

# Marta Dobrowolska

---

## Kognitywna analiza metafor życia i śmierci w poezji Wisławy Szymborskiej

---

Prace Językoznawcze 15/2, 19-35

---

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Dobrowolska  
Wrocław

## Kognitywna analiza metafor życia i śmierci w poezji Wisławy Szymborskiej

### Cognitive Analysis of Life and Death Metaphors in Poetry of Wisława Szymborska

The aim of the article is to present the linguistic analysis of selected poems of Wisława Szymborska in terms of the cognitive theory of metaphor. The results of the research show that the uniqueness and potency of this Polish poet lies in creative utilisation and subtle elaboration on generic-level metaphors, that can be hard to decipher for the reader. The study proves that the theory of conceptual metaphor provides us with the tools appropriate for the exploration of subtle and ambiguous matter of poetic language.

**Słowa klucze:** metafora pojęciowa, językoznawstwo kognitywne, metafora poetycka  
**Key words:** conceptual metaphor, cognitive linguistics, poetic metaphor

Szarpię życie za brzeg listka:  
przystanąło? dosłyszało?  
Czy na chwilę, choć raz jeden,  
Dokąd idzie – zapomniało?  
(W. Szymborska: *Allegro ma non troppo*)

### 1. Wstęp

Celem artykułu jest analiza poetyckich realizacji metafor pojęciowych dotyczących życia i śmierci w wybranych utworach Wisławy Szymborskiej. Zgodnie z twierdzeniem Lakoffa i Johnsona (1988) metafora występuje powszechnie w naszej codzienności – nie można ograniczyć jej roli jedynie do literatury czy sytuacji związanych z użyciem języka w celach retorycznych. Metafory stanowią nie tyle aspekt języka, ile przede wszystkim istotny mechanizm rozumowania, tworząc system o wysokim stopniu koherencji i systematyczności.

Metafora w modelu Lakoffa i Johnsona polega na relacji odwzorowania pomiędzy dwiema domenami: źródłową i docelową. Część struktury domeny źródłowej (np. SEN) zostaje przepisana na domenę docelową (ŚMIERĆ), co sprawia, że pewne aspekty domeny docelowej są pojmowane w kategoriach odpowiadających im elementów domeny źródłowej. Przykładowa metafora ŚMIERĆ TO SEN znajduje swoje odzwierciedlenie w codziennych wyrażeniach, takich jak: „sen wieczny”, „zasnął w pokoju”, „już się nie obudzi”. Ze stanem snu kojarzymy m.in.: brak aktywności fizycznej, brak świadomości i kontaktu z innymi, odpoczynek. W wyniku odwzorowania tych aspektów na domenę śmierci, konceptualizujemy śmierć jako stan, w którym dobiega końca nasza aktywność, kończą się trudy związane z życiem, nie kontaktujemy się z żywymi. Oczywiście są to tylko niektóre aspekty potocznego myślenia o śmierci, różne metafory uwypuklają bowiem i ukrywają różne aspekty danego pojęcia. Częstkowość struktury metaforycznej jest jednym z powodów sceptycznego podejścia innego językoznawcy kognitywnego, Johna R. Taylora do teorii Lakoffa i Johnsona (Taylor 2007). Zwolennicy teorii metafory pojęciowej nie uznają tej cechy za jej słaby punkt. Lakoff, analizując działanie metafory w języku, sformułował tzw. zasadę inwariancji: „odwzorowanie metaforyczne zachowuje kognitywną topologię (to jest, strukturę schematów wyobrażeniowych) dziedziny źródłowej w sposób zgodny z inherentnymi właściwościami dziedziny docelowej” (Libura 2000: 64). Odwzorowanie z domeny źródłowej nie przebiega w sposób mechaniczny – to struktura dziedziny docelowej decyduje o tym, jakie elementy dziedziny źródłowej są odwzorowywane. W jednym z rozdziałów książki *Metafory w naszym życiu* jej autorzy stwierdzają, że niewykorzystana część metafory pojęciowej stanowi tworzywo języka poetyckiego (Lakoff, Johnson 1988: 77–79).

Metafory pojęciowe wynikają z ludzkiego doświadczenia – związanego z ciałem, interakcjami z drugim człowiekiem oraz ze środowiskiem naturalnym. Przykładowo, metafora KONTROLA TO BYCIE NA GÓRZE wywodzi się z pierwotnego doświadczenia walki między dwojgiem ludzi – ten, który przygwoździ przeciwnika do ziemi swoim ciałem, ma nad nim przewagę i wiążącą się z nią kontrolę. Źródłem takiej, a nie innej struktury metafor – oprócz uniwersalnego ludzkiego doświadczenia – jest kulturowe ugruntowanie pewnych wzorców i stereotypów. W przypadku wielu metafor trudno jest rozdzielić oba te źródła. Dla językoznawstwa kognitywnego istotne jest przede wszystkim przekonanie, że język nie odwołuje się do jakiejś abstrakcyjnej, obiektywnej rzeczywistości, ale podejmuje próbę porządkowania różnorodnych doświadczeń w sposób antropocentryczny.

Lakoff i Johnson dzielą metafory na ogólne i bardziej szczegółowe. Te pierwsze, do których można zaliczyć takie odwzorowania, jak: ZDARZENIA TO DZIAŁANIA, GÓRA TO DOBRZE – DÓŁ TO ŹLE, PATRZENIE TO DOTYKANIE, są podstawą dla metafor bardziej szczegółowych, które mogą stanowić rozwinięcie pewnych ich aspektów. Metafory mogą też powstawać przez połączenie dwóch lub kilku innych metafor.

