

# Andrzej Zgorzelski

---

## O funkcjonalnym pojmowaniu tropów : propozycje

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (25), 54-70

---

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Andrzej Zgorzelski*

## **O funkcjonalnym pojmowaniu tropów.**

### **Propozycje**

#### **1**

We współczesnych opracowaniach teoretycznoliterackich odchodzi się coraz częściej od praktyki prostej klasyfikacji tropów — klasyfikacji, którą można odnaleźć czy to w słownikach terminów literackich, w słownikach retoryki, czy też w podstawowych podręcznikach teorii literatury. Zaznacza się natomiast wyraźniej tendencja ujmowania tych zagadnień w ścisłej łączności z *kontekstem*, w którym dany trop występuje; proste definicje tropów opatrywane są szeregiem rozwiniętych przykładów w ujawnianej trosce o jak najszersze ukazanie otoczenia semantycznego metafory lub symbolu, które pozwoliłoby odkryć „mechanizm motywacji” dla danego połączenia wyrazów albo danego zwielokrotnienia znaczeń. Zazwyczaj jednak uwaga badaczy koncentruje się na wyjaśniającej, „generującej” roli kontekstu dla powstawania analizowanych zestawień słów lub związków znaczeniowych<sup>1</sup>, rzadziej natomiast podlega obserwacji rola tropów w organizacji całości wypowiedzi literackiej.

Mechanizm motywacji tropów

<sup>1</sup> Takie właśnie zainteresowania typowe są dla rozważań M. R. Mayenowej (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 212—251) lub J. Paszka (*Stylistyka. Przewodnik metodyczny*. Katowice 1974, s. 86—123).

Co prawda, zagadnienie owo penetrowane bywa w interpretacjach poszczególnych tekstów<sup>2</sup>, brak jednak prób teoretycznych uogólnień w tym zakresie często uniemożliwia wystarczająco precyzyjne określenie zachodzących w tekście relacji.

Stąd też dalsze uwagi mają na celu ukazać przy najmniej szkieletowo funkcje metafory, alegorii i symbolu jako dominant w kompozycji utworu literackiego. W trakcie prowadzonych rozważań odwołać się trzeba będzie niejednokrotnie do ustalonej już tradycji badawczej; zajdzie też potrzeba skorzystania nieraz z aparatu pojęciowego i terminologicznego pojawiającego się w dotychczasowych opracowaniach<sup>3</sup>. Należałoby wszakże zaznaczyć, iż uogólnienia, do których uwagi te zdążają, mają przede wszystkim służyć wzbogaceniu i uprecyzyjnieniu warsztatu badacza literatury i nie zmierzają jedynie do efektów klasyfikacyjnych. Tak więc przedstawione dalej rozważania teoretyczne powinny okazać się przydatne w uzyskaniu pełniejszej analizy utworu, powinny dostarczyć narzędzi do wyznaczenia wielorakiej funkcji tropów w dziele.

Dominanty  
kompozycji  
tekstu

## 2

Na wstępie naszych rozważań spróbujmy ująć pokrótce rozumienie tych zjawisk literackich, które oznaczamy terminami: metafora, alegoria, symbol.

<sup>2</sup> Por. np. takie zbiory interpretacji, jak *Liryka polska. Interpretacje*. Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1966; *Czytamy wiersze*. Wybór, opr. i wstęp J. Maciejewski. Warszawa 1973; M. Głowiński: *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*. Warszawa 1971. Biblioteka Analiz Literackich.

<sup>3</sup> Aparat ten głównie pochodzi z rozważań J. Lotmana i U. Eco, z cytowanej już pracy M. R. Mayenowej, z różnorodnych sformułowań rozsianych po drobnych pracach i szkicach publikowanych w prasie fachowej (np. szereg sugestii terminologicznych przyjęło z artykułu W. Krajki: *O semantycznym wyznaczniku wartości artystycznej*. „Teksty” 1973 6 (12), s. 151—157).

Dotychczasowe  
definicje  
metafory

*Metaforą* określano dotąd w sensie węższym taki trop, „który jest skróconym porównaniem utworzonym z pominięcia spójników porównawczych. Podstawą (...) jest podobieństwo przedmiotów lub pojęć oparte na wrażeniach tego samego zmysłu, na transpozycji wrażeń i na synestezji (...)”<sup>4</sup>. Jeden z podręczników dla nauczycieli omówił metaforę tak:

„Istotę metafory można zrozumieć, jeśli dostrzeże się zabieg przesunięcia semantycznego, gdy znaczenie wyrazu występującego w jakimś związku zostaje przeniesione na inny wyraz. Metaforą nazwiemy taki zespół wyrazów, który tworzy kontekst odbierający poszczególnym wyrazom ich pierwotne znaczenie bądź to w zupełności, bądź to tylko częściowo. (...) metafory, jej zawartości znaczeniowej nie da się przełożyć na żaden inny zwrot (...)”<sup>5</sup>.

