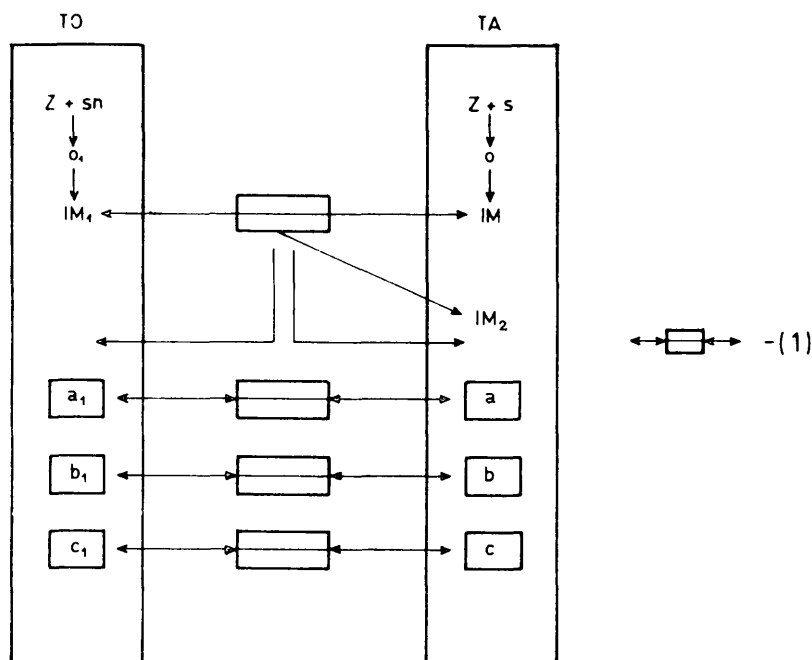
Z kolei ten tymczasowy układ zyskuje niemal własną definicję przy
zestawieniu go z faktycznie jawnym bluźnierstwem, jakie mamy u Don-
ne’a:

*Thou shalt be a Mary Magdalen, and I
A something else thereby* (w. 17—18)

[Nazwie cię Marią Magdaleną zgoła,
Mnie zaś też kimś obwoła] (w. 17—18).

Graficzne przedstawienie tej złożonej i bogatej aluzji metaforycznej
przypomina bardzo schemat aluzji literackiej (zob. rys. 2). Oczywiście
dowolne i nieokreślone komponenty są w tym konkretnym przypadku
określone, a opis rys. 3 dotyczy konkretnych komponentów: TA — *Pieśń*

²¹ Warto na marginesie zaznaczyć, że aktualizacja aluzji do opowieści Owidiusza
o tym, jak Myrra (Smyrna) usiłuje stłumić w sobie namiętność do własnego ojca,
oraz o tym, jaką zazdrość odczuwa w stosunku do zwierząt nie związanych żad-
nymi moralnymi ograniczeniami (Owidiusz, *Przemiany*, X, w. 329n.), rzuca
więcej światła na charakter konfliktu w umyśle Prufrocka. Problem nie polega na
tym, że Prufrock kocha się we własnej matce, ale na tym, że jest wytworem kultury,
która widzi wszelki seks jako grzeszny.



3. Aluzja Eliota do Donne'a. s — „w bransoletach”, „nagie”, „białe”, „lekki”, „puszek” (włosy); Z + sn — „Kość z bransoletką z jasnych włosów wkoło”; Z + s → TSO — związek metonimiczny między sygnałem a przywoływanym tekstem; o -- ręce kobiet na przyjęciu; IM — rozszczepiona emocjonalność: nuda i poczucie bezsensu, przyciąganie — odpychanie, naukowa obserwacja; o₁ — kość ludzkiego szkieletu z bransoletą z jasnych włosów; IM₁ — relikwia miłości triumfującej nad śmiercią (późniejsza modyfikacja kontekstowa: ironiczne spojrzenie na zwycięską miłość); IM₂ — (jako rezultat intertekstualnego tworzenia układów) wszechobecność śmierci, szkielet poza ciałem, paradoks niemożliwej miłości jako jedyny możliwy środek przeciw śmierci; a — Prufrock jako prorok; a₁ — kochanek jako zbawca (Chrystus); a (1) a₁ — Prufrock jako zbawca; b — kobieta jako przedmiot przyciągania i odpychania, b₁ — kobieta, anioł i ładacznica; b (1) b₁ — przyciąganie — odpychanie umotywowane; c — tłamszące działanie kultury i społeczeństwa przeciwstawione utraconej instynktownej sile życia; c₁ — naturalne prawa przeciw cywilizacji w odniesieniu do miłości i seksu; c (1) c₁ — niszczący wpływ naszej cywilizacji na libido