Rozwinięciem kognitywnej teorii metafory jest praca Lakoffa i Turnera (1989), której przedmiotem jest rola metafor pojęciowych w języku literackim. Badacze opisują głównie metafory dotyczące życia, śmierci i czasu (w książce Lakoffa i Johnsona tylko ten ostatni typ metafor został opisany dość szczegółowo), badają jednak ich funkcjonowanie nie w wypowiedzeniach wziętych z języka potocznego, lecz na gruncie poezji. Podkreślając automatyczność, dostępność, łatwość używania narzędzi, jakimi są metafory pojęciowe dla każdego użytkownika języka, śledzą, w jaki sposób poeci przekształcają je i rozwijają, np. zestawiając metafory dotyczące nieraz sprzecznych aspektów domeny docelowej. Fenomen rozumienia przekazu poetyckiego jest wynikiem tego, że czytelnicy oraz poeci posługują się tymi samymi narzędziami (Lakoff, Turner 1989: XI). Nawet najbardziej kunsztowne i subtelne zastosowanie metafor pojęciowych jest dla odbiorcy poezji zrozumiałe. Jesteśmy – w sposób przez nas niedostrzegalny – odsyłani do metafor konstytuujących nasze myślenie o świecie, o nas samych i o wszelkich dziedzinach abstrakcyjnych.

Szczególnie istotne z punktu widzenia niniejszej analizy są dwa zagadnienia, szczegółowo omówione w pracy Lakoffa i Turnera. Pierwszym z nich jest mechanizm tworzenia personifikacji, w szczególności personifikacji śmierci oraz czasu – zarówno tych kulturowo utrwalonych, jak i tworzonych w wyobraźni poetów. Badacze podkreślają, że nie istnieją metafory będące odwzorowaniem z domeny osoby na domenę śmierci (podobnie: czasu), tj. metafory automatycznie personifikujące śmierć. Myślenie o śmierci bądź czasie jako o osobie nie ma swojego źródła w jakiejś ogólnej metaforze. Nie istnieją metafory ŚMIERĆ TO OSOBA ani CZAS TO OSOBA, których uszczegółowieniem byłby obraz śmierci jako kosiarza czy przewoźnika, a czasu jako lekarza bądź złodzieja. Personifikacja powstaje dzięki dostarczeniu agensa przez domenę źródłową metafory ZDARZENIA TO DZIAŁANIA. Wyjątkowe w tej metaforze jest to, że dwie domeny, źródłowa i docelowa, nie różnią się stopniem abstrakcyjności ani zawartością pojęciową: w rzeczywistości działanie jest bowiem typem zdarzenia (zdarzeniem z udziałem agensa). W wyniku odwzorowania z domeny działania na domenę zdarzeń – zdarzenie otrzymuje strukturę rezultatu działania: wraz z agensem, który wywołuje to działanie (Lakoff, Turner 1989: 74–76). Przykładowo, obraz śmierci jako kosiarza powstaje w wyniku zestawienia dwóch metafor. Metafora ZDARZENIA TO DZIAŁANIA nadaje zdarzeniu śmierci strukturę rezultatu działania oraz dodaje agensa, który jest tym, kto powoduje zdarzenie śmierci. Z kolei metafora LUDZIE TO ROŚLINY może być rozwinięta dzięki obrazowi uprawy roślin, w którym kres życia roślin wyznaczają zbiory. Wtedy to śmierć będzie pojmowana jako osoba dokonująca zbioru plonów (kosiarz).

Drugim istotnym zagadnieniem jest kwestia koherencji, czyli wzajemnej spójności metafor zbudowanych na różnych domenach źródłowych. Koherencja pewnej grupy metafor może wynikać z faktu, że wywodzą się one wszystkie

z jednej ogólnej metafory lub z połączenia kilku metafor. Jednak w przypadku metafor CZAS ŻYCIA TO DZIEŃ, CZAS ŻYCIA TO ROK, ŻYCIE TO PŁOMIEŃ, ŻYCIE TO OGIEŃ, ŻYCIE TO CENNA WŁASNOŚĆ, ŻYCIE TO OBECNOŚĆ TUTAJ I ŻYCIE TO PŁYN nie istnieje jedna podstawowa metafora, dzięki której zagwarantowana byłaby spójność relacji między nimi. Łączą się one ze sobą za sprawą powszechnego przekonania dotyczącego struktury domeny życia: jest ono postrzegane jako cykl, który kończy się tam, gdzie się rozpoczął; jego struktura zawiera trzy stadia: pierwsze – kiedy jeszcze nie żyjemy, drugie – kiedy żyjemy, trzecie – po śmierci. Ponieważ domena docelowa ŻYCIE jest zbudowana w taki sposób, naturalne jest, że pojmujemy je w kategoriach metafor, których domeny źródłowe mają taką samą trzyczęściową strukturę (Lakoff, Turner 1989: 86).

Inny rodzaj koherencji da się zauważyć w metaforze ŻYCIE TO PŁOMIEŃ, która jest połączeniem metafor ŻYCIE TO ŚWIATŁO i ŻYCIE TO CIEPŁO. Te dwie metafory są bardzo podstawowe i ogólne. Ich połączenie prowadzi do rozwiniętej wersji teorii życia jako cyklu: przy narodzinach mamy niewiele energii; ilość energii wzrasta wraz z naszym dojrzewaniem, a spada znów w starości. W ten sposób powstaje metafora ŻYCIE TO CYKL PRZYBYWANIA I UBYWANIA ENERGII (Lakoff, Turner 1989: 87).

Zdaniem autorów *More than Cool Reason* metaforyczne odwzorowanie powinno zachowywać strukturę zarówno domeny docelowej, jak i źródłowej. Agnieszka Libura (1998) podaje w wątpliwość założenia Lakoffa i Turnera, wyznając przykłady „metafor poetyckich, które nie są spójne w tym sensie, że nie spełniają wymogów jednoznacznego odwzorowania struktury domeny źródłowej na docelową, a sprzeczności w nich zawarte nie pełnią w utworze żadnej funkcji” (Libura 1998: 223). Złamanie reguł odwzorowania może być celowym zabiegiem autora, elementem gry sensami, szukaniem dobitnej formy wyrazu; często jednak nie jest obciążone funkcjonalnie – nawet jeśli było to celem twórcy: wystarczy bowiem, że zabieg ten nie jest dostrzegalny dla przeciętnego czytelnika.

