

Jan Grzenia

Funkcje aluzji literackiej : na przykładzie poezji Jarosława Marka Rymkiewicza

Język Artystyczny 7, 79-92

1990

Artykuł został 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.

Funkcje aluzji literackiej (na przykładzie poezji Jarosława Marka Rymkiewicza)

Aluzja literacka to termin od dość dawna znany literaturoznawstwu, jednak stosowany zdumiewająco rzadko do analizy wytworów sztuki słowa, choć dzieł o charakterze aluzyjnym dałoby się wymenić bardzo wiele. Przyczyny wszakże łatwo zrozumieć, bo jeśli nawet odgraniczy się aluzję dość wyraźnie od innych zjawisk literackich, zwłaszcza od tych zwanych ogólnie wpływami, do których i ona się zalicza, nie wiadomo jeszcze, jak wykorzystywać to pojęcie, gdyż proste konstatacje typu: *X zrobił aluzję do Y bądź utwór A zawiera aluzje do utworu B* nie mają większej wartości poznawczej — aby sformułować podobne wystarczy znać pojęcie wpływu literackiego.

Zgodnie z postulatem Konrada Górskiego (i zgodnie z duchem czasu) należy przyjąć, iż aluzja literacka to „środek wyrazu”, takie rozumienie owego pojęcia „jest następstwem przesunięcia kierunku badań z genezy dzieła na jego działanie jako wytworu artystycznego”, a w takim razie szczególnie interesuje nas „zrozumienie sposobu, w jaki działa dany tekst poprzez tak czy inaczej zaznaczone jego powiązanie z innym tekstem”¹. Trzeba więc szukać tych właściwości aluzji literackiej, które odróżniają ją od wszelkich innych zjawisk z zakresu wpływologii², takich jak: reminiscencja, nawiązanie, filiacja, naśladowanie, zbieżność, impuls, zapożyczenie i wpływ — pojęcie najbardziej ogólne, obejmujące zakresem znaczeniowym wszystkie poprzednio wymienione, łącznie z aluzją. To

¹ K. Górski: *Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia)*. W: *Z historii i teorii literatury*. Seria druga. Warszawa 1964, s. 8. Na s. 7—8 czytamy: „Przez aluzję literacką będziemy więc rozumieć aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego [podkr. — J. G.], dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści.”

² Używam tego terminu bez intencji ironicznej, choć jego twórca A. Grzymała-Siedlecki stosował go w celu prześmiewczym.

odróżnienie w świetle koncepcji, którą ogłosił Konrad Górski, jest dość proste. Pośród różnych form wpływów jedynie o aluzji literackiej można mówić jako o „rodzaju środka artystycznego”, co przecież implikuje warunek świadomości i celowości użycia. Zapewne należałoby ustalić dokładnie relacje pomiędzy tymi terminami i chyba wypadnie w innym miejscu to uczynić, tutaj jednak wystarczy spostrzec, że większość spośród wyliczonych wyrazów służyć może jedynie do wskazania na istnienie wpływu, wygodnie więc będzie — ze względów stylistycznych choćby — używać ich do sygnalizowania dostrzeżonej łączności intertekstowej, rezerwując przy tym termin „aluzja literacka” do nazywania tych wpływów, które zostały sfunkcjonalizowane. Nie dotyczy to stylizacji, bo chociaż ma ona charakter aluzyjny i jest formą wpływu, to odnosi się zwykle do grupy utworów; aluzja literacka zaś — do jednego, nierzadko tylko do jego części, przy czym nie musi ona nawiązywać do utworu odniesienia poprzez warstwę stylistyczną. Nie dotyczy też: reminiscencji, która jest wpływem nieświadomym³, impulsu — zewnętrznego czynnika wywołującego wpływ i naśladowania — zjawiska z zakresu techniki pisarskiej.

Aluzja literacka, będąc świadomym nawiązaniem do innego utworu, spełniać musi pewne funkcje. Sądzę, że najskuteczniej będzie można pokazać jej specyfikę, jeśli wyodrębni się grupę funkcji właściwych temu środkowi literackiemu. I jakkolwiek dobrze wiadomo, że każdy element dzieła jest nacechowany znaczeniowo, temu trzeba przypisać bardziej eksponowane miejsce, przede wszystkim z tego powodu, iż przez odniesienie do kontekstów literackich może jednorazowo przenieść wyjątkowo duży ładunek znaczeń.

