

JANUSZ MISIEWICZ

*O koncepcji metafory Marii Grzędzielskiej*

---

La métaphore d'après la conception de Maria Grzędzielska

Ten fragment refleksji poetykalnej, który ma za przedmiot metaforę stanowi, jak się zdaje, obszar, na którym obowiązuje dość znaczna dowolność w rozumieniu podstawowych pojęć teoretycznych, z czego wynikają również istotne rozbieżności dotyczące kwestii bardziej generalnych. Wystarczy nawet pobieżnie porównać dwa popularne podręczniki akademickie<sup>1</sup>, aby zauważyć, że ich autorzy w odmienny sposób edukują swoich czytelników co do tego, jak należy rozumieć samo pojęcie metafory oraz w jaki sposób różnią się pod względem strukturalnym i funkcjonalnym poszczególne tropy. Wspólne wydaje się jedynie wąskie rozumienie metafory, zgodnie z tradycją sięgającą Kwintyliana.

Taki też (tzn. Kwintylianowski) jest punkt wyjścia opublikowanego przed niemal trzydziestu laty studium o metaforze autorstwa profesor Marii Grzędzielskiej.<sup>2</sup> Celem jej rozważań jest, jak pisze „[...] usytuowanie niektórych figur i tropów w »pionowej« osi dzieła literackiego, w językowej i ponadjęzykowej jego strukturze, a następnie analiza gramatyki metafor. Zakres tych rozważań jest niepełny, propozycje skromne, chociaż wybrana tu problematyka wydaje się dosyć ważna.”<sup>3</sup> Proponowane przez autorkę wstępne sprecyzowanie pojęć polega na

---

<sup>1</sup> *Zarys teorii literatury* M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego i *Zarys poetyki* E. Miodońskiej-Brookes, A. Kulawika i M. Tatarów.

<sup>2</sup> M. Grzędzielska, *Male i wielkie metafory*, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 4.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 99.

uznaniu metafory za jeden z tropów, istotnie wszakże odmienny od personifikacji, a zwłaszcza alegorii i symbolu. Temu, kto uzna jej decyzję za dość oczywistą wystarczy przypomnieć, że jeszcze Krzyżanowski w swojej *Nauce o literaturze* (Wrocław 1966) uznawał personifikację właśnie za odmianę metafory. Również w nowszych ujęciach tropologicznych dostrzec można dość znaczne pomieszenie pojęć. Na przykład autorzy popularnego *Zarysu poetyki*<sup>4</sup> utrzymują, że symbol stanowi rodzaj metonimii.

Grzędzielska idąc w ślady swojego mistrza Kleinera, który wyznaczył tę dystynkcję, uznaje personifikację jak również symbol i alegorię za odmiennie niż metafora figury poetyckie. Pisze:

[...] personifikacja nie polega na przybieraniu nowego i przenośnego oznaczenia słownego przez przedmiot, tylko na przybraniu przezeń, przy tożsamości oznaczania, nowych atrybutów, cech, stanów, czynności, słowem, innego wyglądu. Zmiana dokonuje się w samej treści przedmiotu desygnowanego, nie w relacji pomiędzy nim a desygnującą go nazwą. O tyle też tylko zmienia się sens wyrazu. Dużą literą napisane Cnota i Piękność nie zmieniły podstawowego znaczenia, ale jako „siostrzyce, które przewodniczą łodzi żywota”, stały się nowymi przedmiotami. Zaszła personifikacja, odpowiednik filozoficznej reifikacji, dla której użyjemy nowego terminu: morfoza, upostaciowanie [podkr. M. G.].<sup>5</sup>

W konsekwencji personifikacja (wzgl. morfoza), a także symbol i alegoria, należą do innego niż metafora poziomu dzieła literackiego. Gdy metafora dąży do (przenośnego) wyznaczenia obiektu (będąc strukturą słowno-przedmiotową), to symbol i alegoria obdarzają przedmioty już ukonstytuowane pewnym sensem naddanym. Tak pojęte kreowanie symboliczne i alegoryczne nie stanowi wyłącznej domeny twórczości literackiej. Symbole i alegorie, co jest bezspornie oczywiste, występują również np. w sztukach plastycznych i w ogóle w świecie kultury.