M. R. Mayenowa formułuje część definicji tego tropu następująco:

„Metafory stanowią część wielkiego zbioru wyrażen wielowyrazowych, tak skonstruowanych, że jeśli przypisze się każdemu z wyrazów znaczenie przysługujące mu jako właściwe w kodzie danego języka, to uzyska się wyrażenie niespójne”<sup>6</sup>.

Nie odbiegając zbyt od przytoczonych definicji, dla celów tego szkicu można by określić znaczenie metafory (*Sm*) jako równoważne ( $\langle = \rangle$ ) zbiorowi<sup>7</sup> znaczeń ( $\cdot$ ) dwóch lub więcej znaków ( $Sz_1, Sz_2$ ) w danym kodzie językowym (*KJ*). Ujmijmy to w skrótową formułę:

$$Sm \langle = \rangle Sz_1 KJ \cdot Sz_2 KJ.$$

<sup>4</sup> H. Kurkowska i S. Skorupka: *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959, s. 183.

<sup>5</sup> E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatara: *Zarys poetyki*. Warszawa 1972, s. 215.

<sup>6</sup> Mayenowa: *op. cit.*, s. 250. Por. także literaturę przedmiotu: *ibidem*, s. 222—243.

<sup>7</sup> Przez zbiór rozumiemy w tym szkicu oczywiście związek relacyjny znaczeń o charakterze struktury.

Znaczenie *alegorii* (*Sa*) pojmować można natomiast jako zbiór znaczeń znaku funkcjonującego nie tylko w danym kodzie językowym (*KJ*), lecz również w *systemie* pewnego kodu kulturowego (*KK*). Jak powiadają B. Chrzęstowska i S. Wysłouch, „alegoria opiera się na konwencji, na umowie społecznej, która każe tak, a nie inaczej odczytywać dany element”<sup>8</sup>. Autorki definiują wszakże alegorię jako „zastąpienie” jednego pojęcia innym, co, jak się zdaje, sugeruje, iż alegoria jest jednoznaczna<sup>9</sup>. Chyba niesłusznie: należy raczej upatrywać istotę tego zjawiska właśnie w „dwuznaczności”. Cała bowiem historia o lisie porywającym ser i o zabranii mu sera przez kruka byłaby zupełnie bezsensowna, gdyby znaki w owym tekście nie dawały się odczytać w systemie języka etnicznego (*KJ*). We wspomnianej bajce elementy ludzkiej reakcji zwierząt i ich zdolność mowy to po prostu sygnały istnienia w tekście innego jeszcze systemu znaków poza kodem językowym, dzięki którym odczytujemy bajkę jako tekst o „przechytrzeniu chytrego”. W ten sposób znaki „lis”, „kruk” nie denotują jakiegoś „przedmiotu niesamoistnego”<sup>10</sup>, lecz funkcjonują w dwóch systemach: w kodzie językowym, który umożliwia układ fabularny komunikatu, oraz w kodzie kulturowym, który umożliwia abstrakcyjne uogólnienie zarówno całości układu, jak i poszczególnych jego ele-

Alegoria —  
Jwuznaczna czy  
jednoznaczna?

<sup>8</sup> B. Chrzęstowska, S. Wysłouch: *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*. Warszawa 1974, s. 77.

<sup>9</sup> Podobnie w *Zarysie teorii literatury* M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego. Warszawa 1962. Por. s. 117.

<sup>10</sup> Por. Chrzęstowska, Wysłouch: *op. cit.*, s. 77, a także rozważania J. Kleinera w *Studiach z zakresu teorii literatury* (Lublin 1956, s. 85—86), gdzie znaki kodu kulturowego (kobieta z szalami, z mieczem i przepaską na oczach) mylone są konsekwentnie ze znakami, które mogłyby wystąpić w konkretnym utworze literackim. Właśnie te fragmenty cytuje też w rozważaniach o symbolu Paszek: *op. cit.*, s. 113—114.

mentów (lis = chytrość, kruk = pochlebca). Tak więc nasza formuła na oznaczenie alegorii przedstawiała by się następująco:

$$Sa \langle = \rangle Sz KJ \cdot Sz KK.$$

Jak się zdaje, znaczenie *symboliczne* może powstawać dwojako. Czasem tworzone bywa ono jako zbiór znaczeń znaku funkcjonującego zarówno w danym kodzie językowym (KJ), jak i w szeregu różnorodnych kodów kulturowych (nKK). W naszym zapisie formuła symbolu będzie się przedstawiała wówczas tak:

$$Ss_1 \langle = \rangle Sz KJ \cdot nSz nKK \text{ (przy założeniu: } n \geq 2\text{)}.$$