Spośród wszystkich funkcji aluzji literackiej najłatwiej wyodrębnić funkcję hołdowniczą. Łatwość wydzielenia jej bierze się zapewne stąd, że aluzja literacka to rodzaj wpływu, który zawsze jest przejawem hołdu, uznania dla poprzednika, niezależnie od świadomości bądź nieświadomości ulegania wpływom. Chociaż takie rozumienie roli aluzji narzuca się z całą oczywistością, to niestety nie stwarza ono żadnych możliwości interpretacyjnych i nie wystarcza do wyodrębnienia jej spośród pokrewnych oraz podobnych zjawisk literackich. Oczywiście, nie można tej funkcji pominąć, zresztą przeważnie występuje ona wraz z innymi, które pisarz zechciał powierzyć aluzji. Dodać trzeba, że wykrycie pewnej ilości aluzji hołdowniczych w określonym tekście może mieć istotne zna-

³ Inaczej proponuje K. Górski wyróżniający trzy rodzaje reminiscencji, w tym dwie o charakterze świadomym (K. Górski: *Aluzja literacka...*, s. 27), jego propozycje w tej mierze należy jednak odrzucić, gdyż bardziej zaciemniają problem aluzji literackiej, niż są w stanie go objaśnić. Por. także: J. P a s z e k: *Sztuka aluzji literackiej. Zeromski — Berent — Joyce*. Katowice 1984, s. 132—133.

czenie dla odbiorcy, gdyż ułatwia mu odszukanie innych, przedtem nie dostrzeżonych, których zadania, być może, są poważniejsze niż tylko hołdowanie. Rzecz wolno: aluzje o funkcji hołdowniczej wzmacniają sygnały nawiązania intertekstowego.

W związku z tym, że aluzje literackie cechują się niedomówieniem, pewnym ukryciem związku z innym dziełem (mniejszym lub większym, ale istniejącym w każdej aluzji), wymagają od czytelnika pewnej aktywności intelektualnej. Już na samym początku procesu deszyfracji związku między tekstami dochodzi do aktywizacji odbiorcy, którego zadaniem jest uzasadnione powiązanie dwóch dzieł. Czasem bywa to łatwe (*Nie-Boska komedia*), czasem wymaga sporej wiedzy, dociekliwości i spostrzegawczości⁴. „Przy zanikającej stopniowo znajomości tekstów biblijnych nieraz się zdarza, że tytuły, które są ich parafrazami, stają się niezrozumiałe i w przekładzie z języków obcych zostają dowolnie zatarte, a przez to tkwiąca w nich aluzja ginie bezpowrotnie. Tak stało się z przekładem powieści Mauriaca *Ce qui était perdu* i powieści Bruce Marshalla *All glorious within*. Pierwszą przedwojenna tłumaczka zatytułowała: *Powrót do Boga*, gdy jest to nawiązanie do słów Chrystusa (Łuk. 19,10): *Syn człowieczy bowiem przyszedł szukać i zbawiać, co było zginęło*. [...] Angielski tytuł należało oddać słowami: *Pełen chwały wewnętrznej*, co odnosi się do głównego bohatera, a stanowi parafrazę wersetu 14 psalmu 45 [...]”⁵. Nie oznacza to wcale, że aktywność czytelnika w tym wypadku ogranicza się do biegłego rozszyfrowania powiązania między utworami. Nie oznacza to, że w przypadku aluzji zwanej bezpośrednią lub jasną⁶ czytelnik będzie zwolniony z aktywności, bo chociaż skojarzenie dramatu Krasińskiego z *Boską komedią* jest proste, pojawiają się następne kwestie: Jaki jest zakres tej aluzji? W jakiej mierze Krasiński nawiązuje do poprzednika (niepodobna bowiem sądzić, że odwołał się do całego bez reszty dzieła wielkiego Włocha, byłoby to zgoła niemożliwe)? Odbiorca winien przede wszystkim ustalić cel i sens aluzji. Tak więc funkcja aktywizująca aluzji literackiej istnieje niezależnie od stopnia ukrycia związków pomiędzy dwoma dziełami.

⁴ Te cechy czytelnika aluzji wymienia jako najbardziej istotne Teresa Kostkiewiczowa w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1976, hasło: „aluzja literacka”. Hasło przedrukowane (z niewielkimi zmianami) w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. J. Krzyżanowski, C. Hernas. T. 1. Warszawa 1984. Jest to niewątpliwie najlepsza w polskim literaturoznawstwie definicja tego pojęcia.

⁵ K. Górski: *Aluzja literacka...*, s. 20—21.

⁶ A więc wyraźnie oznaczającej związku z innym utworem, por. tamże, s. 10 i n.; J. Paszek: *Sztuka aluzji...*, s. 10 i n.

Zauważyć trzeba, że istnieją utwory, które mają właściwość kierowania uwagi czytelnika w stronę kontekstów literackich:

Kleis fiołkowowłosa

Czarne pończochy naciąga, nie pragnie,
Nie czeka, nie pamięta, nie dba, nie obwinia.

Kto wykorzysta stosowną godzinę??

(J. M. Rymkiewicz: *Kleis*)

Rzecz w tym, iż w utworach zawierających aluzję występuje zespół sygnałów sugerujących istnienie tejże⁸. Pierwszy etap czytelniczej aktywności to ich wychwytywanie i racjonalizacja podejrzania o aluzję. W przytoczonym liryku występują trzy nawiązania do Safony i Alkajosa, a ślady prowadzące do ich wykrycia zawarte zostały w tytule i pierwszej linijce tekstu⁹.