miłosna J. Alfreda Prufrocka, TSO — *Relikwia* (TA i TSO są początkowo nie związane ze sobą), Z + s — „Ręce w bransoletach, ręce nagie, białe / (Ale pod światło widać lekki, ciemny puszek!)”.

Jako przykład metonimicznej aluzji literackiej (tzn. działających w ramach pierwotnie powiązanych ze sobą tekstów) weźmy wiersz współczesnego poety izraelskiego Natana Zacha. Utwór prezentujemy tutaj w dosłownym przekładzie prozą ²²:

²² N. Zach, *Shirim Shonim*. Aleph, Tel-Aviv 1966. [W tekście polskim posłużyliśmy się dosłownym przekładem z dosłownego przekładu angielskiego. — Przypis tłum.]

*Dantès, no. The mountain is sad. The treasure
Stolen. When all is said and done there will be no
Golden coin missing. No, Dantès, no.*

*I do not know what your opinion is. If you ask
For my opinion, you will hear my heart saying
What it is saying. If you listen carefully
You will hear it singing. „No, Dantès.
No, Dantès. No.”*

*The time passed. The waves did not break the fortress.
No passage is possible. The fish let one die but not
Live. Like animals. I know that but
I also know what a brother said to a brother
In the forgotten night. And this is what he said: „No.
No, Dantès, no.”*

*You found the key in the cell. If you have not been asked,
You will not be asked. It is always possible to fake a corpse.
The matter does not lie here. The deceit is not here. You
Yourself have outworn your body. You feel like
Someone who gave up a fortune. No matter. The thought
That it had passed, not happy but not consoled either,
At least not that. Not total darkness, but certainly not light.
Too much of jail here. Too much of a dungeon. But to remember
That it exists, that it is more than the reality of man:
It can be touched, it would be possible to reach its heart
Warm. No. No, Dantès, no.*

[Dantès, nie. Góra jest smutna. Skarb
Skradziony. Kiedy wszystko zostanie powiedziane i dokonane, nie będzie
Brakowało złotej monety. Nie, Dantès, nie.

Nie wiem, jakie jest twoje zdanie. Jeśli spytasz
O moje zdanie, usłyszysz, jak moje serce mówi
To, co mówi. Jeśli posłuchasz uważnie,
Usłyszysz, jak śpiewa: „Nie. Dantès.
Nie, Dantès. Nie.”

Czas minął. Fale nie rozbiły twierdzy.
Żadne przejście nie jest możliwe. Ryba pozwala umierać, ale nie
Żyć. Jak zwierzęta. Wiem o tym, ale
Wiem także, co brat powiedział do brata
Zapomnianej nocy. A powiedział to właśnie: „Nie.
Nie, Dantès, nie.”

Znalazłeś klucz w celi. Jeśli nie zostałeś zapytany,
Nie zostaniesz zapytany. Zawsze można udawać trupa.
Sprawa nie polega na tym. Nie ma tutaj oszustwa. Ty
Sam zniszczyłeś swoje ciało. Czujesz się jak
Ktoś, kto zrezygnował z fortuny. Nie szkodzi. Myśl,
Że to minęło, nie szczęśliwa ani też nie ukojona,
Przynajmniej nie to. Nie kompletna ciemność, ale oczywiście nie światło.
Zbyt wiele tu więzienia. Zbyt wiele lochu. Ale pamiętać,
Że to istnieje, że to więcej niż ludzka rzeczywistość:
Można tego dotknąć, można by dosięgnąć jego serca
Ciepłego. Nie. Nie, Dantès, nie.