Jako przykład można by tu przywołać wiersz E. Dickinson *A narrow fellow in the grass...*<sup>11</sup>, w którym motyw węża uzyskuje status symbolu dzięki włączeniu w dwa różne kody kulturowe. Funkcjonuje on, po pierwsze, jako znak w skonwencjonalizowanym słowniku erotycznym europejskich (i amerykańskich!) kultur i sygnalizuje znaczenia falliczne. Istnienie owego kodu potwierdza się w opisie drugiej i trzeciej strofy:

Widać dziryt kropiasty,  
trawa — jak od grzebyka —  
dzieli się bruzdą u nóg,  
a dalej znów się zamyka.

Ktoś lubi grząski zagon,  
grunt zbyt chłodny dla zboża...

Motyw węża funkcjonuje też jednak jako znak w systemie symboliki chrześcijańskiej (Szatan). Oba znaczenia w wierszu E. Dickinson są obecne i oba nakładają się w znaku „jegomość” z ostatniej strofy utworu:

Lecz tego jegomościa  
— czy w asyście, czy sama —  
nie spotkałam nigdy bez dreszczu  
i by mi się oddech nie łamał.

<sup>11</sup> Por. E. Dickinson: *Poezje*. Przekł. K. Iłakowiczówna, Warszawa 1965, s. 60—61.

Pozornie wszakże wiersz stanowi tylko opis stworzenia, jeśli odczyta się go jedynie w kodzie językowym. Znaczenia ostatniej strofy oscylują jednak, zgodnie z ilością użytych kodów, wkoło wstępu do gada (obawy przed śmiercią?) — *KJ*, obawy przed miłością erotyczną — *KK<sub>1</sub>*, wstępu do Szatana — *KK<sub>2</sub>*. Kiedy indziej znaczenie symbolu kształtuje się jako zbiór znaczeń znaku funkcjonującego tak w danym kodzie językowym (*KJ*), jak i w systemie znaków, który jest tworzony przez dany, indywidualny utwór literacki, i który Lotman nazywa wtórnym systemem modelującym (*KU*)<sup>12</sup>. Ujmując to w formułę:

Wstępu do  
Szatana — *KK<sub>2</sub>*

$$Ss_2 \langle = \rangle Sz \text{ } KJ \cdot nSz \text{ } KU \quad (n \geq 2).$$

Wypadek taki zajdzie na przykład w wierszu Kasprowicza *Krzak dzikiej róży*, gdzie para motywów tła, róża i limba, uzyskuje szereg antynomicznych znaczeń dzięki różnym relacjom semantycznym pomiędzy znakami w całości utworu. B. Chrzóstowska i S. Wysłouch taki oto szereg owych znaczeń proponują: piękno — brzydota, życie — śmierć, młodość — starość, zdrowie — choroba, siła — kruchość, hart — słabość<sup>13</sup>.

Po pierwsze, należałoby tu zwrócić uwagę na fakt, iż termin symbol występuje w rozmaitych naukach, oznaczając pojęcia różne od przyjętych tutaj określeń<sup>14</sup>. Po drugie, przeprowadzone poprzednio rozumowanie i ujęcie go w formuły pozwala chyba na przeciw wobec stwierdzeń, iż symbol jest „niejed-

<sup>12</sup> Takie zróżnicowanie przypadków tworzenia symbolu znajdowałyby swoje potwierdzenie w uwagach M. R. Mayenowej (*op. cit.*, s. 212—222), która mówi o przecięciu się słownika w dosłownym znaczeniu tego wyrazu ze słownikiem „drugiego stopnia” lub z indywidualnym słownikiem pisarza („pole stylistyczne”).

<sup>13</sup> Por. Chrzóstowska, Wysłouch: *op. cit.*, s. 76.

<sup>14</sup> Por. *Zarys teorii literatury*, s. 116; Głowiński: *Wiersze Bolesława Leśmiana...*, s. 54.