Z tą cechą aluzji, jaką jest niedomówienie, wiąże się ściśle funkcja, którą proponuję nazwać **funkcją ludyczną**. Oto, po pierwsze, pisarz ukrywa jakieś treści używając aluzji. Wraz z tym działaniem występuje przeciwstawne: podpowiadanie za pomocą pewnych sygnałów istnienia ukrytych sensów. Po drugie zaś czytelnik wychwytyuje owe sygnały i próbuje odkryć to, co przed nim utajono. Porównanie pisarza do układającego zagadki, a odbiorcy do rozwiązującego je wydaje się być dobrym odpowiednikiem tej sytuacji, tym bardziej, że niektóre przypadki stylizacji mogą istotnie być zabawą literacką — „grą w aluzje”. Zresztą nawet w innych okolicznościach nie wydaje się niezwykle postępowanie pisarza, który umieszcza w swym utworze aluzje i oczekuje z zainteresowaniem, jak sobie z tym problemem poradzą czytelnicy. Chyba właśnie takiemu zabiegowi podlegała proza Leopolda Buczkowskiego, póki Ryszard Nycz nie odkrył jej powiązań z *Sartor resartus* Carlyle'a¹⁰.

„Gra w aluzje” może przebiegać:

⁷ J. Rymkiewicz: *Wybór wierszy*. Warszawa 1976.

⁸ Ściślej mówiąc, jest to początkowo tylko zespół sygnałów sugerujących istnienie związku między tekstami, dopiero później, po rozpoznaniu charakteru takiego związku, odbiorca może ustalić czy rzeczywiście chodzi o aluzję.

⁹ Kleis to imię córki Safony, bohaterki kilku jej wierszy (Safona: *Poezje wybrane*. Tłum. i przedmowa J. Brzostowska. Warszawa 1973, s. 38, 63.), *fiołkowowłosa* to epitet użyty przez Alkajosa i odnoszący się do poetki z Lesbos — tekst przełożony przez Jana Czubka w: *Wielka literatura powszechna*. Red. S. Lam. T. 5. Warszawa 1932, s. 429. Aluzyjny jest też ostatni wers liryku Rymkiewicza (por. Safona: *Poezje...*, s. 79).

¹⁰ R. Nycz: *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*. „Teksty” 1978, nr 1. Wydana w roku 1984 książka L. Buczkowskiego: *Wszystko jest dialogiem* to niejako odkrycie kart przez pisarza, który doczekał się rozwiązania stworzonej przez siebie zagadki.

1) na poziomie komunikacyjnym, pomiędzy nadawcą a odbiorcą komunikatu — to przypadek opisany wcześniej,

2) na poziomie wewnątrzliterackim, jest ona wcześniejsza i nie wymaga uczestnictwa odbiorcy.

Mówiąc o aluzji jako grze wewnątrzliterackiej, mam na myśli wszelkie przypadki zabawy przeszłymi konwencjami literackimi, wszelkie próby igrania elementami innych utworów literackich. Taka gra to swego rodzaju współzawodnictwo między pisarzem ponawiającym a klasykiem, wzorem. Czytelnikowi, jeśli wyniki tego współzawodnictwa zostaną mu udostępnione, przypada rola sędziego, który ma ocenić kunszt naśladowcy: „[...] rozpowszechnioną formą aluzji w dobie renesansu jest umiejętnie wpleciony do oryginalnego utworu cytaty ze starożytnego poety. Jeśli Kochanowski w jednej ze swych pieśni (I, 9) powiada w zakończeniu:

Nie umiem ja, gdy w żagle
Uderzą wiatry nagle,
Krzyżem padać i świętych przenajdować dary,
Aby łakomej wodzie tureckie towary
Bogactwa nie przydały.

— to zawarty w tym urywku niemal dosłowny przekład słów Horacego (*Carmina* III, 29) nie był plagiatem, tylko popisem erudycji literackiej *poetae docti*. Nasz autor nie tylko nie liczył, że owego zapożyczenia nikt nie zauważy, ale oczekiwał od wybranego kręgu czytelników, że słowa Horacego w polskiej szacie rozpoznają i będą umieli ocenić kunszt, z jakim polski autor wplótł do swego tekstu rzymskiego poetę.”¹¹

Stąd już tylko krok do wykrycia **funkcji zdobniczej** aluzji literackiej¹². Nawiązanie do innego dzieła wiąże się z różnym stopniem akceptacji lub negacji wzorca. Funkcja zdobnicza wybija się na plan pierwszy w tych wypadkach, kiedy impulsem jest fascynacja cudzym dziełem. Ten wiersz J. M. Rymkiewicza:

Nim było oko była złota pszczoła
Nim była pszczoła miód rozbłysnął w mroku

¹¹ K. Górski: *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. W: *Z historii i teorii...*, s. 178.

¹² Por. M. G. Levine: *Some Functions of Literary Allusion in „Kwiaty polskie”*. W: *„Zagadnienia Rodzajów Literackich”*. T. 15, z. 2(29). Łódź 1972, s. 72, 74—75. Autorka zauważa też istnienie funkcji polemicznej (*the polemical allusion*) i funkcji „rozszerzającej” (*enlarging*); ta ostatnia odpowiada w zasadzie tej, która przeze mnie została nazwana metaforyczną. Innych terminów i pojęć wyliczonych przez autorkę (*self-quotation, the literary work as artifact, metapoetry*) nie można zaakceptować w roli określeń funkcji aluzji literackiej.