W niniejszym artykule przyjęto strategię analizowania tych przekształceń metafor pojęciowych, które noszą znamiona celowości, tj. można wskazać mechanizm ich powstawania oraz funkcję, jaką spełnia taki zabieg w utworze.

## 2. Metaforyczna struktura wybranych wierszy Wisławy Szymborskiej

Przy doborze utworów do analizy szczególną uwagę zwrócono przede wszystkim na te wiersze, w których kilka metafor nakłada się na siebie, tak że jedna przekształca strukturę drugiej bądź intensyfikuje tworzony obraz. Konstrukcja niektórych utworów Szymborskiej w całości opiera się na podstawowych metaforach dotyczących życia i śmierci, w innych pojawiają się jedynie fragmenty, w których dostrzec można odwołanie do metafor pojęciowych. W ana-

lizie skupiono się na tych metaforach, które organizują nasze myślenie o życiu i śmierci, inne metafory pojęciowe przywoływane są dopiero wtedy, gdy wydają się istotne dla rozumienia utworu.

### *Do serca w niedzielę*

Wiersz ten w całości został zbudowany wokół metafor konstytuujących nasze myślenie o życiu i śmierci. W pierwszej części czytelnik napotyka personifikację serca (narząd wewnętrzny obdarzony został cechami ludzkimi, takimi jak pracowitość i pilność), która stanowi zarazem uosobienie życia:

Dziękuję ci, serce moje,  
że nie marudzisz, że się uwijasz  
bez pochlebstw, bez nagrody,  
z wrodzonej pilności.

Wiązanie wszelkiej aktywności ludzkiej, zarówno fizycznej, jak i duchowej, z pracą serca ma swoje źródło w metonimiach CZŁOWIEK TO SERCE i ORGANIZM TO SERCE. Mówimy, że robimy coś „całym sercem” (tzn. całkowicie się angażując) i że „serce przestało bić” (człowiek umarł).

Lakoff i Turner wymieniają szereg personifikacji śmierci oraz czasu, nigdy jednak nie wspominają o personifikacjach życia. Być może personifikacja życia jest niemożliwa, ponieważ nie myślimy o nim w kategoriach zdarzenia, ale procesu bądź stanu, w odróżnieniu od śmierci, która może być konceptualizowana jako jednorazowe zdarzenie – np. zebranie plonów (jest też pojmowana w kategoriach stanu). Mimo dominującego w naszym codziennym myśleniu sposobu konceptualizowania życia można wskazać pewne momenty, np. narodziny, będące zdarzeniami, do których mogłaby się odnosić ogólna metafora ZDARZENIA TO DZIAŁANIA, stanowiąca źródło personifikacji. Życie mogłoby więc być metaforyzowane jako osoba powołująca do życia bądź działająca na rzecz jego podtrzymania.

W dalszej części utworu personifikacja ta łączy się z metaforą ŻYCIE TO PODRÓŻ, na którą wskazuje porównanie rytmiczności skurczów serca do cyklicznego spychania łodzi na morze.

Każdy twój skurcz  
jest jak zepchnięcie łodzi  
na pełne morze  
w podróż dookoła świata.



Mamy tu do czynienia z wyraźnym nawiązaniem do jednej z kulturowo utrwalonych personifikacji śmierci: mitologicznego Charona przewożącego zmarłych przez nieruchome wody Styksu. W tych czterech wersach zostały zestawione, a w zasadzie połączone dwa obrazy: życia jako morskiej podróży i jednocześnie życia jako momentu – nieustannie powtarzanego – rozpoczynania tej podróży na nowo, którego sprawcą jest niestrudzony agens, personifikacja życia. Obraz cyklicznych narodzin kłóci się z powszechnym przekonaniem o tym, że życie ma jakąś z góry określoną długość (niczym droga, po której się przemieszczamy), która z każdą sekundą ulega skróceniu. Tutaj każdy moment jest wyruszeniem w podróż dookoła świata, czyli w absolutne nieznanie pod każdym względem. To niesłychany potencjał tkwiący w życiu wysuwa się w tym utworze na pierwszy plan.

Podmiot liryczny mówi dalej: „raz po raz / wyjmujesz mnie z całości / nawet we śnie osobną”. Wyjmowanie, niczym z pudełka, na oznaczenie stwarzania jest zakorzenione w metaforze OBIEKT POWSTAJE Z SUBSTANCJI, która jest koherentna z metaforą SUBSTANCJA TO POJEMNIK. Wytwarzanie przedmiotu z substancji (np. robienie posągu z gliny) konceptualizujemy jako wyciąganie rzeczy z pojemnika. W wierszu Szymborskiej wydobywanie z bezimiennej masy wszystkiego osobnej jednostki jest rozwinięciem tej właśnie metafory, ze zwróceniem uwagi na powtarzalność tego procesu.

Wyjmowanie z pudełka łączy się z metaforą ŚMIERĆ TO SEN, autorka uwypukla aspekt snu, który w potocznym odwzorowywaniu domeny snu na domenę śmierci jest ukrywany: budzenie się ze snu – śmierci.

Dbasz, żebym nie prześniła się na wylot,  
na wylot,  
do którego skrzydeł nie potrzeba.

Zgodnie z koncepcją przedstawioną w tym utworze, nasze życie z każdą chwilą zaczyna się na nowo. Zacytowany wyżej fragment przywołuje wizję snu, z którego nie da się obudzić – definitywnej śmierci – która jest tożsama z „prześnieniem się na wylot”. Domena śmierci została wskazana za sprawą neologizmu *prześnić się* oraz wyrażenia *na wylot*. Użyte po raz pierwszy oznacza ono ‘dokładnie, do głębi, całkowicie, zupełnie’ (USJP), natomiast w zwrocie „na wylot, do którego skrzydeł nie potrzeba” odnosi się do śmierci konceptualizowanej jako odlot z tego świata, do którego faktycznie nie trzeba skrzydeł, bo dokonuje się bez naszej woli, bez naszego udziału. Warto zauważyć, że już samo wyrażenie „prześnić się na wylot”, dzięki metaforze ŚMIERĆ TO SEN, przywodzi na myśl śmierć, zaś zwrot „na wylot, / do którego skrzydeł nie potrzeba” silniej ujawnia domenę śmierci za pomocą, przywoływanej przez siebie, innej metafory. Komplementarna z metaforą ŚMIERĆ TO SEN metafora ŻYCIE TO DZIEŃ, pojawia się w kolejnej części wiersza.