Symbol można  
w pełni  
rozszyfrować

noznaczny”, że „dopuszcza” on wiele interpretacji „różnych” i „nie do rozszyfrowania w pełni”<sup>15</sup>. Przedstawione formuły sugerowałyby bowiem, że ilość i jakość znaczeń w zbiorze, który zwiemy symbolem, dają się określić w zależności od tego, jaką wartość przedstawia zmienna *n*. Wielość znaczeń symbolu, jak się zdaje, i ich rodzaj powinny być uchwytne w zależności albo od kodów, w których dany znak językowy funkcjonuje, albo od relacji z innymi znakami we wtórnym systemie modelującym. Relacje owe właśnie umożliwiły na przykład autorkom wyliczenie wspomnianych wyżej antynomicznych znaczeń róży i limby w wierszu Kasprowicza. Ich pytanie: „Która z interpretacji symbolu jest słuszna?”<sup>16</sup> wydaje się niezasadne. Odpowiedź bowiem zawsze jest: „wszystkie są słuszne”, jeśli oczywiście system danych znaczeń lub dane kody kulturowe są istotnie w utworze obecne. Tak więc pomiędzy niejednoznacznością a wieloznacznością rysuje się zasadnicza różnica; symbol nie tylko „dopuszcza” wielość interpretacji, lecz po prostu wielość tę *wyznacza*.

Definicje  
Zgorzelskiego

Powtórzmy raz jeszcze podstawowe różnice pomiędzy omawianymi zjawiskami: *metafora* ujawnia się jako wzbogacenie semantyczne dzięki operacji w ramach jednego kodu (*KJ*); *alegoria* — dzięki operacji łączącej dwa kody (*KJ*, *KK*); *symbol* — dzięki przecięciu się większej ilości kodów niż dwa (*KJ*, *nKK*), lub dzięki wejściu w zbiór znaczeń znaku większej ilości znaczeń niż dwa (*KJ*, *KU*). Inaczej mówiąc, metafora daje się określić jako *jednosystemowe wzbogacenie znaczenia*, alegoria jako *dwuznaczność międzysystemowa*, symbol jako *wieloznaczność systemowa* lub *międzysystemowa*.

<sup>15</sup> Por. Chrzastowska, Wysłouch: *op. cit.*, s. 77; *Zarys teorii literatury*, s. 117; Kleiner: *op. cit.*, s. 84—85, 86.

<sup>16</sup> Por. Chrzastowska, Wysłouch: *op. cit.*, s. 76.



## 3

Poprzednio uprzedzono, iż nie do sztywnych klasyfikacji i dokładnych podziałów teoretycznych rozważania te prowadzą. Zaproponowane formuły pomogły jedynie uchwycić elementarną naturę semiotyczną omawianych zjawisk. Chodzi natomiast o uchwycenie roli tych zjawisk w dynamice relacji strukturalnych. Gdy bowiem mowa była poprzednio o naturze metafory i ub allegorii, przedstawiały się one jako przedmioty *statyczne*, choć ujawniała się ich wewnętrzna dynamika w napięciach pomiędzy znaczeniami rozważanych znaków. Obserwacja allegorii czy symbolu jako przedmiotów w dynamice relacji będzie równoznaczna z rozważeniem ich roli jako czynników kompozycyjnych, jako elementów dominanty konstrukcyjnej, a więc tych przypadków, kiedy metafora, alegoria lub symbol tworzą jedną z zasad organizujących utworu literackiego.

Posłużmy się tu szeregiem przykładów, rozpoczynając od zjawiska względnie prostego. Oto wiersz Andrzeja Bursy pt. *Katownie*:

Proste zjawisko katowni

Co dzień odwiedzam katownie  
 katownie wykrzywione grymasem secesji  
 katownie urządzone ze złym smakiem  
 katownie domy szpitale  
 mieszkania przyjaciół  
 monumentalne budy hyclów w śródmieściu  
 i ubogie ogródki pokątnego cierpienia  
 siadam na sprzętach  
 przygotowanych zawczasu by mnie torturować  
 pozwałam zgniatać się ścianom  
 wstrząsać szokami  
 znam katownie projektowane jako przedsionki raju  
 jako ciche przystanie  
 ba nawet  
     świątynie uciech

Już sama częstotliwość występowania znaku „katownie” w tekście utworu i umieszczenie go jako tytułu wskazywałyby na jego znaczenie w sferze kompozy-

cji. Stąd też na tym słowie zatrzyma się przede wszystkim uwaga badacza<sup>17</sup>, który uzna składnię wyliczeniową za jeden z dwóch najważniejszych czynników kompozycyjnych. Ale składnia wyliczenia kryje poza sobą celowe operowanie tropem. Powtórzeniu bowiem podlega podczas wyliczania jeden z członów metafory, właśnie ów znak „katownie”:

katownie — domy  
 — szpitale  
 — mieszkania przyjaciół  
 — budy hycłów  
 — ogródki cierpienia  
 — przedsiionki raj  
 — ciche przystanie  
 — świątynie uciech

Wszystkie znaki stanowiące drugi człon metafor określają elementy świata przedstawionego. Dzięki tożsamości pierwszego członu wszystkich metafor i określeniu wszystkich elementów świata przedstawionego znakiem „katownie”, badacz mógł dotrzeć do „sensów metaforycznych” wiersza:

„Wydaje się, że sens wiersza sprowadza się do tego: katownią jest w istocie *wszystko, cały świat* (...), że możliwa jest ekspansja znaczeniowa słowa katownie, które zagarnia wszystko, co w przedstawionym w tym wierszu świecie występuje”<sup>18</sup>.