Wiersz jest oparty na aluzji metonimicznej do powieści Aleksandra Dumasa *Hrabia Monte Christo*. Sygnały tej aluzji są przedstawione w przekorny sposób i dlatego mogą chwilowo wprowadzać w błąd. Użycie nazwiska Dantès, a nie Monte Christo jest najbardziej oczywistym przykładem sposobu, w jaki wiersz miga tylko wskazówkami przed nosem czytelnika zamiast podać je w sposób bezpośredni. Ukryte sygnały uniemożliwiają niemal znalezienie jakiegokolwiek spójnego znaczenia w tekście jako takim. Ale problem integracji wszystkich konkretnych elementów, których pojawienie się w utworze nie jest umotywowane na poziomie kontinuum tekstu, ulega rozwiązaniu, kiedy powiązemy wiersz z powieścią. Góra, skradziony skarb, twierdza otoczona przez wodę, fałszywy trop, cela więzienna — wszystkie te szczegóły pasują bez trudu, jeśli czytelnik przypomni sobie treść powieści Dumasa. Co więcej, pełniejsze przypomnienie tej historii stwarza nawet hipotetycznie korzystną sytuację dramatyczną, która mogła być przyczyną namiętnego komunikatu tworzącego tekst wiersza.

Sygnały kierujące czytelnika do powieści umożliwiają rekonstrukcję tylko pierwszej części historii (tzn. uwięzienie Dantèsa, jego ucieczka, sprawa skarbu). Ta część zatrzymuje się w momencie, gdy Dantès — człowiek porzuca swą tożsamość, by stać się Monte Christo — nadczłowiekiem. Prosty, dobronurzy marynarz staje się nie tylko czarodziejem mówiącym wszystkimi językami i mistrzem wielu masek, ale również bogiem, bogiem schodzącym z nieznanego świata, aby wymierzyć sprawiedliwość, ukarać zło i nagrodzić dobro. Czytelnik przypomina sobie również, że Monte Christo ostatecznie odkrywa, iż człowiek nie może bawić się w Boga. Na chwilę przed zrealizowaniem swego szatańskiego planu zemsty Monte Christo odzyskuje swe człowieczeństwo. Dlatego nie jest wykluczone, że mówca stara się zniechęcić Dantèsa do odgrywania roli Boga jeszcze przed uruchomieniem przezeń zmierzających do tego planów. A zatem czytelnik osiąga etap, na którym widzi wiersz jako rozszerzenie kluczowego momentu w powieści Dumasa.

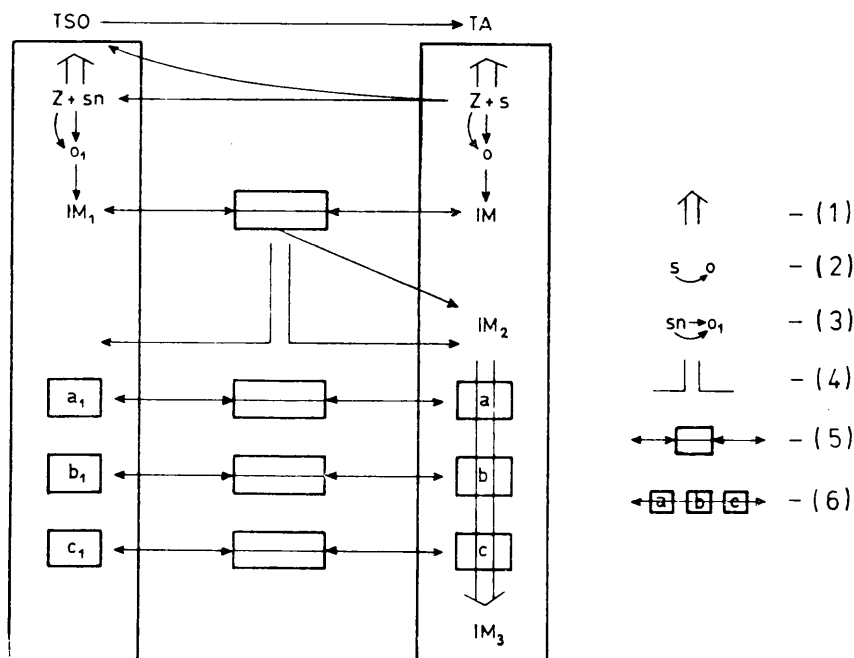
Zrekonstruowawszy fikcyjny świat wiersza zgodnie z linią fikcyjnego świata Dumasa, czytelnik uświadamia sobie, że wiele elementów zmienia się w międzyczasie. Dosłowny skarb podlega metaforyzacji, podobnie dzieje się z fałszywym trupem oraz niemożnością przejścia. Transformacja w oczach mówcy jest nawet bardziej istotna tematycznie niż przekształcenie wydarzeń czy elementów wątku: udawanie trupa — sposób Dantèsa na ucieczkę — jest przedstawione jako nieistotne. Nie ma potrzeby wymieniania wszystkich udowadniających szczegółów. Utwór wyraźnie nie jest zwykłym częściowym odtworzeniem powieści.