Dziękuję ci, serce moje,  
że obudziłam się znowu

Wyjście z ciemności nocy (to wtedy przeważnie śpimy), przebudzenie, które uchroniło po raz kolejny przed śmiercią, to kolejny przejaw konsekwentnego budowania obrazu życia jako ciągłego powtarzania aktu narodzin człowieka.

### *Wrażenia z teatru*

Wiersz ten można odczytywać na co najmniej dwóch płaszczyznach. Pierwszą z nich jest relacja z pobytu w teatrze w połączeniu z wnikliwą refleksją na temat tego, co się w nim dzieje. Ta interpretacja nie będzie przedmiotem analizy; wiersz ten zostanie potraktowany jako rozważania na temat życia i śmierci.

Mamy tu do czynienia z właściwie jedną, lecz niezwykle produktywną i silnie zakorzoną w naszej kulturze metaforę pojęciową – ŻYCIE TO TEATR. Wielość wyrażen języka potocznego, np. „tego nie było w scenariuszu”, „jaka jest twoja rola w tym wszystkim?”, „uratował przedstawienie”, świadczy o rozpowszechnieniu jej w naszym myśleniu. Prototypowa sztuka teatralna ma strukturę (prolog, akty, sceny, epilog), która jest odwzorowywana na poszczególne elementy domeny życia. Narodziny to prolog lub pierwszy akt, śmierć to akt piąty bądź epilog, znaczące momenty naszego życia możemy dzięki tej metaforze nazywać punktami kulminacyjnymi.

Sposób, w jaki Szymborska wykorzystuje tę metaforę, nie jest jednoznaczny. Już na początku utworu pojawia się element niewystępujący w konwencjonalnych realizacjach metafory życia jako teatru:

Najważniejszy w tragedii jest dla mnie akt szósty:  
zmarłychwstawanie z pobjowisk sceny,  
[...] ustawianie się w rzędzie pomiędzy żywymi.

Skoro ŻYCIE TO TEATR (PRZEDSTAWIENIE TEATRALNE), to zapewne akt szósty byłby określeniem wydarzeń mających miejsce po śmierci. Zgadzałoby się to z uwypuklonym w wierszu aspektem makabrycznym teatru, kojarzącym się z dramatem Szekspirowskim.

Kolejne wersy utworu rzucają nowe światło na metaforę i sposób wykorzystania w niej domeny teatru:

wścikłość podaje ramię łagodności,  
ofiara patrzy błogo w oczy kata,  
buntownik bez urazy stąpa przy boku tyrana.



To ironiczne przywołanie eschatologicznej wizji pokoju mesjańskiego z Księgi Izajasza (Iz 11, 6–8) uogólnia znaczenie omawianej metafory pojęciowej. Może mieć ona postać ŚWIAT TO TEATR (ujawniającej się w znanym toposie *theatrum mundi*), w którym poszczególne żywoty to role w przedstawieniu.

Pełne zainteresowania spojrzenie na zjawiające się postacie zmarłych przeobraża się pod koniec utworu. Podmiot liryczny traci swój dystans, kiedy opada kurtyna, a w szparze między nią i podłogą widać rękę sięgającą po kwiat lub miecz.

Dopiero wtedy trzecia, niewidzialna,  
spełnia swoją powinność:  
ściska mnie za gardło.

Definitywne opadnięcie kurtyny, na zawsze oddzielające żywych od zmarłych, można rozumieć dwojako: jako ostateczne odejście na tamten świat, pograżenie się w nicości, otchłani lub wstąpienie w obłoki – w odróżnieniu od przejściowego momentu przebywania na scenie, które można by utożsamić np. z pogrzebem. Inna interpretacja wymaga oderwania się od porządku chronologicznego, według którego przebiega ludzkie życie, i skupienia się na porządku refleksji. Rozważając śmierć jako taką, bierzemy pod uwagę rozwiązania, które podsuwa nam kultura czy religia – np. wspólne spotkanie z innymi zmarłymi lub powszechny pokój – kiedy wszystko ma swoje miejsce, każdy zachowuje rolę i kostium (dobrego i złego, ofiary i kata). Dopiero zetknięcie z nagim, nieobudowanym pewnością pozaziemskiego życia faktem zgonu, poraża, „ściska za gardło” i odsłania słabość nie tylko zmarłego, ale i żywego, który próbuje nadać wszystkiemu sens.

Siłą tego wiersza jest, inaczej niż w pozostałych analizowanych utworach, rozwinięcie jednej produktywnej metafory i nadanie temu rozwinięciu takiej struktury, że możliwe, a wręcz konieczne jest jednoczesne odczytywanie co najmniej dwóch sensów utworu.

### ***Labirynt***

Wiersz ten jest zapisem wędrówki w labiryncie: przechodzenia od ściany do ściany, skręcania w lewo bądź w prawo, ciągłych wyborów kierunku i drogi. Przywołuje on w naszym umyśle schemat wyobrazeniowy<sup>1</sup> ścieżki, w którym konkretne miejsca oznaczają cele. Labirynt kojarzy się przede wszystkim z me-

<sup>1</sup> Schematami wyobrazeniowymi (*image schemas*) nazywane są przedpojęciowe, dynamiczne struktury wiedzy wyłaniające się w toku interakcji z otoczeniem i tworzące podwaliny myślenia abstrakcyjnego. Do schematów wyobrazeniowych należą m.in.: RÓWNOWAGA, POJEMNIK, CENTRUM-PERYFERIE, CYKL (Libura 2000: 27–36).