Głównej różnicy między alegorią a symbolem upatruje Grzędzielska w odmiennym charakterze relacji pomiędzy wyróżnionymi przez nią funkcjami tych figur: obrazową i semantyczną. Stwierdza: „W symbolu prymarna jest konkretność obrazu słownego, w alegorii abstrakcyjność wyrażanego przez obraz sensu. W alegorii metafora obrazuje myśl, w symbolu ją odsłania.”<sup>6</sup>

Przedstawienie alegoryczne charakteryzuje się niejaką schematycznością, natomiast kreowanie symboliczne w większym stopniu eksponuje jakości konkretne, a nawet swoiste. Być może w związku z ową konkretnością warstwy obrazowej, mniejszą w przypadku alegorii a większą symbolu, rysuje się zagadnienie relatywnie większej jednoznaczności przekazu alegorycznego i mniejszej symbolicznego. Na tę różnicę wskazuje większość współczesnych poetyk. I mimo, że kwestia nie

<sup>4</sup> E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 349.

<sup>5</sup> M. Grzędzielska, *op. cit.*, s. 98.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 103.

zajmuje bezpośrednio autorki pracy sędzę, iż dla „dobra sprawy” warto się przy niej zatrzymać.

Skądinąd słuszne przekonanie, że symbolowi właściwa jest pewna niejasność i niejednoznaczność prowadzić może bowiem niekiedy do stwierdzeń paradoksalnych. Jak wówczas, gdy autorzy popularnego podręcznika poetyki opisując wiersz Leśmiana stwierdzają: „Mając pełną świadomość, że fala w wierszu tym stanowi symbol, nie możemy powiedzieć, czego jest symbolem.”<sup>7</sup>

Skoro nie możemy powiedzieć, czego symbolem jest fala, to skąd czerpiemy pewność, że ma ona symboliczne znaczenie? Paradoksu tego można jak się zdaje uniknąć wskazując na genezę i odmienny sposób funkcjonowania alegorii i symbolu. Obydwie figury są, zarówno w literaturze, jak i poza nią, obiektami semiotycznymi — przedmiotami intencjonalnie wyposażonymi w pewien sens naddany (w stosunku do ich czysto rzeczowego znaczenia). Owo naddanie sensu dokonuje się na mocy określonej umowy. Jeśli np. uczestnicy komunikacji kulturowej ustalą, iż postać kobiety wyposażonej w charakterystyczne atrybuty stanowi alegorię Sprawiedliwości. Alegorii — zgodnie z zasadą jej działania — powinien przysługiwać jakiś jeden czytelny i powszechnie zrozumiały sens. Symbol natomiast stanowi obiekt funkcjonujący niejako na przecięciu różnych, darzących sensem konwencji kulturowych (np. niedosłownie pojęte przedmioty–symbole: „róża” czy „woda”). I jest kwestią intencji autora, a później domyślności odbiorcy, ustalenie wykładni interpretacyjnej owego w zamierzony sposób wieloznacznego obiektu.

Proponowane przez autorkę odróżnienie przedmiotów figuralnych, typu symbol czy alegoria, od strukturalnie i funkcjonalnie odmiennych tropów, stanowi pierwszy etap porządkowania pojęć. Kolejnym jest wyłączenie poza obręb figur (tropów) konstrukcji syntaktycznych, takich jak inwersje, anakolouty czy anafory. Grzędzielska idzie tu za dosłownym rozumieniem łacińskiego słowa *figura* — kształt, postać, obraz — wskazując na zdrową, potoczną intuicję obecną w przysłowiu: „Modli się pod figurą, a ma diabła za skórą”. Pisze: „Figurę stawia się na ołtarzu, na grobie, na cokole”<sup>8</sup>. Konstrukcje syntaktyczne się do tego nie nadają.

W następnym fragmencie rozprawy autorka rozwija własną koncepcję metafory, już w ścisłym tego słowa znaczeniu. Podstawą swoich rozważań czyni definicję przenośni, która określa ją jako skrótowe, „eliptyczne” porównanie. Ta decyzja umożliwia opis struktury metafory w kategoriach trzech podstawowych komponentów właściwych dla porównania, a mianowicie: „komparatu”, „komparansu” i tzw. *tertium comparationis*. Typowe porównanie w postaci: „słońce” (*comparatum*) „mrugające” (*tertium comparationis*) „jak oko” (komparans) w metaforze

<sup>7</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967, s. 124.