Podsumowanie semantycznych układów utworu ujawnia zupełnie inny świat. Skarb zostaje utożsamiony z czasem, ludzkim czasem (zob. w. 9, 20, 23, 24): czas jest skradzionym skarbem. Naprawdę nie należy do człowieka. Dlatego właśnie nie będzie brakowało monety (w. 3), nawet gdyby dłużnik czy złodziej mieli stracić cały skarb. Więzienie to nie *Château*

d'IŃ. Jest nim świat, a na innym poziomie ciało. Dlatego nie ma wyjścia z więzienia (w. 10). Wymiana trupów (w. 16) — różne role i maski — jest właściwie bez znaczenia, jakkolwiek dużą rolę odgrywałaby w powieści. Jak dowiaduje się Monte Christo, zwycięstwo człowieka polega na uznaniu jego ludzkich ograniczeń. W wierszu oznacza to porzucenie błędnego przekonania o ludzkiej wolności. Jednakże wyzbywając się złudzeń, Dantès może się tylko czuć jak ktoś, kto zrezygnował ze skarbu (w. 18), akt, którego Monte Christo faktycznie dokonuje.

Zajmując się problemami czasu, śmierci, odwagi stawiania czoła Absurdowi i godności bycia nieukojonym (w. 20), *Dantès*, nie jest wyraźnie współczesnym wierszem egzystencjalnym. Tematycznie i pod względem gatunku dzieli go bardzo wiele od *Hrabiego Monte Christo*. Dążąc do pełnej interpretacji, czytelnik musi znaleźć wytłumaczenie dla dziwnego sposobu zużytkowania tak nieodpowiedniego materiału i konstrukcji wiersza wokół takiej aluzji. Odpowiedź leży dokładnie w treści powieści, jej tonie i miejscu, jakie zajmuje w kanonie utworów literackich. Wszystkie te cechy zostają wykorzystane przez poetę do wywołania ostatecznego ironicznego oddziaływania wiersza. Wykorzystując powieść Dumasa, Zach zaczyna od zaprezentowania czytelnikowi niezrozumiałego, nonsensownego wiersza. Aktualizacja aluzji prowadzi do czytania wiersza jako rozwinięcia powieści. Widoczne zmiany prowadzą do rekonstrukcji poważnej i istotnej dyskusji nad możliwością osiągnięcia ludzkiej godności mimo absurdalności ludzkiej egzystencji. Czytelnik może nawet sądzić, że jednocześnie ożywienie lirycznego wiersza i przygodowej powieści jest symboliczne: odzwierciedlenie doniosłości życia mimo nicości jego zewnętrznych przejawów. Rozbieżność między tematem [*tenor*] a nośnikiem [*vehicle*] ostatecznie prowadzi czytelnika do uświadomienia sobie, że ta filozoficzna dyskusja jest tylko fikcją — a może tylko żartem. Wszystkie te etapy współlistnieją i składają się na interpretację wiersza. Dlatego jest to końcowy wytwór procesu aktualizacji aluzji. Główny produkt uboczny to zdolność Zacha do patosu — dzięki ironicznej perspektywie — w wieku, który wystąpił przeciwko uczuciowości i ideologicznej retoryce i w którym „sentymentalny” jest najbardziej dyskredytującym epitetem.