taforą dotyczącą umysłu: UMYŚL TO CIAŁO PORUSZAJĄCE SIĘ W PRZESTRZENI, zgodnie z którą ścieżka to sposób rozumowania, rozdroża to konieczność dokonania wyboru itd. Labirynt, który z definicji jest zagadką, angażuje przede wszystkim ludzki rozum. Ciągłe wędrowanie jest też uszczegółowieniem metafory ŻYCIE TO PODRÓŻ: osoba idąca labiryntem zmierza również do miejsca ostatecznego przeznaczenia, którym jest wyjście z labiryntu. Nie jest jednak oczywiste, że labirynt odnosi się do życia, może on bowiem obrazować po prostu drogę mentalną, czyli rozumowanie. Rzeczywisty temat wiersza zostaje ujawniony pod koniec utworu. Wcześniej jednak można wskazać metaforę ŻYCIE TO ZNIEWOLENIE – korespondującą z obrazem labiryntu, będącego rodzajem więzienia, a przynajmniej miejsca, z którego bardzo trudno się wydostać. Wrażenie zamknięcia podmiotu lirycznego intensyfikuje ikoniczność wiersza: tekst mieści się między dwoma myślnikami – tak jak labirynt nie ma właściwego początku ani końca – i podzielony jest na krótkie wersy, które przywołują skojarzenie z krótkimi odcinkami drogi labiryntu. Metafora zniewolenia staje się bardziej wyrazista w świetle końcowego fragmentu:

Gdzieś stąd musi być wyjście,  
to więcej niż pewne.  
Ale nie ty go szukasz,  
to ono cię szuka,  
to ono od początku  
w pogoni za tobą,  
a ten labirynt  
to nic innego jak tylko,  
jak tylko twoja, dopóki się da,  
twoja, dopóki twoja,  
ucieczka, ucieczka –

Metafora ŚMIERĆ TO WYZWOLENIE („Gdzieś stąd musi być wyjście”) jest tutaj zestawiona z personifikacją śmierci jako osoby, która nas goni. W wyniku tego połączenia powstaje obraz wyjścia, które ściga człowieka, mimo że pozornie to on jego szuka. Drugim paradoksem wyłaniającym się z tego utworu jest postawa człowieka uwięzionego, który nie pragnie wyzwolenia i ucieka przed nim, jak długo tylko może.

Pojęcie śmierci jest konceptualizowane w ludzkim umyśle na wiele różnych sposobów, a dzięki różnorodnym dokonywanym przez poetów przekształceniom ogólnych i schematycznych metafor powstają wiersze prezentujące całkowicie różny do niej stosunek. Może być ona powrotem do rodzinnego domu, a równie dobrze podróżą na wątlej tratwie po wzburzonym morzu (Lakoff, Turner 1989: 67–69). Ta wielość spojrzeń jest dowodem na niejednoznaczny stosunek czło-

wieka do śmierci. *Labirynt* jest przykładem wiersza, który stara się uchwycić tę ambiwalencję i uzmysłowić paradoks ludzkiego życia, będącego swego rodzaju pułapką (labiryntem), z której chcielibyśmy w jakiś sposób się wyzwolić – stąd różne ścieżki, schodki i piętra – a jednocześnie nie chcemy wyzwolenia; boimy się tego, co nieznanne, czyli śmierci, która jest tak naprawdę jedynym wyjściem z labiryntu.

### ***Bagaż powrotny***

W kolejnym wierszu mowa jest o śmierci dzieci. W odróżnieniu od poprzedniego nie operuje on kunsztowną symboliką, jest oszczędny w słowach, pełen prostoty. Rozwinięte w nim zostały dwie metafory pojęciowe: ŚMIERĆ TO ODJAZD i ŻYCIE TO ŚWIATŁO – ŚMIERĆ TO CIEMNOŚĆ. Już tytuł wskazuje na istotne dla tego utworu znaczenie pojmowania życia jako cyklu, który kończy się tam, gdzie się zaczął. Śmierć została ukazana jako przedwczesny powrót do miejsca, w którym przebywał człowiek przed urodzeniem. W bagażu, który stanowi istotny składnik domeny podróży, zmarłe dzieci zabierają ze sobą to, co udało im się otrzymać w życiu – wspomnienia z pobytu na tym świecie, które są konceptualizowane jako rzeczy. Motyw pobytu na ziemi jako okazji do zdobycia czegoś nieosiągalnego gdzie indziej pojawia się również w wierszu Szymborskiej *Wersja wydarzeń*, kończącym się obrazem śmiałków, którzy zdecydowali się żyć na Ziemi, powracających (ale nie do miejsca, z którego wyszli) i niosących „coś pozyskanego”. Można uznać ten motyw za rozwinięcie metafory życia jako czegoś cennego, jednak w przypadku przedwcześnie zmarłych dzieci to, co cenne: krótkie życie często wypełnione cierpieniem, ma dla patrzącego z boku małą wartość.

W zakończeniu wiersza pojawia się pytanie o istotę życia tak krótkiego, że niemal niezauważalnego:

Cóż dopiero powiedzieć o jednym dniu życia,  
o minucie, sekundzie:  
ciemność i błysk żarówki i znów ciemność?

Uwidacznia się tu trójczłonowa struktura domeny docelowej: pierwsze stadium to „ciemność” (stan przed życiem), drugie – „błysk żarówki” (życie), trzecie – „znów ciemność”. Tym razem jednak domeną źródłową jest światło, a dokładnie żarówka, której szybkość zapalania się i gaśnięcia sprzyja zwróceniu uwagi na krótkość życia.

Spójność tego utworu nie jest oczywista, zarówno z powodu rozszerzającej się podejmowanej przez niego tematyki – od dramatu przedwczesnej śmierci do pozostawającego bez odpowiedzi pytania, czy istnieje jakaś miara, którą można

by zmierzyć życie jako takie – jak i wykorzystania różnych metafor, z których jedna zdaje się mówić bardziej o śmierci, a druga bardziej o życiu. Jest jednak zachowana dzięki koherencji między metaforami, której źródłem jest pojmowanie życia jako cyklu kończącego się tam, gdzie znajduje się jego początek.