Nim miód był w ulach kwitły gorzkie zioła
Nim były zioła pszczołą było oko

Nim zgaśnie oko zgaśnie złota pszczoła
Nim zgaśnie pszczoła miód zgaśnie w mroku
Nim miód zgaśnie zwiędną gorzkie zioła
Nim zwiędną zioła pszczołą będzie oko

Mnie ze mnie wygnasz a znów będę we mnie
Strwonisz mnie w zioła z ziół się znów wyplączę
Larwą czynisz w ule rzucisz ciemne

Przemienisz w popiół wstanę i z popiołu
Co jest i nie jest we mnie mną połączę
I w świetle dziennym oko będzie pszczołą¹³

(*Widomie skryta*)

powiązany został aluzją z *Pszczolą w bursztynie* Jana Andrzeja Morsztyna, z tego utworu wystarczy przytoczyć początkowe wersy:

Widomie skryta w przczystym bursztynie
Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie.¹⁴

Zauważmy, że tytuł *Widomie skryta* nie jest obligatoryjny, efektowny koncept Morsztyna nawiązuje do tradycyjnego przyporządkowania: pszczoła — praca, a więc jego znajomość nie jest interpretatorowi potrzebna do objaśniania sensów wiersza współczesnego, gdyż pod tym względem nawet frazeologizm *pracowity jak pszczoła* może zastąpić utwór autora *Lutni*. Jednak pełny odbiór estetyczny sonetu Rymkiewicza nie będzie możliwy bez odniesienia do liryku barokowego, z tego powodu można mówić o dominacji funkcji zdobniczej w tej aluzji. Wolno też mówić o estetycznym dopełnieniu poetyckiej wizji Rymkiewicza przez utwór Morsztyna — poprzez aluzję literacką barokowy koncept nakłada się na nią. Funkcją zdobniczą można obdarzyć nie tylko motywy waloryzowane dodatnio pod względem estetycznym:

Leży sobie ale nie wie komu leży
Ale nie wie komu będzie w co przemienie
Może w trawę się przetrawi w śnieg rozśnieży
Może w wodzie się roztopi może w glinie¹⁵

Utwór, z którego przytoczyłem fragment, i inne wiersze Rymkiewicza z cyklu *Na trupa* nawiązują do konceptu znanego z wiersza J. A. Morsztyna noszącego podobny tytuł: *Do trupa*. Biorąc pod uwagę upodobanie Rymkiewicza do wykorzystywania motywów zwanych turpistycznymi

¹³ J. M. Rymkiewicz: *Wybór...*, s. 150.

¹⁴ J. A. Morsztyn: *Poezje wybrane*. Wybór i oprac. M. Bokszczanin. Warszawa 1976, s. 71.

¹⁵ J. M. Rymkiewicz: *Wybór...*, s. 160.

i efektywność Morsztynowego wzorca, trzeba uznać, że to niezwykle nawiązanie jest aluzją zdobniczą, chociaż w pierwszym odbiorze czytelnicznym trudno dopatrzeć się takiego jej charakteru.

Istotę funkcji zdobniczej stanowi więc wprowadzenie do utworu takiego elementu pochodzącego z innego dzieła literackiego, który by, jako sprawdzony już w odbiorze czytelnicznym, pomógł twórcy osiągnąć pożądaną efekt estetyczny. Podobnie w wypadku funkcji ekspresywnej; autor przejmując z cudzego dzieła element sprawdzony w swej sile oddziaływania, dążąc w ten sposób do osiągnięcia większej sugestywności, emocjonalnej wyrazistości własnego utworu. Ta funkcja widoczna jest wyraźnie we wspomnianym cyklu *Na trupa* Rymkiewicza. Barokowy motyw doprowadzony w swej ekspresyjności do maksimum pozwala lepiej zobrazować ideę grobu—kolebki. W *Komentarzu do bajki* tegoż autora (ten wiersz ilustruje część dalszych rozważań) ekspresywność wynika ze zderzenia uogólnień dotyczących sensu istnienia z niewinną historyjką o dwojgu dzieciach, znaną z bajki o Jasiu i Małgosi. W tym wypadku pierwowzór — bajka Grimmów nie jest wprawdzie ekspresyjny, ale połączenie go z nowym kontekstem wywołuje napięcie i działa sugestywnie. W innym znowu przykładzie:

[...] Wiedział, te pałace

Strawi płomień i kości bezdomne zaskrzeczą,

Późny wnuk grudkę żużłu zabierze odchodząc,

(J. M. Rymkiewicz: *Zbigniew Morsztyn wraca z Warszawy do Królewca, wiosna 1661*)¹⁶

następuje przeniesienie ekspresji (*Fortepian Szopena* Norwida ma silnie emocjonalny charakter) z kontekstu macierzystego do kontekstu wtórnego, tak zresztą najczęściej uobecnia się omawiana funkcja aluzji literackiej.

