

ANNA PAJDZIŃSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Językowy obraz świata a metafora artystyczna

Metafora jest jednym z najważniejszych i najciekawszych zjawisk językowych, a także kognitywnych, nic zatem dziwnego, że stanowi przedmiot zainteresowania od starożytności, fascynuje filozofów, teoretyków literatury, lingwistów, psychologów, psychiatrów i przedstawicieli wielu jeszcze innych dyscyplin badawczych. Poświęcono jej tysiące prac; do tych wielowątkowych rozważań nie sposób tu wracać, ale i nie ma chyba potrzeby, gdyż powstały już syntetyczne ujęcia tej problematyki¹. Warto natomiast, jak się wydaje, parę słów poświęcić terminom użytym w tytule szkicu. *Metafora* została w nim opatrzona określeniem *artystyczna*; zamiast niego mogły się pojawić inne epitety: *poetycka*, *doraźna*, *aktualna*, *żywa*, które – choć nie są w pełni synonimiczne – wykorzystuje się w literaturze przedmiotu jako sygnał, iż chodzi o zjawisko jakościowo różne od tzw. *metafory językowej* (*genetycznej*, *potocznej*, *konwencjonalnej*, *zamrożonej*).

Metafory artystyczne i językowe mają wiele cech wspólnych, odmiennie jednak funkcjonują. Metafora językowa jest wytworem wcześniejszego procesu reinterpretacji semantycznej, nadawca, posługując się nią, jedynie odtwarza podobieństwo (analogię), nie zaś kreuje, tak jak w wypadku metafory artystycznej, co więcej – często nawet nie uświadamia sobie, że używa jednostki leksykalnej o metaforycznej genezie. Adresat odbiera ją jak wszystkie inne zjawiska kodowe, tzn. określone kształtowi przypisuje określone znaczenie, wymagane przez kontekst, nie jest zmuszony do aktywnego odbioru, do wysiłku przy usuwaniu niekoherencji semantycznej wyrażenia, do odsłaniania ukrytych relacji i podobieństw, zarówno językowych, jak i przedmiotowych, do tworzenia nowych obrazów. Do tego

¹ Z polskiej literatury przedmiotu należy wymienić przede wszystkim obszerne, monograficzne opracowanie Teresy Dobrzyńskiej *Metafora* (Wrocław 1984). Zarys tradycji badań nad metaforą przedstawiają m.in. Maria Renata Mayenowa (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 222–251) i Jerzy Świątek (*W świecie powszechnej metafory*, Kraków 1998), a specyfikę kognitywistycznej koncepcji metafory na tle wcześniejszych teorii ukazuje Andrzej Pawelec (*Metafora pojęciowa a tradycja*, Kraków 2006).

wszystkiego zmusza natomiast metafora artystyczna – jej istotną wartość stanowi odkrywczość w sferze wyrażeniowej, znaczeniowej i pojęciowej.

Granica między tymi dwiema kategoriami metafor nie jest jednak ostra, a przynależność konkretnego wyrażenia do którejś kategorii – ostateczna. Pewne metafory artystyczne z czasem się konwencjonalizują, choćby np. Wyspiańskiego *Co się w duszy komu gra* czy Gombrowiczowskie *robić komuś głębę*. Z kolei metafory językowe mogą stawać się przedmiotem różnego typu operacji przywracających im zatartą metaforyczność. Bywają także wzorem dla nowych metafor, śmiałych i oryginalnych. Kiedy indziej stanowią tło, czyniąc wyrazistszą wartość poetycką wypowiedzi².

Mówi się – metaforycznie! – że język jest pełen pożółkłych metafor, a także metafor martwych, tzn. takich wyrażen językowych, których pierwotnie przenośny charakter odkrywamy dopiero wtedy, gdy poznajemy ich etymologię. Proces zacierania się genetycznej metaforyczności zachodzi w różnym tempie: w wypadku pewnych jednostek ich motywacja pozostaje czytelna bardzo długo, w innych wypadkach już po krótkim czasie mamy kłopoty z jej odtworzeniem czy wręcz nie jesteśmy w stanie tego zrobić. „Stosunki między znaczeniem wyjściowym a pochodnym kształtują się szczególnie zawile w wypadku metafor żartobliwych, ironicznych, aluzyjnych”³. Tylko nieliczni użytkownicy polszczyzny potrafią na przykład odtworzyć dziś skojarzenia leżące u podstaw nazwy *kanar* (*augmentativum* od *kanarek*) ‘kontroler biletów w miejskich środkach komunikacji’. Wyraz ten pierwotnie oznaczał przedwojennego żandarma, który nosił czapkę z żółtym otokiem. Dla jego powstania zapewne istotny był właśnie ten szczegół barwny, choć w grę mogły wchodzić i inne cechy kanarka, np. ruchliwość. Kolejnym etapem było przeniesienie nazwy w wyniku podobieństwa funkcji. Proces ten ułatwiło być może istnienie w polszczyźnie neosemantyzmu *zaśpiewać* ‘zażądać za coś pewnej sumy pieniędzy’, kontrolerzy wszak wymierzają karę osobom jadącym bez biletu.