Analiza metonimicznej aluzji literackiej okazała się jednak dość szczegółową próbą tradycyjnej interpretacji wiersza. Chociaż jakkolwiek interpretacja, przynajmniej tymczasowo zakończone czytanie, zarówno TA, jak i TSO, jest zawsze warunkiem wykonania czwartego etapu w procesie aktualizacji, wydaje się ona w tym wypadku czynnikiem znacznie bardziej dominującym. Powód jest prosty: Z + s i TA są ostatecznie identyczne bez względu na ilość sygnałów i ich rozłożenie w tekście. Widziana w ten sposób metonimiczna aluzja literacka daje przy jej gra-



4. Aluzja Zacha do Dumasa. TA — *Dantès, nie*; TSO — *Hrabia Monte Christo*; TSO → TA — TSO prowadzi do TA, pierwotna spójność tekstów; Z + s — TA; Z + sn — TSO; (1) — równanie Z + s (Z + sn) i TA (TSO) wynika z identyfikacji sygnałów jako komponentów fikcyjnego świata; s — *Dantès, góra (smutna), skarb, twierdza (otoczona przez) fale, niemożność przejścia (ryba, która pozwala umrzeć), cela, fałszywy trup, więzienie, lochy*; o — odpowiednie oznaczenia elementów sygnalizujących; s → o — niektóre sfery odniesienia są dosłowne, przedstawione bezpośrednio; (2) — niektóre sfery odniesienia są metaforyczne, przedstawione pośrednio; sn — takie same jak elementy sygnalizujące; o₁ — odpowiednie oznaczenia elementów sygnalizowanych; (3) — sfery odniesienia są przedstawione bezpośrednio i pośrednio; IM — czytanie TA bez aktualizacji aluzji: nonsensowny czy niespójny wiersz o czasie, życiu i śmierci; IM₁ — interpretacja TSO: historia tak, jak ją rekonstruuje i rozumie czytelnik; IM₂ — czytanie TA jako częściowe odtworzenie TSO: spójna integracja elementów wywodzących się ze zrekonstruowanego protagonisty i sytuacji; (4) — ożywienie dodatkowych elementów czy układów nie związanych z komponentami rzeczywistości; a — *Dantès, nie* jest poważnym wierszem lirycznym; a₁ — *Hrabia Monte Christo* jest powieścią przygodową; a (5) a₁ — perspektywa ironiczna, kontrola nad patosem, itd.; b — *Dantès, nie* jest komunikatem wyrażającym egzystencjalistyczną („absurdystyczną”) filozofię; b₁ — *Hrabia Monte Christo* jest historią pozbawioną filozoficznego znaczenia; b (5) b₁ — to filozoficzne stwierdzenie jest pozbawione znaczenia; realizacja „Absurdu”; c — *Dantès, nie* jest „prawdziwym” poetyckim stwierdzeniem o losie ludzkim; c₁ — *Hrabia Monte Christo* jest fikcją; c (5) c₁ — to „prawdziwe” stwierdzenie jest fikcją, wszystkie nasze stwierdzenia są fikcjami; (6) — wszystkie takie układy są powiązane z IM₂, aby stworzyć IM₃; IM₃ — interpretacja TA zawierająca zaktualizowaną aluzję.

ficznym ukazaniu za pomocą schematu podstawowy diagram aluzji literackiej. Jej poszczególne cechy mogą być wcielone we wspólny wykres i wspólny opis (rys. 4)²³.