<sup>8</sup> M. Grzędzielska, *op. cit.*, s. 105.

przybiera formę zwrotu „oko słońca”, złożonego już tylko z komparatu i komparansu po wyeliminowaniu trzeciego składnika. Warto nadmienić, że na tej samej przesłance (przyjmując „porównaniową” teorię przenośni) oparł swój opis funkcji semantycznych także Jerzy Pelc, budując schemat tzw. trójkąta metaforycznego. Spośród trzech głównych definicji metafory (dwu Arystotelesowskich: „porównaniowej” i „substytucyjnej” oraz tzw. interakcyjnej M. Blacka) racjonalnemu opisowi najlepiej wydaje się służyć ta pierwsza. Jeśli nawet jej mechanizm nie tłumaczy całkowicie i ostatecznie sposobu funkcjonowania wszystkich wyrażań kwalifikowanych jako metaforyczne<sup>9</sup>, to i tak przewyższa pod każdym względem obie pozostałe koncepcje.

Przekonującego dowodu na rzecz tego mniemania dostarcza właśnie zwięzła rozprawa profesor Grzędzielskiej. Uznając, że propozycja Pelca nie uwzględnia tego, co istotne w przekazie poetyckim, proponuje ona zastąpienie jego schematu „trójkąta metaforycznego” przez własny koncept tzw. łuku metaforycznego. Jeśli dobrze odczytuję intencje autorki, zależy jej zwłaszcza na podkreśleniu ważności operacji substytuowania, obecnej w wyrażeniach metaforycznych. Chodzi mianowicie o to, że w następstwie pominięcia *tertium comparationis* dochodzi w metaforze do podstawienia komparansu w miejsce komparatu. W przenośni właśnie komparans wyznacza przedmiot zamiast jego „właściwej” nazwy. Jak w potocznym porównaniu „ręce jak grabie”, które przyjmuje postać metaforycznie użytych „grabi” zamiast „rąk”. (Inna sprawa, że metafora jest doszczętnie zbanalizowana).

To właśnie spostrzeżenie autorki ma zupełnie kapitalne znaczenie. Rzecz niby wydaje się oczywista, ale w znanych ujęciach metafory (jak chociażby wspomniana rozprawa Pelca) jakoś trudno się dopatrzeć podobnych konkluzji. Szkoda, że profesor Grzędzielska zatrzymuje się w tym miejscu i nie podejmuje kwestii dalszych konsekwencji semantycznych, ontycznych, artystycznych, które wynikają z zastąpienia komparatu przez komparans, właściwych dla metaforycznego sposobu mówienia.

Kolejną konstrukcją badawczą autorki, co najmniej równie ważną jak pojęcie „łuku metaforycznego”, jest zaproponowana przez nią idea tzw. zestroju metaforycznego (w pewnej analogii do „zestroju” wprowadzonego wcześniej przez Dłuską do opisu prozodii<sup>10</sup>). Uwaga prof. Grzędzielskiej jest skierowana zwłaszcza na funkcjonowanie metafor w tekście poetyckim. Stwierdza, że nieczęsto metafora występuje jako odrębny i rzecz można pojedynczy środek poetycki. (Jak rodzynek w ciastku.) To, z czym obcujemy w wierszach poetów, jawi się jako złożone i nader skomplikowane ciągi metafor, tworzące właśnie „zestrojenie

<sup>9</sup> Taki pogląd odnajdujemy np. w *Słowniku terminów literackich* autorstwa M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej i J. Sławińskiego w haśle dotyczącym metafory.

<sup>10</sup> M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, Kraków 1947.

metaforyczne”. Autorka pokazuje, jak w *Stepach akernańskich* fundamentalny koncept „suchy ocean” (czy raczej, jak mówi poeta, „suchego przestwór oceanu”) zostaje zapowiedziany przez inicjalne (i już metaforyczne) „wplynałem” — jak owo „pływanie” (skoro mowa o oceanie) warunkuje pojawienie się „koralowych ostrowów burzanu” — jak uzgadnia się z nim „zanurzenie wozu”, „brodzącego jak łódka”. Autorka pracy, acz w niezwykle skróconej formie, demonstrowa, jak owe metafory współdziałają ze sobą w celu osiągnięcia zamierzonego efektu artystycznego. Warto dodać, że rzeczowo trafna koncepcja „zestroju metaforycznego” służy także opisowi funkcjonowania metafory w planie konstrukcji dzieła, poza tradycyjnie niejako przyznawaną jej rolę „zdobniczą”.