Odróżnienie metafory językowej od artystycznej staje się szczególnie trudne w wypadku obcowania z bardzo dawnymi tekstami. Zasadniczym źródłem trudności jest dynamika systemu językowego – zmienność zasobu leksykalnego oraz reguł łączenia wyrazów i frazeologizmów. W ciągu wieków zmieniają się semantyka i syntagmatyka jednostek leksykalnych, pewne jednostki lub znaczenia wychodzą z użycia, inne się dopiero w języku pojawiają. W takiej sytuacji łatwo popełnić błąd i na przykład potraktować archaiczny frazeologizm jako doraźnie utworzone połączenie wyrazowe lub nie dostrzec metafory, gdyż współcześnie dane wyrażenie ma status jednostki języka⁴.

² Wykorzystanie metafor językowych w tekstach artystycznych starałam się pokazać na przykładzie różnych sposobów użycia frazeologizmów o metaforycznej motywacji, zob. *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993 (wyd. II – Łask 2006).

³ D. Buttler, *Rozwój semantyczny wyrazów polskich*, Warszawa 1978, s. 90.

⁴ Ciekawą egzemplifikację interesujących nas procesów znajdziemy w cytowanej już książce Danuty Buttler. Przywołajmy choć jeden przykład: „Im mniej uchwytne jest realne podobieństwo

Metafora artystyczna jest naruszeniem reguł języka, które wymaga od odbiorcy sensotwórczego wysiłku. Poszukiwanie zasady integracji znaczeń przebiega dwutorowo: z jednej strony konieczna jest analiza rzeczywistości, sytuacji, o której orzeka metafora, z drugiej – analiza językowa. Podstawą dla odbiorcy jest zawsze znajomość kodowych znaczeń wyrazów i wynikających z nich możliwości połączeń tych wyrazów. Konieczne jest jednak również przywołanie skojarzeń znaczeniowych związanych z oboma tematami metafory – głównym i pomocniczym – oraz badanie użyc tych słów w różnych kontekstach. Dopiero wtedy, gdy zostaną znalezione elementy semantyczne wspólne dla obu członów i odrzucone zbędne komponenty, analizę językową można uznać za zakończoną sukcesem. Oprócz wyrażeń metaforycznych z ujawnionymi dwoma tematami, niezwerbalizowanym zaś zbiorem predykatów-wykładników znaczenia metaforycznego, występują wyrażenia z ukrytym tematem pomocniczym oraz z ukrytym tematem głównym (metafory-zagadki)⁵. Każdy rodzaj wyrażeń stanowi odmienne zadanie dla interpretatora, zawsze jednak przekształca on znaczenia, tworząc nowy sens. Sens ten pozostaje w pewnych granicach zmienny, nieostateczny, zależny od indywidualnych skojarzeń. Procesu stawania się znaczeń nie można zwerbalizować, dlatego będę się starała pokazywać jedynie zasady motywujące niezwykle połączenie wyrazowe, a nie przekładać wyrażenia metaforyczne na dosłowne.

Dla interpretacji metafor artystycznych bardzo istotne są badania językowego obrazu świata rozumianego, najogólniej mówiąc, jako zbiór sądów o świecie – o jego elementach, ich własnościach i relacjach między nimi, o kategoriach, hierarchiach i wartościach. Mogą to być sądy utrwalone w samym języku, w formach gramatycznych, zasobie leksykalnym i spetryfikowanych tekstach, lub przez owe fakty językowe implikowane. Jednym z celów tych badań jest dotarcie do tego,