Częstokroć przywołanie pewnego utworu w tekście artystycznym związane jest z zamiarem przeprowadzenia dyskusji z autorem dzieła odniesienia. Kolejny przykład z twórczości J. M. Rymkiewicza:

Rozpada się, tęczując w strof obrotach, sonet
I suchym płatkim róży przez epoki sypie.

Perły twej duszy, Pani, morzu są wrócone.
Uśmiech trwa poza czasem na dagerotypie.

O sexie nic nie powiem, Ciało pulsujące,
Poza strofą, krył kostium gramatyk wytwornych.

Nie opiszę, dziś mogąc, twoich piersi śpiących.
Czas przeszły jest więzieniem. Ta wolność pozorna!

¹⁶ Tamże, s. 63.

Lecz sonet, trapez w koło wpisany języka,
Niech w siedmiobarwną perłę wzruszeń nie zamyka.

Pani, nowa jest składnia i uczuć mimikra.
Sonet, więc lekcja. Zmierzy swą logiką zmiany

W logice gestu, z włosów krzeszącego ranek.
Twój gest już nie jest twoim. Ja wiem, że to przykre.¹⁷

(Do poetki Młodej Polski)

Autor nawiązuje do sonetu Kazimiery Zawistowskiej rozpoczynającego się od słów *Daj mi sny Twoje...*:

Daj mi sny Twoje, daj ten sen skrzydlaty
O mnie prześniony — ja chcę duszę własną
W jego zwierciadle ujrzeć cichą, jasną,
Rozkołysaną jak mgły srebrnej kwiaty.

Wprowadź mnie jeszcze w kryształne zaświaty,
A tam, Twą dłonią poruszone smutnie,
Niech się rozdzwiewczą wszystkie ściche lutnie
W ów akord, nagle zerwany przed laty...

Wówczas mnie ujrysz raz jeszcze wyśnioną,
Raz jeszcze wszystkie, pogasłe w ukryciu
Perły mej duszy tęczowo zapłoną,

I jedną cudną dam Ci chwilę w życiu,
Chwilę jedyną — bo potem w noc ciemną
Pójdę, byś nigdy nie spotkał się ze mną¹⁸.

Do podkreślonego fragmentu wiersza Zawistowskiej Rymkiewicz nawiązuje dwukrotnie (pierwszy i trzeci wers), także w piątym dystychu wolno widzieć doń odniesienie. Inne aluzje przywołują całość liryku poetki Młodej Polski poprzez wskazanie na jego charakter gatunkowy, jeszcze inne odnoszą się do wykreowanego w utworach Zawistowskiej podmiotu lirycznego.

Nawiązania aluzyjne są oczywiste, a o polemiczności wiersza Rymkiewiczza decydują następujące sformułowania: *Rozpada się [...] sonet, s u c h y płatek róży* [podkr. — J. G.], *Perły twej duszy, Pani, morzu są wrócone*, trzeci dwuwiersz o lekko ironicznej wymowie, dwuwiersz piąty o charakterze pouczenia i mające podobną wymowę zdanie: *Pani, nowa jest składnia i uczuć mimikra*. Pierwszy ze wskazanych fragmentów cechuje się pewną migotliwością znaczeniową, gdyż użyty w nim czasownik może odnosić się do właściwego sonetowi podziału na dwie części (który rzeczywiście występuje w tym wierszu Zawistowskiej), ale może też sugerować rozwarstwienie, rozszczepienie — brak spójności. Sformułowanie:

¹⁷ Tamże, s. 75.

¹⁸ K. Zawistowska. *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kozikowska-Kowalik. Kraków 1982, s. 75.

suchy płatek róży samo przez się nie jest deprecjonujące, jednak takiej wymowy nabiera w kontekście, stając się znakiem wartości, które przeminęły. Wyraźnie polemicznym fragmentem jest trzeci dwuwiersz wskazujący na osobliwą cechę liryki Zawistowskiej — zamykanie gwałtownych przeżyć podmiotu lirycznego w regularną formę wersyfikacyjną (w zbiorze utworów poetki nie ma ani jednego, który by wyłamывał się z rygorów określonych przez metrum, mało tego, w większości swych wierszy stosuje ona formę sonetu). Tu należy zauważyć, iż chyba nie jest przypadkiem, że utwór Rymkiewicza ma czternaście wersów; czyżby ta aluzja miała być podpowiedzią, jak przekształcać formę poetycką? Piąty dystych potwierdza słuszność opinii wypowiedzianych w związku z fragmentem wcześniejszym, wnosi jeszcze ton mentorski do wypowiedzi autora. Ostatnie cztery wersy zachowują te cechy, rozwijają uprzednio wypowiedziane myśli i ponawiają wcześniej wprowadzone tło, którym jest opozycja przeszłość (czas przeszły) — współczesność (dziś); wpływ czasu wywołuje zmianę, więc *nowa jest składnia i uczuć mimikra*. Z punktu widzenia poety współczesnego dorobek poetki młodopolskiej nie ma wartości trwałych, jest martwy, a *uśmiech trwa poza czasem na dagerotypie*.