Jednorodność  
 metaforyzacji

Inaczej mówiąc, dzięki nagromadzeniu metaforycznych wyliczeń ujawnia się zasada organizująca kompozycji: jest nią *metaforyzacja* wszystkich znaków sygnalizujących elementy świata przedstawionego. Dla indywidualnego kształtu utworu ważne będzie i to jeszcze, że metaforyzacja ta jest jednorodna, że metafory nie są kształtowane w obrębie pól lub pola

<sup>17</sup> Mówimy tu o eseju M. Głowińskiego w zbiorze *Czytamy wiersze*, s. 394—398.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 396—397.

semantycznego<sup>19</sup>, lecz budowane są w części z niezmiennego wciąż znaku („katownie”). Jednorodność metaforyzacji okazuje się decydująca w ustaleniu kategorycznego tonu owej wypowiedzi lirycznej. Słusznie więc zwraca uwagę Głowiński na inny szereg znaków i jego wagę w kompozycji: na czasowniki „odwiedzam”, „siadam”, „pozwalam”, „znam”. One to właśnie tworzą opozycyjną zasadę konstrukcyjną wiersza w stosunku do metaforyzacji: poprzez gramatyczną formę pierwszej osoby liczby pojedynczej osłabiają kategoryczność tonu wypowiedzi dzięki wskazaniu na subiektywność oglądu świata. Przytoczmy przykład następny. Jest nim wiersz S. Grochowiaka *Rozbieranie do snu*<sup>20</sup>:

Chodzimy razem  
Po tym wielkim wnętrzu  
Ona w smołowej  
Ja w błękitnej sukni  
Ona z zaledwie  
Zieloną łysiną

I tu  
Powiada  
Będzie gwóźdź najpierwszy  
Tutaj powieszisz  
Cytę obu rąk

A czy ten szczygieł  
Może w nich?  
Ja pytam

Ona jest głucha w obu czarnych gwiazdach

I tu  
Powiada  
Będzie gwóźdź następny  
Tutaj powieszisz  
Srebrny woal płuc

Wiersz drugi  
— Grochowiaka

<sup>19</sup> Niejednorodność metaforyzacji może nieraz, jak we wspomnianym poprzednio wierszu Kasprowicza, uformować kompozycyjnie symbolizację jako dominantę a metaforyzację jako zabieg dominancie podporządkowany.

<sup>20</sup> Analizowany w zbiorze *Czytamy wiersze* przez J. Maciejewskiego na s. 408—415.

A czy ta róża  
Może w nich?  
Ja pytam

Ona jest ślepa w obu ostrych uszach  
I tu  
Powiada  
Będzie gwóźdź na głowę  
Wieszaj ją lekko  
Dziobem w strop podłogi

A ja  
Nie pytam  
Ja stoję tak biały  
Z kręgiem jak Chrzyciel  
Nad drucianą szyją.

Łatwo zauważyć, że występujące w przytoczonym wierszu metafory („cytra rąk”, „woal płuc”, „głucha w obu gwiazdach”, „ślepa w obu uszach”) i złożenia z epitetami („zielona łysina”, „smołowa suknia”, „czarne gwiazdy”, „druciana szyja”) tworzą dość wyraźnie określone pole stylistyczne, i to określone dwójako. Z jednej strony jest tu szereg znaków, oznaczających części ciała (ręce, płuca, oczy-gwiazdy, uszy, łysina, szyja). Z drugiej strony szereg epitetów (zielona, smołowa, czarne, druciana, ostre) jasno ukierunkowany zostaje na stworzenie impresji z gatunku „nieprzyjemnych”. Tym bardziej zaskakuje owa atmosfera i skierowanie uwagi na części ciała w połączeniu z tytułem: rozbieranie do snu. Chodzi bowiem najwyraźniej nie o rozbieranie ciała z poszczególnych części ubrania (z owej sukni, smołowej czy niebieskiej), lecz o „rozbieranie na części” samego ciała (jak w potocznym sformułowaniu mówi się o rozbieraniu tuszy zabitego wieprza). Słusznie więc w swej interpretacji Maciejewski ustala tożsamość występujących w utworze postaci: „ja” — to człowiek, którego ciało rozbiera na części „ona” — śmierć. Celowe okazuje się również odwołanie i tematu, i sytuacji przedstawionej do tradycji dialogów