### *Spacer wskrzeszonego*

Jest to wiersz, którego głównym tematem są śmierć i życie, zatem cała jego struktura oparta jest na pojęciowych metaforach życia i śmierci. Co ciekawe, śmierć nazwana po imieniu jest właściwie śmiercią w cudzysłowie, ponieważ bohater wiersza, pan profesor, wciąż żyje. Jest to jednak życie niesamodzielne, wymagające ciągłej troski ze strony innych. Obraz spacerku, na który został zabrany profesor, stanowi odwołanie do metafory ŻYCIE TO DROGA. W tym wypadku nie jest to droga, której przemierzanie oznacza osiąganie kolejnych celów, tylko mały spacer, który donikąd nie prowadzi. Takie przetworzenie metafory życia jako drogi konotuje wyrazistą aksjologię – życie, na które został skazany profesor jest w zasadzie czymś jałowym, kręceniem się w kółko. Użycie zdrobnienia celowo infantylizuje sytuację: fizyczne ograniczenia profesora zdają się cofać go do poziomu dziecka, które ledwie potrafi chodzić, odbierać bodźce i rozpoznawać swoje najprostsze potrzeby. Powracanie do dzieciństwa ma jednak tutaj dodatkowy wymiar, który wylania się wraz z obrazem niani:

A na końcu alei znowu ta stara jak świat,  
niejowialna, nierumiana,  
trzy razy stąd przepędzana,  
podobno niania prawdziwa.

Personifikacja śmierci wywodzi się z metafory ŚMIERĆ TO ODJAZD (ODEJŚCIE), ale podobnie jak w poprzednim wierszu, odjazd jest powrotem do miejsca, w którym się przebywało przed narodzinami. Tym razem jest to powrót w konkretne miejsce: odwołano się tutaj do rozpowszechnionego w naszej kulturze myślenia o śmierci jako o powrocie do rodzinnego domu, znajdujące swoje odzwierciedlenie w przedstawieniach śmierci jako np. portiera otwierającego drzwi domu w wierszu Emily Dickinson „Because I could not stop for Death” (Lakoff, Turner 1989: 4–5). Tutaj personifikacją jest niania, o delikatnie zasugerowanych cechach kostuchy, której postać wydobywa z domeny powrotu do domu kontekst dzieciństwa, co dodatkowo spaja fizjologiczne podobieństwo profesora do dziecka z domeną dom – śmierci. W chwili obecnej profesor znajduje się niejako w fazie przejściowej między życiem i śmiercią, skoro tak wyraźnie widzi postać śmierci „na końcu alei”.

Pan profesor chce do niej.  
Znów się nam wyrzywa.

Lekarzom nie udaje się zatrzymać profesora, który w większym stopniu należy już do „tamtego świata”. Śmierć tym razem jest czymś pożądanym przez człowieka – tak jak powrót do domu po długiej, męczącej podróży, czymś, do czego wręcz garnie się udreńczony cierpieniem człowiek.

### *Pożegnanie widoku*

Jest to utwór mówiący o miłości i śmierci, relacja między tymi dwoma zjawiskami stanowi klucz do rozumienia dokonanych w nim przekształceń metafor pojęciowych. Na samym początku wiersza czytamy słowa odsyłające nas do metafory CZAS ŻYCIA TO ROK – koherentnej z metaforą LUDZIE TO ROŚLINY – w której cechy przyrody charakterystyczne dla konkretnych pór roku odpowiadają różnym stanom ludzkiego ciała i ducha w ciągu jego życia. Wiosną drzewa i krzewy obrastają liśćmi, a pąki rozwijają się w kwiaty – tak i człowiek na początku życia zaczyna rosnąć i rozwijać się. Lato odpowiada dojrzałości, jesień – stopniowemu zamieraniu aktywności, natomiast zima – pora roku, kiedy rośliny pozbawione są liści i nie rodzą owoców – odpowiada śmierci. W tym utworze podmiot liryczny ukazuje kontrast między faktem śmierci swojego ukochanego a bujnym rozkwitem przyrody na wiosnę.

Nie mam żalu do wiosny,  
że znowu nastała.

[...] Rozumiem, że mój smutek  
nie wstrzyma zieleni.

Aby lepiej zrozumieć ten kontrast, należy przywołać bardziej szczegółowe metafory: ŚMIERĆ TO ZIMA i NARODZINY TO WIOSNA. Wiosna życia jest okresem nie tylko dojrzewania fizycznego, ale i zwiększenia witalności we wszystkich jej aspektach – w tym utworze podkreślony został rozwój miłości, która jest tematem całego wiersza.

Na końcu pojawiają się zwroty implikowane znacznie bardziej ogólną metaforą ŻYCIE TO BYCIE TUTAJ. Nie jest łatwo ją dostrzec ze względu na specyficzną postawę bohaterki lirycznej. Nie zgadza się ona na „powrót tam” – czyli do życia.

Przywilej obecności –  
rezygnuję z niego.

Na tyle Cię przeżyłam  
i tylko na tyle,  
żeby myśleć z daleka.

Znajduje się mentalnie bliżej śmierci, dlatego to życie, a nie śmierć stanowi dla niej „tam”, obserwowane z daleka. Utrata ukochanej osoby powoduje rezygnację – przynajmniej mentalną – z obecności, czyli życia.

Zakończenie wiersza wraz z twórczym wykorzystaniem metafory pojęciowej ma istotny wpływ na rozumienie obrazów znajdujących w początkowych partiach wiersza. Intensywne życie świata, metaforycznie ukazane jako odradzająca się przyroda, kontrastuje nie tylko ze śmiercią ukochanego, ale i duchową śmiercią podmiotu lirycznego.

### *Sen*

Drugi spośród analizowanych wierszy utwór o miłości opisuje spotkanie ze zmarłym ukochanym, które ma miejsce we śnie bohaterki wiersza. Potocznie mówiąc, narzeczony przyśnił się dziewczynie. Dlaczego sen jest tak dogodną okazją do spotkania ze zmarłym? Czy została tu wykorzystana metafora śmierci jako snu? Przed udzieleniem odpowiedzi na te pytania należy przyjrzeć się innym metaforom wykorzystanym w tym wierszu.