Przywołałem kilkakrotnie Zawistowską, bo istotnie Rymkiewicz nawiązuje w sposób aluzyjny do jej wiersza, jednak autor *Metafizyki* nazwiska poetki nie wymienił¹⁹. Są podstawy do twierdzenia, iż czytelnik, nawet wyrobiony literacko, nie zdoła powiązać jego wiersza z sonetem *Daj mi sny Twoje...* Wynika stąd, że na zasadzie *pars pro toto* dyskusja z Zawistowską jest polemiką z dorobkiem literackim Młodej Polski. Nazwę tego okresu literackiego Rymkiewicz wprowadza do tytułu, określenie: *poetka Młodej Polski* sugeruje typowość, a więc brak indywidualności (czy też mniej ostro: cech indywidualnych). Zdanie: *Twój gest już nie jest twoim* oznacza: nie jest niepowtarzalny, swoisty, jest jednym z wielu. Zawistowska zwracając się do adresata, używa dużych liter, Rymkiewicz kierując słowa do niej — jedynie małych; pojmuję to jako zabieg celowy, jako sygnał aluzji wzmagający polemiczny wydźwięk jego utworu. Poza tym Rymkiewicz wprowadza do swego wiersza takie motywy, jakie nawet potocznie określa się mianem młodopolskich z uwagi na ich szczególnie dobór i stereotypowość, są nimi np.: tęczą, różą, duszą, sen, perła. Dotychczasowe uwagi czynią prawdopodobną tezę o polemiczności wiersza poety współczesnego wobec dorobku modernizmu.

¹⁹ W pierwszym wydaniu książkowym Rymkiewicz opatrzył wiersz objaśnieniem odsyłającym czytelnika do odpowiedniego utworu Zawistowskiej (J. M. Rymkiewicz: *Metafizyka*. Warszawa 1963, s. 28). W *Wyborze wierszy* objaśnienie to zostało pominięte, podobnie jak niemal wszystkie objaśnienia i komentarze autorskie z pierwszych tomów poetyckich tego pisarza.

Taką intencję Rymkiewicza da się odczytać bez wskazania właściwego adresu aluzji, jednak bez porównania obu liryków odbiorca nie będzie w stanie dostrzec sprawności pisarza w przetwarzaniu pewnych fragmentów utworu Zawistowskiej, znikną też owe „smaczki” nieodłącznie związane z aluzją, które tu uwidaczniają się głównie poprzez mentorskim tonem wypowiediane uwagi. Tę funkcję aluzji proponuję nazwać **polemiczną**.

Jedną z najistotniejszych funkcji aluzji literackiej nazywam metaforyczną ze względu na jej właściwość skrótowego ujmowania treści, „kondensowania znaczeń”. Aczkolwiek — o ile mi wiadomo — jako pierwszy używam sformułowania: „**funkcja metaforyczna** aluzji literackiej”, to spostrzeżenie, iż aluzja jest sposobem ekonomizacji wypowiedzi pojawiło się wcześniej; w artykule Górskiego czytamy przecież: „[...] aluzja jest pewnym typem środka literackiego”, Jerzy Paszek zaś spostrzega: „Aluzja [...] — jak metafora w ujęciu Tadeusza Peipera — jest narzędziem artystycznym umożliwiającym osiągnięcie zwięzłości i lakoniczności tekstu, pozwalającym na skracanie objętości utworu”²⁰. Zdolność skrótowego ujmowania treści ma każda aluzja (nie tylko literacka), ta jej właściwość bierze się stąd, że przywołuje ona pewien kontekst literacki, ale nie określa jego granic, problem wytyczenia ich spada na odbiorcę. Początkowo aluzja przywołuje cały tekst odniesienia, ale w czasie analizy można i należy wydzielić w utworze A (wcześniejszym) istotne elementy aluzji, przydatne do interpretacji utworu B oraz elementy nieistotne, których nie da się wykorzystać do objaśniania sensów nawiązania aluzyjnego. Jednak utwór literacki jest zbiorem składników ściśle powiązanych i taki element uznany za istotny może pociągnąć za sobą następne. Na pytanie, gdzie „kończy się” nawiązanie aluzyjne, trzeba stale odpowiadać podczas analizy takich nawiązań, a od tego, jakiej odpowiedzi się udzieli, zależy interpretacja; tak więc problem ten ma szczególnie istotne znaczenie, ale z uwagi na zróżnicowanie i różnorodność zjawiska nie można sformułować ogólnych prawideł obowiązujących w tym zakresie. Przykładem wykorzystania aluzji literackiej do celów ekonomizacji wypowiedzi będzie wspomniany uprzednio *Komentarz do bajki J. M. Rymkiewicza*:

Gdzie są mali podróżnicy?
Gdzie ich serca? Echo niesie
Trzepot, świergot czarownicy
W zabaw i poziomek lesie.

²⁰ J. Paszek: *Sztuka aluzji...*, s. 119. Te i dalej następujące uwagi autora spotkały się z ostrą krytyką W. Boleckiego w recenzji cytowanej książki („Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1). Zdaje się jednak, że sprawa jest bardziej dyskusyjna, niż sądzi recenzent.