Słuszna  
interpretacja  
Janusza  
Maciejewskiego

ze Śmiercią lub motywu „tańca śmierci”<sup>21</sup>. Znane czytelnikowi elementy ze średniowiecznych konwencji o charakterze alegorii nie są jednak w wierszu przywołane bezpośrednio. Brak tu takich znaków, jak np. „kości”, „szkielet”, „trupia czaszka”, „kosa” itp. Brak bezpośredniego, jak powiedziano, odwołania do znanego *schematu* alegorycznego. Wręcz odwrotnie. Jak sugeruje Maciejewski, sporo w wierszu znaków sygnalizujących dalekie odejście od konwencjonalnego wzorca (owe „błękity”, „srebrne woale”, „róże”, rozwieszanie na gwoździach „obrazów”), ukrywających jak gdyby podstawową zasadę organizującą kompozycji: odniesienie do alegorycznej sytuacji dialogu Człowieka ze Śmiercią. Stąd też nie można tu mówić o użyciu alegorii, co nie przeczy jednak obserwacji, iż zasadą konstrukcyjną tekstu jako całości jest pośrednie przywołanie kodu kulturowego, właśnie owego „tańca śmierci”. Inaczej mówiąc, poszczególne znaki w *Rozbieraniu do snu* dają się rozumieć sensownie jako elementy dialogu Człowieka ze Śmiercią dzięki ich *alegoryzacji* w układzie kompozycyjnym utworu.

Przejdźmy wreszcie do ostatniego przykładu: *Emblema 102 Z. Morsztyna*<sup>22</sup>:

Miłość święta i Kupido strzelają, tamta trafia w serce, a ten zawsze chybia. Napis: Strzały możnego ostre. *Ps. 119, 4.*

Jako więc z tęgiej cięciwy puszczonea

Leci do celu strzała wymierzona

I wskroś przebija albo grot rzucony

Po lekkim chyżo powietrzu niesiony —

Tak miłość w serca ulubiona godzi

I w nie swe strzały niebieskie zawodzi;

Nie tak porywczy magnes do chwycenia

Zelaza, jako święta do przyłgnięcia

Miłość, ani tak do słońca ciepłego

Kwiatki się kwapią z cienia podziemnego;

A ten, co na wiatr ślepym bełtem bije,

O miłości  
świętej  
i Amorze

<sup>21</sup> Por. *ibidem*, s. 412—413.

<sup>22</sup> Posługujemy się tu analizą M. Głowińskiego z tomu *Liryka polska. Interpretacje*, s. 45—52.

Pewnie tu tego serca nie przesyje;  
 Jezu najśłodszy, Jezu — ma miłości,  
 Do ciebie strzały rzucam mych żądości,  
 A twą wzajemnie serce me zranione  
 I twym niech będzie ogniem zapalone.  
 Niechaj go insze nie palą płomienie  
 Ani do niego żadne lgnie stworzenie.

Skupimy uwagę na jednym tylko motywie wiersza, aby ukazać stopniową komplikację jego znaczeń. Oto w drugim wersecie pojawia się znak „strzała” w jednym z jego zwykłych, „słownikowych” znaczeń w języku polskim (KJ): „z tęgiej cięciwy puszczone, leci do celu strzała wymierzona”. W szóstym natomiast wersecie jest to już „strzała niebieska”, w jedenastym zaś to „ślepy bełt”, który „serca nie przesyje”. Znaczenia, które tu omawiany znak uzyskuje, odkrywa w swej analizie M. Głowiński:

**Roztrząsania  
 Głowińskiego**

„W zasadzie krąg znaczeniowy strzały zarysowany jest przez prastare wyobrażenia Kupidyna (czy — jeśli się chce — Amora), godzącego strzałami miłości w serce ludzkie. Z pozoru przedstawienie to jest jednym tylko członem zestawienia, i to tym, które zostaje zanegowane jako symbol uczuć wyłącznie doczesnych. Ono określa jednak całe obrazowanie i całą zawartość alegoryczną wiersza. Miłość święta też bowiem w tym wierszu strzela, strzela tak samo, jak antyczny Kupidyn, akcesoria są identyczne (...), identyczny jest cel (...). Dokonało się więc zjawisko niezwykle interesujące: zespół przedstawień związany z Amorem, ówczesnie w literaturze europejskiej bardzo silnie eksploatowany (np. w twórczości dworskiej, w madrygałach — dużo ich zawiera poezja Andrzeja Morsztyna), przeniesiony został w sferę liryki religijnej. Wizja strzały, przynoszącej człowiekowi miłość do Boga, odwzorowana została w pełni z istniejącego «topos» twórczości świeckiej”<sup>23</sup>.