desygnatów nazwy – pierwotnego i wtórnego – tym szybciej następuje zatarcie związku między znaczeniami, czyli zjawisko *d e m e t a f o r y z a c j i* treści pochodnej. Spora liczba wyrazów odnoszących się dziś wprost do desygnatów i będących ich podstawowymi nazwami miała kiedyś charakter obrazowy. Rzeczownik *podniebienie* znaczył np. ‘sklepienie niebieskie’. W *Pieśniach nabożnych* Suszyckiego (XVI w.) znajduje się następujący fragment: »Cóż piękniejszego nad to podniebienie, którym Bóg swe stworzenie nakrył?« (3 N 4, L). Linde również to właśnie znaczenie uznaje za podstawowe dla wyrazu, wymieniając je na miejscu pierwszym, a jako przenośną traktuje treść ‘strop, sklepienie’, którą ilustruje cytatami: »Zawieszisz podniebienie z indyjskiego kamienia«. Suszyc. Pieśń 3 N 4; »Pokoik na słupach marmurowych wystawiony, wierzch swój mając albo podniebienie«. Star. Dw. 27, L. Ta treść posłużyła jako punkt wyjścia kolejnej metafory: użycia nazwy w funkcji terminu anatomicznego. Świadomość przenośnego charakteru słowa w tym specjalnym zastosowaniu znajduje wyraz nawet w definicjach osiemnastowiecznych podręczników medycznych, np. »Sklepiśtość w górze gęby się znajdująca«. Krup. 2, 338; »Zwierzchnia przysklepienia część paszczyki«. Kluk. Zw. 1, 47, L. Dziś *podniebienie*, wobec wyjścia z obiegu wszystkich starszych znaczeń i utrzymania się tylko treści ‘górną część jamy ustnej’, nie wywołuje żadnych obrazowych skojarzeń” (*ibidem*).

⁵ O różnych typach konstrukcji metaforycznych pisał Ryszard Tokarski w artykule *Metafora-zagadka: możliwości interpretacji*, [w:] *Studia o tropach I*, pod red. T. Dobrzyńskiej, Wrocław 1988.

co ludzie mają na myśli, gdy danego słowa używają, odtworzenie pełnej struktury znaczeniowej słowa. Składają się na nią oprócz stabilnego rdzenia znaczeniowego, tekstowo inwariantnego, fakultatywne, realizowane kontekstowo konotacje semantyczne, zarówno skonwencjonalizowane, silnie utrwalone, jak i słabsze⁶. Znaczenie słowa jest uporządkowaną i zhierarchizowaną strukturą, w której konotacje systemowe są pochodną elementów składających się na jądro semantyczne, a zarazem mogą motywować konotacje o większym stopniu uszczegółowienia lub słabiej utrwalone. Przyjęcie takiej koncepcji znaczenia pozwala nam zrozumieć wiele wypowiedzi, także poetyckich, choćby fragment *wiersza do piosenki* Ewy Lipskiej: *Żyję czasem. Czasem nie czy fraszkę* Stanisława Jerzego Leca:

Zwyczaj wyszły z użycia:
 Żyć do końca swego życia⁷.

Nie ma wątpliwości, że czasownik *żyć* występuje w obu utworach w bogatszym znaczeniu, niżby wynikało z opisów słownikowych. Gdyby wyrażał jedynie sens 'istnieć, egzystować, być żywym', zacytowane słowa nie mogłyby się odnosić do żadnego ze znanych nam bytów. Aktualizowane są jednak również konotacje 'aktywności', 'intensywności doznań', 'możliwości podejmowania działań, decydowania, realizowania siebie', wielorako poświadczone w polszczyźnie ogólnej, m.in. przez konstrukcję *żyć czymś* 'być zaabsorbowanym czymś, przejmować się czymś', przez seryjnie wręcz tworzone połączenia, takie jak *życie polityczne, artystyczne, naukowe*, określające działalność człowieka w jakiejś dziedzinie, przez skonwencjonalizowane metafory, np. *coś tętni, huczy, wre życiem*, uwypuklające wielość oznak aktywności, czy frazeologizmy typu *ktoś tryska życiem* 'ktoś jest radosny, energiczny, dynamiczny', *ktoś jest pełen życia* 'ktoś ma żywe usposobienie, jest zawsze gotowy do działania', z *życiem* 'żwawo, z temperamentem'. To właśnie te konotacje podlegają negacji.

Znajomość całej struktury znaczeniowej słów jest też niezbędna, by zrozumieć i poszczególne wyrażenia metaforyczne, i wielką metaforę, jaką jest znany wiersz Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*. Szczególnie istotne są treści wiązane z drugim członem tytułu. Dla użytkowników języka polskiego wyraz ten znaczy nie tylko 'odłamek skalny, zwykle twardy, spoisty i ciężki', ma również liczne konotacje semantyczne. Komponent 'bycie elementem przyrody nie-

⁶ Wszystkich zainteresowanych tą problematyką odsyłam do artykułu R. Tokarskiego w niniejszym tomie.