O tym, że narzeczony nie żyje, informuje pierwszy wers: „Mój poległy, mój w proch obrócony, mój ziemia”. „Poległy” nie musi oznaczać śmierci na wojnie, może być odwołaniem do metafory POZOSTAWIANIE PRZY ŻYCIU TO WALKA – ŚMIERĆ TO PRZEGRANA W WALCE. Nie znaczy to, że śmierć na wojnie należy wykluczyć, zwłaszcza w przypadku osób z pokolenia autorki, dla której doświadczenie wojny wiąże się z jej młodością i która mogła stracić w tamtym czasie kogoś bliskiego. Bez wątplenia za to została zastosowana tutaj metonimia MIEJSCE ZAMIAST OSOBY – ciało zmarłego leży w ziemi, więc został on nazwany „mój ziemia”.

Kolejną metaforą jest metafora ŻYCIE TO OBECNOŚĆ TUTAJ – ŚMIERĆ TO ODEJŚCIE (ODJAZD), wykorzystana w ciekawy sposób, zmarły wyrusza bowiem z odległego miejsca – z powrotem. Metafora ŚMIERĆ TO CIEMNOŚĆ w połączeniu z metaforą śmierci jako odejścia tworzy obraz drogi przez mrok. Gdy kochankowie zbliżają się do siebie, między nimi pojawiają się elementy budujące świat do złudzenia przypominające prawdziwy: łąka, niebo, ptaki, góry, rzeka. To, co następuje potem, jest niezwykle, zarówno jako obraz poetycki, jak i z punktu widzenia gry metafor pojęciowych.

[...] dzień i noc stają się równoczesne,  
a wszystkie pory roku zaznawane naraz.



Księżyc czterokwadowy wachlarz rozpościera,  
Wirują płatki śniegu razem z motylami  
i z kwitnącego drzewa spadają owoce.

Zostały zderzone ze sobą metafory: ŻYCIE TO DZIEŃ i ŚMIERĆ TO NOC, CZAS ŻYCIA TO ROK (a LUDZIE TO ROŚLINY) oraz ŻYCIE TO CYKL PRZYBYWANIA I UBYWANIA ŚWIATŁA (kolejne kwadry księżyca). Szczególny efekt został uzyskany przez porównanie księżyca do wachlarza. Kolejne zmiany faz księżyca w przyspieszeniu wywołują efekt ruchu, przypominającego rozwijanie i zwijanie wachlarza. Księżyc, który znajduje się we wszystkich kwadrach jednocześnie, wygląda jak jedno szybkie rozpostarcie wachlarza. Ten zabieg – odwołanie się do wyobraźni wzrokowej – jest przykładem metafory obrazowej (*image metaphor*, *'one-shot' metaphor*), niebędącej odwzorowaniem z domeny źródłowej na docelową, lecz powstającej w wyniku nałożenia na siebie dwóch skonwencjonalizowanych obrazów (Lakoff, Turner 1989: 89–96). Dzień i noc, cykl pór roku, księżyc przestały spełniać swoje funkcje – życie i śmierć zlały się w jedno, a proces ciągłych zmian uległ zawieszeniu, skoro księżyc ma jednocześnie cztery kwadry, śnieg wiruje wraz z motylami, nie ma podziału na dzień i noc. Dzieje się to za sprawą snu, który jest pomostem między życiem i śmiercią, częściowym „przejściem na drugą stronę”, a zarazem momentem swobodnego marzenia o najbardziej niezwykłych sytuacjach. Tak łatwy dostęp do zmarłego jest przyjmowany przez czytelnika w sposób naturalny, dlatego że pojmowanie śmierci jako snu jest w nas bardzo silnie zakorzenione. Sen w jakiś sposób odrywa nas od rzeczywistości, podobnie jak śmierć, która wyrывa człowieka z tego świata. Zestawienie metafory ŚMIERĆ TO SEN ze snem jako dziedziną, w której wszystko może się wydarzyć, spełnia kluczową rolę w rozumieniu tego utworu.

Zatrzymanie życia i śmierci dokonuje się nie tylko na prawach snu, ale również dzięki miłości, która może być rozumiana w kategoriach metafory MIŁOŚĆ TO SIŁA FIZYCZNA (PRZYCIĄGANIA, GRAWITACJI itd.) (Lakoff, Johnson 1988: 84). Siły między niedoszłymi małżonkami wytwarzają tak silne pole, że jest ono w stanie wstrzymać – tylko na pewien czas – nieubłagane procesy rządzące światem.

### 3. Podsumowanie

Wiersze Szymborskiej pod swoją pozorną prostotą skrywają nie tylko głęboką i niełatwą refleksję, ale i skomplikowane zabiegi dokonane na metaforach pojęciowych. Bogatego ich wykorzystywania nie można utożsamiać z potocznością wypowiedzi, ponieważ poetka nie przenosi nienaruszonych struktur metafor z języka, ale dokonuje ciekawych ich zestawień, które wzajemnie na siebie nachodząc, tworzą zupełnie nowe konstrukcje znaczeniowe, niebędące lingwi-

styczną zabawą, ale ujawnianiem złożoności i paradoksalności ludzkiego stosunku do życia i śmierci.

Obok nielicznych metafor szczegółowych (ŻYCIE TO OPOWIEŚĆ, ŻYCIE TO TEATR), stosunkowo łatwo rozpoznawalnych dzięki rozpowszechnieniu w kulturze, w utworach Szymborskiej szeroko wykorzystane zostały metafory poziomu generycznego, tak silnie wyryte w naszym myśleniu, że trudno jest dostrzec ich obecność w utworze literackim (ŻYCIE TO PODRÓŻ, ŻYCIE TO OBECNOŚĆ TUTAJ, ŚMIERĆ TO ODJAZD, ŻYCIE TO ŚWIATŁO, ŚMIERĆ TO CIEMNOŚĆ itd.).