Tak więc, obok znaczenia potocznego (KJ), znak „strzały” uzyskuje znaczenia w dwóch kodach kulturowych: w systemie mitologii rzymskiej (KK<sub>1</sub>) i w systemie pojęć religijnych (KK<sub>2</sub>). Zacytujmy jednak dalsze fragmenty analizy Głowińskiego:

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 48.

„*Emblema 102* przynosi jeszcze inne ujęcie strzały, pokazujące, jak jeden element ikonograficzny może być w obrębie jednego niewielkiego utworu różnorako kształtowany. Znajduje się ono w końcowej części wiersza — w modlitewnej apostrofie. Tym razem rozwija poeta motyw strzały jako znak swego stosunku do Boga. W poprzednich partiach wiersza tymi, którzy wysyłali strzały, były wyobrażenia alegoryczne, tutaj zaś jest nim sam bohater liryczny («do ciebie rzucam strzały mych żądości»). Zmienia się więc w jakiejś mierze jej sens i funkcja, oddala się ona — przynajmniej częściowo — od obowiązującego poprzednio ujęcia ikonograficznego, staje się metaforą. Metaforą, bo pośrednio oznacza i jednocześnie konkretyzuje przeżycie owego bohatera, nie dające się sprowadzić do obowiązującego systemu alegorycznego”<sup>24</sup>.

Inaczej mówiąc, do poprzednich znaczeń „strzały” ( $Sz_1 KJ$ ,  $Sz KK_1$ ,  $Sz KK_2$ ) dochodzi jeszcze jedno: metaforyczne ( $Sz_1 KJ \cdot Sz_2 KJ$ ).

„Na tym jednakże nie kończy się rola motywu strzały w tym wierszu. Występuje jeszcze jedno jej ujęcie: serce bohatera jest zranione strzałą Chrystusa. Wchodzi z tym w obręb utworu zespół nowych znaczeń i nowych odniesień (...). Strzała (...) staje się znakiem przeżycia religijnego, doznawanego przez bohatera lirycznego”<sup>25</sup>.

Dodajmy: znakiem przeżycia wywołanego działalnością Chrystusa. Strzała oznacza już wzajemność, odpowiedzialność i uzależnienie stosunku Bóg — bohater liryczny. Powstaje jak gdyby obraz „wymiany strzał”. Oznaczając spostrzeżenia badacza w języku formuł, powiedzielibyśmy, że mamy tu do czynienia ze wzbogaceniem znaczeń we wtórnym systemie modelującym ( $Sz_1 KJ \cdot Sz_2 KJ \cdot Sz_3 KJ$ ), ze swoistym „spiętrzeniem” metafory.

W cytowanej tak obszernie analizie Głowiński dokonuje też dokładnej obserwacji kompozycji wiersza i roli, którą odgrywa w niej motyw strzały, zwracając uwagę na stosunek porównania w pierwszych sześciu wersach, na uogólnienie alegoryczne w dru-

Wzór spiętrzenia metafory

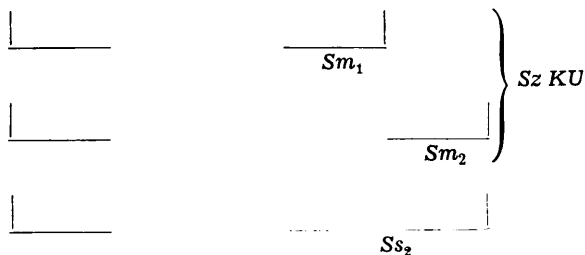
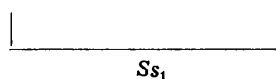
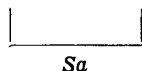
<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 49.

giej części porównania, na porównanie „negatywne” z rodzaju *concelli* (w. 7—10), na hiperbolę, wreszcie na rolę apostrofy modlitewnej w końcu wiersza. Do tych uwag dodajmy jeszcze jedną: ostateczną formułę wzbogacania znaczeń motywu (*Sst*) w całości wiersza:

Ciągłe wzbogacanie znaczeń...