⁷ *Serca na rowerach*, [w:] E. Lipska, *Wiersze do piosenek. Serca na rowerach*, Kraków 2004, s. 21; *Z dawnych obyczajów*, [w:] S.J. Lec, *Widziałem szkic do Nicości. Wiersze, aforyzmy, prozy, fraszki*, Kraków 1998, s. 128. Na marginesie dodam, że problem aktywnego, dobrze wykorzystanego życia wielokrotnie się pojawia w aforyzmach Leca. Przypomnijmy jeszcze kilka: *To, że umarł, nie jest jeszcze dowodem, że żył* (*Myśli nieuczesane*, Kraków 1987, s. 28); *Wielu ludzi nie podpisało „Listy obecności na świecie”* (*ibidem*, s. 44); *Wielu przemiełcza w życiorysie swe nieistnienie* (*ibidem*, s. 76); *Mistyki! Wierzy, że istnieje* (*ibidem*, s. 94).

ożywionej’ motywuje cechę ‘nieruchomy’ (jej potwierdzenie stanowią czasownik *skamienieć* oraz frazeologizmy *siedzieć kamieniem* i *bodajby się w kamień zamienił*), a prototypowa cecha ‘twardy’ ulega metaforycznemu rozszerzeniu, dając ‘nieczuły, niewzruszony, surowy, nieulegający emocjom, niezdolny do uczuć, bezwzględny’ (czego poświadczeniem są frazeologizmy: *ktoś jest (twardy) jak kamień*, *kamień nie człowiek*, *kamień by się poruszył*, *ktoś jest z kamienia*, *ktoś ma serce z kamienia*, *kamienne serce*, *kamienna twarz*). Charakterystykę tę kamień zresztą przywołuje, gdy na słowa podmiotu: *Moja śmiertelność powinna cię wzruszyć*⁸, odpowiada: *Jestem z kamienia [...] / i z konieczności muszę zachować powagę*.

Przejmując tak wiele z językowego obrazu kamienia, poetka – poprzez wybór właśnie jego na rozmówcę – odrzuciła jednocześnie bardzo ważną cechę będącą konsekwencją nieożywioności: niezdolność do wydawania dźwięków. Połączenia *milczy jak kamień*, *kamienna cisza*, *kamienne milczenie* świadczą o tym, że przez użytkowników polszczyzny kamień jest traktowany jako należący do strefy ciszy, niezwiązany z żadnymi dźwiękami, a tym bardziej z mową. W wierszu kamień nie tylko zyskał zdolność mówienia, lecz także została mu wyznaczona pozycja konwersacyjna silniejsza niż człowiekowi. To do kamienia podmiot kieruje swą prośbę i chociaż wielokrotnie ją ponawia, spotyka się z odmową. Wyraźna przewaga kamienia zaskakuje, język ugruntował bowiem w nas przekonanie, że człowiek jest najważniejszym i najlepszym składnikiem świata, a zatem w hierarchii ziemskich bytów zajmuje pozycję najwyższą.

Czego jednak dotyczyły prośby podmiotu? Dlaczego nie zostały spełnione? Już na samym początku rozmowy padają słowa:

Chcę wejść do twego wnętrza,
rozejrzeć się dokoła,
nabrać ciebie jak tchu.

A pod koniec człowiek prosi:

To ja, wpuść mnie.
Nie mogę czekać dwóch tysięcy wieków
na wejście pod twój dach.

Aby to zinterpretować, znów musimy się odwołać do językowego obrazu świata. Poetyckie konteksty dość wyraźnie implikują cechy kamienia, których wprawdzie nie ma w jego ujętych obrazie, które jednak z cech obecnych wynikają. ‘Twardość’ motywuje ‘trwałość’ i ‘niezmiennność’, a one z kolei pozwalają traktować kamień jako symbol długowieczności czy wręcz istnienia. Od tego już tyl-

⁸ Fragmenty tekstu cytuję za wydaniem: W. Szymborska, *Poezje*, Warszawa 1977, s. 101–103.

ko krok do postrzegania go jako czegoś, co daje życie. Właśnie tę charakterystykę przekazuje nie wprost porównanie *nabrać ciebie jak tchu*. W polszczyźnie bowiem metafory językowe motywowane przez jedno z podstawowych doświadczeń człowieka – oddychanie – wyrażają sens ‘żyć’ (por. np. *ktoś jeszcze oddycha, ktoś już przestał oddychać, do ostatniego tchu a. tchnienia, ktoś ledwo a. ledwie dyszy a. dycha, ostatni oddech, ktoś oddał a. wydał ostatnie tchnienie, ktoś a. coś jest dla kogoś jak powietrze ‘ktoś a. coś jest dla kogoś nieodzowny/-e, konieczny/-e do życia, funkcjonowania’*)⁹.