Oczywiście, przekształcanie przez poetę metafor pojęciowych ułatwia ich rozpoznawanie (odejście od prototypu jest śladem, który na prototyp naprowadza). W przypadku Szymborskiej rzadko jednak eksploatowana jest jedna metafora, zazwyczaj kilka metafor zostaje nałożonych na siebie, co utrudnia odróżnienie jednej od drugiej. Dzięki nałożeniu struktury na drugą dokonuje się nie tylko wzmocnienie obrazu, ale i ukazanie w nowym świetle znanych pojęć – jak w przypadku ucieczki przed wyzwoleniem w wierszu.

Wśród analizowanych utworów nie znalazły się takie, które podejmowałyby tylko jeden z tematów: życie albo śmierć<sup>2</sup>. Metafora zazwyczaj wskazuje na swoje dopełnienie, dotyczące przeciwnego aspektu egzystencji, np. jeśli zastosowana została metafora ŻYCIE TO ŚWIATŁO, to w połączeniu z metaforą ŚMIERĆ TO CIEMNOŚĆ. Ta obustronna zależność życia i śmierci w metaforach pojęciowych znajduje wyraziste odzwierciedlenie w wierszach, w których życie jest przedstawione jako zmierzanie ku śmierci bądź uciekanie przed nią (*Labirynt*), a śmierć jako przedłużenie drogi życia bądź ucieczka od niego (*Pożegnanie widoku*, *Spacer wskrzeszonego*).

Możliwość zestawiania ze sobą metafor pojęciowych życia i śmierci zagwarantowana jest ich strukturą. Nie mogłyby one funkcjonować w języku bez wzajemnych odwołań. Skoro życie to światło, śmierć jest ciemnością; jeśli życie to droga, śmierć pojmowana jest jako jej koniec; ponieważ narodziny to przybycie, śmierć jest powrotem. Metafora CZAS ŻYCIA TO ROK zawiera w swej strukturze narodziny i śmierć. Podobnie jak wiele innych metafor życia i śmierci, np. NARODZINY TO PRZYBYCIE – ŻYCIE TO POBYT TUTAJ – ŚMIERĆ TO ODEJŚCIE, jest ona uwarunkowana pojmowaniem ludzkiej egzystencji w kategoriach trój etapowego cyklu. Istnienie tej wspólnej dla życia i śmierci domeny źródłowej wyraża przekonanie o nierozzerwalności procesu, którego życie i śmierć są kolejnymi etapami. Zachodzi również mniej oczywista relacja: pojęcia związane z życiem są kształtowane w odniesieniu do pojęć związanych ze śmiercią. Metafora ŻYCIE TO WALKA Z PRZECIWNIKIEM – POZOSTAWANIE PRZY ŻYCIU TO WYGRYWANIE WALKI jest przykładem myślenia o życiu jako o ciągłym przeciwstawianiu się żywiołowi śmierci.

Spójność metaforyki życia i śmierci dowodzi silnego sprzężenia tych dwóch rzeczywistości w naszej świadomości. Nawet najbardziej nowatorskie przekształcenia – jak ujmowanie życia jako cyklu ciągłych narodzin – nie zakłócają

silnych relacji, jakie nasz umysł tworzy między tymi dwoma pojęciami. Można powiedzieć, że – przeciwnie – w przypadku poezji Szymborskiej stają się ich wyrazistym odzwierciedleniem.

Założenie, że zjawiska poetyckie opierają się na powszechnych aspektach języka, nie neguje szczególności poezji jako komunikatu językowego: jego migotliwości oraz zróżnicowanego w zależności od indywidualnych kompetencji czytelnika odbioru. Metafory pojęciowe nie są jedynym i wystarczającym narzędziem do analizy mechanizmów językowych zachodzących na gruncie poezji, pozwalają jednak na zbadanie wielu z nich. Dostarczają narzędzi literaturoznawstwa, ale również pozwalają rozszerzać pole badań lingwistycznych na teksty kreatywne, których analiza dostarcza nowej wiedzy na temat natury języka.

### Wykaz źródeł

- Szymborska W. (2002): *Chwila*. Kraków.  
 Szymborska W. (2005): *Dwukropek*. Kraków.  
 Szymborska W. (1997): *Nic dwa razy. Wybór wierszy/ Nothing twice. Selected Poems*. Wyb. i przeł. S. Barańczak i C. Cavanagh. Kraków.  
 Szymborska W. (1979): *Wybór wierszy*. Warszawa.

### Literatura

- Dubisz S. (red.) (2003): *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Warszawa. (USJP)  
 Lakoff G., Johnson M. (1988): *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T. P. Krzeszowski. Warszawa.  
 Lakoff G., Turner M. (1989): *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago.  
 Libura A. (1998): *Ograniczenia w zastosowaniu kognitywnej teorii metafory do analizy metafor poetyckich*. [W:] *Nowe czasy, nowe języki, nowe (i stare) problemy*. Red. E. Jędrzejko. Katowice, s. 219–230.  
 Libura A. (2000): *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych CENTRUM – PERYFERIE i SIŁY*. Wrocław.  
*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* (1998). Poznań.  
 Taylor J. R. (2007): *Gramatyka kognitywna*. Przeł. M. Buchta i Ł. Wiraszka. Kraków.

### Summary

The article presents a linguistic analysis of Wisława Szymborska's selected poems in terms of the cognitive theory of metaphor. It is based on the works Lakoff and Turner (1989) who proved that literary metaphors, while original and inventive, are based on the same mental processes as everyday life expressions as conceptual metaphors are the basic schemata that organise our thinking and determine the majority of language phenomena. In Szymborska's poems the metaphor EVENTS ARE ACTIONS functions as a personifying mechanism (i.e. images of death and the

---

reaper) and justifies the importance of the tripartite cycle domain in the understanding of life and death target domains. The results of the research show that the uniqueness and potency of this Polish poet lies in creative utilisation and subtle elaboration on generic-level metaphors, that can be hard to decipher for the reader. Thank to this she introduces a different perspective of human beliefs about life and death and explains them in a seemingly simple language. The study proves that the theory of conceptual metaphor provides us with the tools appropriate for the exploration of subtle and ambiguous matter of poetic language.