Tak przez czyściec gryp i płaczu
Na ruszt rajy ktoś z nas wkracza.

Potem płomyk gryzie kości
I obraca w popiół winy;
Słysząc szept niewinności
Po zastrzyku insuliny;
A już wieku piękna wiara
W las następną wiedzie parę.

Tańczy domek. Rozłączeni
Małe serca rzeźbią w drzewie,
Wyżej świergot schizofrenii;
Jak wyjść z lasu, nikt z nas nie wie.
Zginą mali podróżnicy,
Czas jest kotem czarownicy.²¹

Michał Głowiński dopatruje się w tym wierszu aluzji do *Deszczu majowego* Staffa²², bowiem w obu utworach na początku i na końcu pojawia się motyw czarownicy, a ponadto wiersze te są ośmiozłogówkami trocheicznymi²³. Zgódźmy się jednak, że nie jest to skojarzenie najprostsze. Rymkiewicz nawiązuje przecież do bajki znanej w Polsce pod tytułem *Jaś i Małgosia* (tytuł oryginalny *Hansel und Gretel*) autorstwa Jacoba i Wilhelma Grimmów. W tekście wiersza podkreśliłem te fragmenty, które wyraźnie nawiązują do ich bajkowej opowieści, należy też podejrzewać aluzyjność takich fragmentów, jak: *ruszt rajy* i *płomyk gryzie kości*, choć gdyby pojawiły się w innym kontekście, z pewnością nikt nie dopatrzyłby się w nich aluzji; ukierunkowana uwaga czytelnicza zdolna jest — jak widać — pracować wydajniej. Zresztą poszukiwanie innych, oprócz wskazanych, miejsc zawierających ślady nawiązania nie jest potrzebne, bo te wystarczą, aby dostrzec, że Rymkiewicz aluduje do fabuły bajki Grimmów, do historyjki o dwóch zagubionych w lesie dzieciakach, które spotyka niebezpieczna przygoda, w bajce oczywiście zakończona szczęśliwie. W *Komentarzu do bajki* dziecięcy świat szczęścia i bez troski, którego nie są w stanie zakłócić drobne perypetie bohaterów, łączy się z motywami zaczerpniętymi z rzeczywistości obecnej w życiu ludzi dorosłych. W świecie bajkowym niebezpieczeństwa i niedole były niegroźne:

Echo niesie
Trzepot, świergot czarownicy

²¹ J. M. Rymkiewicz: *Wybór...*, s. 34.

²² M. Głowiński: *Trudne sprawy klasycyzmu*. „Twórczość” 1961, nr 2, s. 128—129.

²³ Por. L. Staff: *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1980, s. 1034—1035.

w świecie realnym przestrach budzi nawet to, co jest synonimem szczęścia:

Tak przez czyściec gryp i płaczu
Na ruszt raju ktoś z nas wkracza.

Bohaterowie bajki nie zostali nazwani imionami własnymi, występują jako *mali podróżnicy*, przy czym w pierwszym wersie to określenie odnosi się tylko do nich, później zaś czytamy:

A już wieku piękna wiara
W las następną wiedzie parę.

Jak wyjść z lasu nikt z nas nie wie.
Zginą mali podróżnicy,
Czas jest kotem czarownicy.

Tak więc Rymkiewicz dąży ku uogólnieniu, małymi podróżnikami (podróż czy wędrówka to znana metafora ludzkiego istnienia) są wszyscy. Konsekwentnie poszczególne elementy świata przedstawionego bajki zostają wykorzystane do wprowadzenia uogólnień dotyczących ludzkiego losu. Las bajkowy, miejsce, w którym zagubili się Jaś i Małgosia, staje się metaforą zagubienia człowieka w świecie, czarownica zastępuje w *Komentarzu do bajki* zagrożenia współczesnego świata. Przeciwwstawienia obecne w utworze Rymkiewicza wywołują dość wyraźne napięcia znaczeniowe i emocjonalne, a ich kulminacja następuje w końcowych fragmentach utworu, o ile bowiem mali podróżnicy w bajce pokonują zło i grozę, o tyle współcześni wędrowcy skazani są na klęskę.

Ponadto trzeba zauważyć, iż czytelnik łatwo skojarzy ostatnie słowo w pierwszym wersie trzeciej strofy z incipitem *Rozłączenia* Słowackiego. Można by dowodzić bliższych powinowactw tego liryku z omawianym wierszem Rymkiewicza, ale byłoby to poszukiwanie zakończone niepewnym wynikiem. Niemniej sędzę, że słowo to nie pojawiło się tu przypadkowo, z dwu przyczyn: po pierwsze, utwór Słowackiego jest bardzo powszechnie znany, toteż Rymkiewicz musiał zakładać skojarzenie z tym tekstem poetyckim, po drugie, wyraz ten został wyodrębniony graficznie przez romantyka, Rymkiewicz także wyróżnia ten wyraz, umieszczając go w klauzuli. Z tych powodów dopatruję się tutaj aluzji, jednak granice tejże są mocno ograniczone — odnosi się ona tylko do pierwszego wersu *Rozłączenia*. Dominantą w tym wypadku jest funkcja ekspresywna.