Konkludując stwierdzam, że gdyby podstawą oceny rozprawy Marii Grzędzielskiej miały być tylko pojęcia „łuku metaforycznego” i „zestroju metaforycznego”, to i tak powinna to być ocena niezwykle wysoka. Finalną propozycją badawczą autorki jest ostateczne zacieśnienie zakresu pojęcia metafory. W jej rozumieniu „metafora” pozostaje właściwą nazwą tylko dla tych wyrażań, które nie wyznaczają komparatu, podczas gdy podobna do niej „metafrazą” (metafora o charakterze peryfrastycznym) ów komparat wyznacza. Metafora właściwa typu: „ocean stepu” nie wskazuje na komparat, podczas gdy metafrastyczny zwrot: „suchy ocean” odnosi się do czegoś, co nie zostało bezpośrednio nazwane (step jak suchy ocean). Myślę, że to rozróżnienie nie dowodzi nadmiernej pedanterii autorki. Sądzę, że jest ono rzeczowo uzasadnione i potrzebne. Jednak pewne zastrzeżenia ośmielię się sformułować.

Pierwsze dotyczy samej nazwy „metafrazą”. Byłaby ona szczęśliwa, gdyby nie potoczna praktyka językowa. *Słownik terminów literackich*<sup>11</sup> notuje dwa znaczenia „metafrazy”, oba odbiegają od propozycji Grzędzielskiej, natomiast jej koncept nie jest w nim wymieniony.

Drugie zastrzeżenie ma postać wątpliwości i nie tyle dotyczy tekstu rozprawy, co raczej tego, czego w niej nie znajduję. Żadną miarą nie jest to zarzut, ale próba podjęcia wątku rozważań w kierunku sugerowanych w pracy możliwości. Chodzi mianowicie o samą relację denotowania, kilkakrotnie wzmiankowaną przez autorkę i stale obecną we wszelkiej refleksji „deskrypcyjnej”, dotyczącej metafory. Czy wtedy, kiedy mówimy „czara Achillesa” zamiast zwykłego zwrotu „czara Dionizosa”, to takie wyrażenie faktycznie coś denotuje i czy denotuje w taki sam sposób jak, powiedzmy, znany oksymoron „suchy ocean”.

Pierwszy z tych przykładów pochodzi z *Poetyki* Arystotelesa, służąc za podstawę tzw. substytucyjnej teorii metafory. I pewnie dlatego nikomu nie przychodzi do głowy podważanie jego przenośnego charakteru. Mechanizm tego

<sup>11</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum 1988, s. 277.

sposobu mówienia, opisany przez Arystotelesa, polega na zamiennym traktowaniu atrybutów (godeł) bohaterów mitów według zasady rozumowania analogicznego. „Tarcza” tak się należy Achillesowi, jak „czara” Dionizosowi. Wobec tego dokonując prostej zamiany mówimy: „tarcza Dionizosa” faktycznie denotując „czarę” i oczywiście *vice versa*. A przecież wyrażenie „czara Achillesa” może być użyte i niemetaforycznie (np. podczas sympozjonu). Czy zatem ten sam zwrot jest bądź nie jest metaforyczny? Od czego zależy jego charakter? Od kontekstu?

Przypuszczam, że powody tej dwuznaczności (a raczej dwufunkcyjności) są dość skomplikowane. Wskażmy przynajmniej na niektóre z nich. Po pierwsze, wyznaczanie relacji na zasadzie jakoby stałego związku między postacią a jej atrybutem wydaje się właśnie dość chwiejne. Weźmy choćby wzmiankowaną tarczę jako godło Achillesa. Najbardziej znana tarcza greckiego mitu — Egida — nie była własnością Achillesa, służąc kolejno Zeusowi, Atenie i Apollonowi. Po wtóre (i w konsekwencji) dość luźno uzgodniony z postacią atrybut zostaje następnie arbitralnie przeniesiony na innego bohatera, zastępując z kolei charakterystyczne dla niego godło. Rodzi to pytanie: dlaczego tarcza Achillesa ma odpowiadać właśnie czarze Dionizosa, a nie na przykład piorunowi Zeusa czy łukowi Erosa — są to co najmniej równie mocno ugruntowane w tradycji atrybuty? A przecież powstałe w ten sposób zwroty „piorun Achillesa” czy „łuk Achillesa” trudno uznać za metaforyczne i denotujące ten sam obiekt, „tarczę”. W odróżnieniu od typowej metafory zwroty takie nie mają określonego ani stałego rozwiązania. Nawet niejasna i zagadkowa metafora zawsze w końcu denotuje jeden określony obiekt.