4. Wnioski

Wielka różnica w sposobie użycia aluzji przez Zacha i Eliota w dwóch przedstawionych utworach świadczy o wszechstronności i różnorodności tego środka. Fikcyjny świat wiersza Eliota nie ma absolutnie nic wspólnego ze światem stworzonym przez Donne'a w *Relikwii*. Sygnał Eliota zawiera tylko dwa elementy bezpośrednio należące do sygnalizowanego komponentu (bransoleta, włosy). W przeciwieństwie do niego sygnał Zacha składa się z wielu różnych elementów rozproszonych po utworze. Co więcej, podczas gdy każdy komponent sygnału Zacha wzmacnia pozostałe i podczas gdy tylko przez przywołanie tekstu, do którego odnosi się aluzja, komponenty te mogą zostać połączone w sensowny sposób w wierszu, sygnał Eliota nie potrzebuje „zewnętrznej” pomocy, by zostać zrozumianym. Od samego początku przypomnienia sygnalizowanego wersu w wierszu Donne'a, aktualizacja aluzji Eliota przynosi coraz więcej podobieństw i zgodności. Prawie wszystkie tematyczne układy *Relikwii* znajdują odpowiadające im układy w *Pieśni miłosnej J. Alfreda Prufrocka*. Aktualizacja aluzji Zacha podąża w przeciwnym kierunku. Im więcej elementów zostaje przypomnianych i im więcej układów zostaje uformowanych, tym bardziej oddalają się od siebie wiersz i powieść. W przypadku wiersza Eliota kompletnie nie związany z nim wiersz metafizyczny wprowadzony przez słaby sygnał miejscowy staje się bratem tekstu aluzyjnego poprzez proces aktualizacji aluzji. Pozorny krewny czy rodzic fikcyjnego świata wiersza Zacha zostaje wprowadzony w postaci wszystko ogarniającej aluzji i funkcjonuje jako strukturalny kręgosłup wiersza. Jednakże aktualizacja tej aluzji uwiadcza, że tekst źródłowy i tekst aluzyjny są całkowicie różnej natury.

Ale różnice te nie mogą zatrzeć podstawowego podobieństwa. Metaforycznie czy metonimicznie wygenerowana aluzja literacka pozostaje środkiem jednoczesnego ożywienia dwóch niezależnych tekstów. Obydwa

²³ W analizie poszczególnych aluzji metonimicznych (a istnieje w tej kategorii wiele podkategorii) dużą pomocą byłoby użycie oddzielnych wykresów dla niektórych sygnałów, ignorując na jakiś czas fakt, że każdy sygnał miejscowy jest tylko komponentem większej całości. Dlatego można by zacząć od sygnału, który zostaje najpierw rozpoznany przez czytelnika (tzn. w wierszu Zacha dla niektórych czytelników jest to wers: „Fale nie rozbiły twierdzy”, a dla innych „Zawsze można udać trupa”), aby następnie powrócić do sygnałów słabszych (smutna góra, skarb, Dante's), których nie rozpoznano wcześniej. Potrzeba zastosowania serii wykresów w celu dokładniejszego i kompletniejszego opisu aluzji metonimicznej nie podważa użycia tego jednego wspólnego diagramu ukazującego strukturę, ale nie szczegóły.

wiersze używają ożywionych elementów do różnych celów. Ale czy celem tym będzie uwypuklenie i wyjaśnienie układów tematycznych, dostarczenie ironicznego układu regulującego, dodanie złączy do tych istniejących, czy uzupełnienie brakujących, ustalenie analogii czy wyposażenie fikcyjnego świata, bez względu na to, czy pojawia się w ukrytej, czy odkrytej postaci, skoncentrowana czy rozproszona, miejscowo czy wszędzie — pewne cechy aluzji literackiej są stałe, zawsze obecne tam, gdzie środek ten jest wykorzystany. Te stałe to niezależne istnienie obydwu tekstów, obecność oznaki — sygnału kierunkowego — w tekście aluzyjnym, występowanie w obu tekstach elementów, które mogą być ze sobą powiązane w zmienne, nieprzewidywalne układy intertekstualne oraz proces aktualizacji odzwierciedlający na wszystkich etapach wysiłek zmierzający do zrekonstruowania pełniejszego tekstu.

Przełożyła Monika Adamczyk-Garbowska