Gwoli większej przejrzystości poszczególne funkcje aluzji literackiej omawiam osobno, ale w rzeczywistości aluzja spełnia kilka funkcji jednocześnie, tyle tylko, że ich układ hierarchiczny może być różny.

Obserwacje aluzji literackich prowadzą mnie do sformułowania wniosku, że każdej z nich przypisana jest **funkcja historyczno-literacka**, której zadaniem jest określenie stosunku utworu późniejszego do tego, który powstał wcześniej, a że ten nie pozostaje w izolacji od innych dokonań literackich, wolno rozszerzyć to stwierdzenie, mówiąc, iż aluzja służy określeniu stosunku pisarza do tradycji literackiej. Funkcja historyczno-literacka jest, by tak rzec, opatrzona znakiem zerowym, obok niej występuje przecież funkcja hołdownicza oznaczająca aprobatę dla dokonań poprzednika (-ów) bądź krytyczny stosunek do dzieł z przeszłością, a nawet ich negację w przypadku funkcji polemicznej²⁴.

Wyliczenie funkcji aluzji literackiej rozpocząłem od tej, którą najłatwiej wyodrębnić, choć pożytek praktyczny z wiedzy o niej nie jest wielki. Funkcja historycznoliteracka, ostatnia z dostrzeżonych przeze mnie, również nie daje większych możliwości interpretatorowi, ale — zdaje mi się — jak dotąd. Sprawa ta czeka na opracowanie i sądzę, że dokładne zbadanie jej mogłoby w istotny sposób pchnąć naprzód badanie wpływów literackich, a szczególnie aluzji, gdyż niewątpliwie przypada jej ważna rola w kształtowaniu tradycji literackiej rozumianej jako: „[...] te pierwiastki, które są zdolne aktywnie kształtować współczesną praktykę pisarską, które stają się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, nie tracąc jednak znamion swej właściwej przynależności”²⁵. Aluzja literacka jest jednym z owych „pierwiastków”. Warto również przypomnieć inne uwagi z cytowanego artykułu M. Głowińskiego: „[...] recepcja przeszłości nie pochodzi od jej immanentnej siły ekspansywnej, ale z prób, jakie czyni terażniejszość, aby w przeszłości odnaleźć bodźce, które pomagają jej odpowiedzieć na jej własne, to znaczy przez epokę postawione pytania”. Głowiński odrzuca więc wywodzącą się z pozytywistycznej nauki o literaturze kategorię wpływu, gdyż pod nią „[...] kryło się mniemanie, że w stosunku między przeszłością a współczesnością [...] czynnikiem aktywnym jest przeszłość”²⁶. Widać tu miejsce, które mogłaby zająć aluzja — aktywna forma wpływu. Opinie Głowińskiego mogą dać wsparcie niektórym sformułowanym w tej pracy tezom, choć oczywiście moje uwagi i propozycje zaledwie zarysowują problem. Niemniej kierunki pożądanych poszukiwań stały się chyba widoczne, potwierdza się też możliwość systematycznego i celowego posługiwania się terminem „aluzja literacka”.

²⁴ Mimo to dałoby się — moim zdaniem — dowodzić hołdowniczości niektórych aluzji polemicznych.

²⁵ M. Głowiński: *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*. W: *Problemy teorii literatury*. Wybór H. Markiewicz. S. 1: *Prace z lat 1947—1964*. Warszawa 1987, s. 342.

²⁶ Tamże, s. 343.

Ян Гжениа

ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ АЛЛЮЗИИ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ ЯРОСЛАВА МАРКА РЫМКЕВИЧА)

Резюме

В статье рассматривается теоретико-литературная проблематика, касающаяся вопроса литературной аллюзии. Представленная характеристика аллюзии как художественного средства указывает черты, отличающие ее от других явлений из области теории литературных влияний.

Специфика литературной аллюзии обсуждалась путем представления характерных этому литературному средству функций. Это следующие функции: преклонения, активизирующая, людическая, украшающая, экспрессивная, полемическая, метафорическая и историко-литературная. Особая роль приписывается последней из указанных функций, которая служит определению отношения писателя к литературной традиции.

Иллюстрационным материалом для представленных теоретических установлений и служащим для проведения анализов и интерпретаций является поэзия Ярослава Марка Рымкевича.

Jan Grzenia

THE FUNCTIONS OF LITERARY ALLUSION
(AS EXEMPLIFIED BY THE POETRY OF JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ)

Summary

The article takes up the theoretico-literary problems concentrated round the issue of literary allusion. The carried out characterization of allusion as an artistic means aims at pointing to the features distinguishing it from other phenomena from the field of influentiology.

The specificity of literary allusion has been discussed by means of presenting the functions typical for this artistic means. These are the following functions: tributary, activating, folk, decorative, expressive, polemical, metaphorical and historico-literary. Particular role is attached to the last of the enumerated functions which serves defining the attitude of the writer to the literary tradition.

The illustrative material for the presented theoretical considerations and the area of taking up the analytico-interpretative exertions is the poetry of Jarosław Marek Rymkiewicz.