Jeszcze inne wątpliwości powstają przy rozważeniu sposobu denotowania, właściwego dla wyrażen oksymoronicznych o postaci „suchy ocean”. W języku sprawozdawczym takie wyrażenia niczego nie oznaczają, będąc typowymi nazwami pustymi („kwadratowe koło”, „płaska bryła”), a więc konotującymi jakości sprzeczne i wykluczające się. W utworze poetyckim natomiast stanowią one ważny środek kreacji świata przedstawionego. Ale czy same te zwroty denotują, czy może raczej ich konteksty, skoro na przykład Mickiewicz rozwiązuje swoją zagadkę w tytule utworu (Stepy akermańskie). I jak to się dzieje, że sprzeczne wyrażenie ujmuje w sobie niesprzeczny obiekt? Zwłaszcza, że — jak słusznie stwierdza profesor Grzędzielska — niekiedy wyrażenia oksymoroniczne wcale nie mają charakteru metafor. (Jej przykład to „rozpaczliwa nadzieja”).

Próby odpowiedzi na te pytania zdecydowanie wykraczają poza możliwości i cele tego szkicu. Warto jednak zauważyć, że rozprawa Grzędzielskiej, która otwiera nowe zagadnienia rysując przyszlą perspektywę badawczą, jest już tylko z tej przyczyny rozprawą wartościową. Nie jest to z pewnością jej główna zaleta.

Próbując oszacować w całości walory pracy nie wahałbym się określić jej mianem znakomitej. Łączy ona w sobie zdumiewającą precyzję analizy, dotyczącej niezwykle ważnych zagadnień, znajomości przedmiotu; giętką i trafną argu-

mentację — jest ponadto zwięzła i dosadna (w dawnym tego słowa znaczeniu). Praca jest może nawet trochę zbyt zwięzła. Nie zawiera właściwie żadnego zbędnego słowa. Pytanie, czy nie zdałoby się tych słów nieco przymnożyć? Chodzi mianowicie o to, że autorka osiągając niezwykle wysoki poziom abstrakcji rozumowania nie ma zwyczaju tłumaczenia tego, co uznaje zapewne za oczywiste. Sprawia to, że czytelnikowi pracy zostały poddyktowane bardzo wysokie wymagania. Czy nie tu tkwi przyczyna, że mimo iż przytaczana w większości poważnych źródeł naukowych praca Grzędzielskiej nie została wdrożona bodaj do praktyki uniwersyteckiej, jej zaś propozycje nie zostały należycie rozważone i docenione?

Rzetelnie uargumentowana, napisana w „akademickiej” manierze rozprawa profesor Grzędzielskiej stanowi niemal dokładne przeciwieństwo bieżącego sposobu uprawiania refleksji humanistycznej. Charakteryzuje się on bowiem stosunkowo małą troską o weryfikowalność formułowanych twierdzeń przy usilnym dążeniu do wypowiedzania poglądów „odkrywczych”, a zwłaszcza efektownych. Dotyczy to również problematyki metafory. W tych warunkach łatwo np. o generalizację, którą postmoderniści pożyczili z pism Fryderyka Nietzschego. Twierdzi się wówczas, że wszystko, co zostało sformułowane i ma znaczenie kulturowe jest *ipso facto* metaforyczne. Wszystko czyli nic.

#### RÉSUMÉ

La conception de la métaphore de M. Grzędzielska est une étude, bien conçue et originale, de l'un des concepts littéraires fondamentaux. M. Grzędzielska définit la métaphore en termes de piste, mais une piste qui diffère considérablement du symbole et de l'allégorie. La structure d'une expression métaphorique autorise à utiliser le concept d'arc métaphorique. Quant au mode de fonctionnement de la métaphore dans les textes littéraires, il exige, dit l'auteur, l'introduction de ce que l'on appelle le groupe métaphorique. Les deux propositions de M. Grzędzielska semblent, l'une comme l'autre, justes et utiles. Nous pensons être là en présence d'une vision des plus précieuses parmi les conceptions contemporaines de la métaphore.