$$Sst \leq = > Sz_1 KJ \cdot Sz KK_1 \cdot Sz KK_2 \cdot Sz_2 KJ \cdot Sz_3 KJ$$



... i symbolizacja

Jak można odczytać ową formułę? Wydaje się, że naczelną zasadą organizującą kompozycji w *Emblema 102* jest konsekwentna *symbolizacja* — aż dwa jej sposoby użyto bowiem w tekście (*Ss*<sub>1</sub>, *Ss*<sub>2</sub>). W przebiegu układu kompozycyjnego można dostrzec wyraźne etapy wyznaczające ową dynamikę, o której wspomina Głowiński<sup>26</sup>. Nie jest to wszakże tylko dynamika opisu, którą badacz słusznie dostrzega w samym traktowaniu motywu strzały jako elementu sytuacji pomiędzy Amorem a człowiekiem, pomiędzy „ja” lirycznym a Bogiem, pomiędzy wreszcie Bogiem a bohaterem. Jest to przede wszystkim dynamika układu semantycznego *kompozycji*, rozwijającego się przez alegorię, przez symbolizację stopnia pierwszego, przez, wzmocnione i przygoto-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 49.



wane uprzednio hiperbolą związaną z *concetti*, spiętrzenie metafory ustanawiające własny system znaków utworu, czyli poprzez symbolizację stopnia drugiego.

Zaznaczmy raz jeszcze: w przeprowadzonych tu rozważaniach nie szło o wskazanie, iż motyw strzały w wierszu Z. Morsztyna uzyskuje status symbolu, podobnie jak nie wystarczyłoby ujawnienie, iż w utworze tym występują zarówno alegoria, jak i metafora. Zdawało się natomiast, że obserwacja *funkcji* (relacji) tych zjawisk powinna doprowadzić do odkrycia *dominandy* kompozycyjnej, że pozwoli ona ową dominantę *nazwać*, a dzięki temu określić także bliżej sposób organizacji poetyckiej całości tekstu, wyznaczyć w tej organizacji miejsce i rolę wszystkich trzech badanych tu tropów semantycznych.

#### 4

Powiedziano na początku: należy poddać obserwacji wewnętrzny dynamizm tekstu literackiego w jednym tylko jego aspekcie, wyznaczonym przez rolę tropów w kompozycji. Czyli inaczej jeszcze: określić pewien rodzaj napięć semantycznych na wyższym szczeblu strukturalnym niż poszczególne znaki i ich wzajemne bezpośrednie związki.

Przy próbie uogólnienia przeprowadzonych rozważań okazuje się, że zjawiska, które nazwano tu metaforyzacją, alegoryzacją i symbolizacją — to po prostu różnorodne sposoby kształtowania wtórnego systemu modelującego (aby posłużyć się terminologią Lotmana)<sup>27</sup>. Wyroznienie tych zjawisk jako kategorii opisowych dla celów analitycznych pozwala określić

Napięcia na  
wyższym  
szczeblu

<sup>27</sup> Na pewno zresztą nie jedyne to sposoby tworzenia takiego systemu!

bliżej naturę tworzenia szeregów ekwiwalencyjnych w systemie utworu literackiego, które pozostają nieekwiwalentne w systemie języka etnicznego.

Pozwala również na uchwycenie decydujących opozycji w sferze dominant utworu, jak to między innymi wskazano w omówieniu wiersza A. Bursy, czy też choćby na przykładzie *Emblema 102*, gdzie przecież osią motywacyjną utworu (a więc także dominantą w sferze kompozycji!) jest właśnie opis *emblematu* (graficznych ujęć alegorycznych). Podstawowa dynamika napięć na poziomie dominant w *Emblema 102* kształtuje się w opozycji między określonym kodem lub kodami w zasadzie *kulturowymi* (oś motywacyjna) a *literackim*, wtórnym systemem modelującym (symbolizacja), właściwym tylko dla danego tekstu. Dzięki wyróżnieniu zjawiska symbolizacji uzyskaliśmy tu dodatkową kategorię opisową: 1) w obserwacji roli tropu, 2) w badaniu kompozycji tekstu (oprócz istniejącej dotąd kategorii „motywacji”), 3) w oglądzie relacji między tekstem literackim a zjawiskami szeroko pojętej kultury.

Dalsze  
problemy

Rozważania dotychczasowe prowadzą także do dalszych pytań. Przede wszystkim do pytań o rolę kompozycyjną innych tropów (ironia?), o funkcje przekształceń składniowych i słowotwórczych jako dominant w całości tekstu<sup>28</sup>. Ważne okazałyby się zresztą wszystkie rodzaje pytań, dotyczące sposobu powstawania szeregów ekwiwalencyjnych w utworach literackich i roli owych szeregów w organizacji *całości* wypowiedzi.

---

<sup>28</sup> Jeśli mowa tu już o tzw. środkach artystycznych, ze zjawiskami wyróżnionymi porównać by należało zjawiska typu stylizacji, archaizacji itp. oraz ich funkcje w kompozycji.