Podmiot do końca nie rozumie, że sam jest winny niepowodzenia komunikacyjnego. Nie potrafi choć na moment odrzucić ludzkiej perspektywy oglądu, porządkowania i oceny świata – o kamieniu myśli jako o wytworze kultury, „puka do drzwi kamienia”, mówi:

Chcę wejść do twego wnętrza.

[...]

Zamierzam przejść się po twoim pałacu.

[...]

Słyszałam, że są w tobie wielkie puste sale,

Nie oglądane, piękne nadaremnie,

głuche, bez echa czyichkolwiek kroków.

Nie postrzega więc kamienia jako części natury, widzi w nim formę architektoniczną będącą wyrazem twórczego podejścia ludzi do pierwotnej postaci świata. Grzeszy pychą – wydaje mu się, że świat istnieje jedynie dla ludzi: jeśli czegoś nie oglądają i nie podziwiają, jest ono „piękne nadaremnie”. Przynależność do świata kultury wraz z przeświadczeniem o jego wyższości uniemożliwia zatem człowiekowi prawdziwe poznanie elementów natury. Zmysły, warunkujące ludzkie poznanie, kamień nazywa *ubogimi*, mówi też, że człowiekowi brak jest *zmysłu udziału*, a *żaden zmysł nie zastąpi [...] zmysłu udziału*. To sam człowiek, poprzez wyodrębnienie się ze świata przyrody i postawienie ponad nią, skazał się na wyobcowanie. Słabsza pozycja konwersacyjna człowieka w jego relacjach z kamieniem symbolizuje ogólną sytuację egzystencjalną ludzi: ich wyobcowanie, samotność, lęk przed śmiercią. Zagłębienie się w materię byłoby powrotem do stanu pierwotnej jedności, ucieczką przed tym, co jest ceną oderwania się od natury i funkcjonowania w świecie kultury – od poczucia osamotnienia i świadomości nieuchronności śmierci. Ale świat natury i świat kultury tworzą nieprzenikalne wzajemnie porządki.

Jeśli konstrukcje metaforyczne są zbudowane zgodnie z regułami gramatycznymi polszczyzny, a ich niezwykłość, dziwność bierze się z nierespektowania

⁹ Więcej na temat metafor językowych i artystycznych, których domenę źródłową stanowi oddychanie, znajdzie czytelnik w moim artykule *Metafora pojęciowa w badaniach diachronicznych*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, pod red. A. Pajdzińskiej, P. Krzyżanowskiego, Lublin 1999.

zasad znaczeniowej łączliwości wyrazów, podstawowe zadanie odbiorcy polega na semantycznym zintegrowaniu słów gramatycznie powiązanych w syntagmę. Często da się zauważyć współlistnienie dwu zjawisk: naruszenia reguł semantycznej łączliwości i wzmocnienia wewnątrztekstowej motywacji użycia takich, a nie innych słów. Pomaga to interpretatorowi odkryć uzasadnienie niezwyklej syntagmy. Niech za przykład posłuży nam dwuwers z utworu Lipskiej:

Cyprys wpatruje się we mnie
przez lornetkę oka¹⁰.

W wierszu występuje czasownik *wpatruje się* w typowych użyciach oznaczający, iż subiekt patrzy na obiekt bardzo uważnie, z dużym natężeniem, intensywnie, koncentruje na nim wzrok, tak jakby go przenikał wzrokiem – takie patrzenie w językowym obrazie świata przysługuje jedynie ludziom. Podmiotem postrzegającym poetka uczyniła jednak drzewo, człowiekowi zaś przypisała rolę pacjensa. Rola taka przypada zresztą ludziom często, nie jest niczym dziwnym, zaskoczenie stanowi konkretyzacja agensa czynności. Rolę, wyznaczoną „ja” lirycznemu, motywuje dodatkowo poprzedzający kontekst. Wyznanie: *Czekam jak coś zamówione/ ale jeszcze nie odebrane* ujawnia bierność człowieka, doświadczanie samego siebie w kategoriach przedmiotowych. Dlaczego jednak to cyprys pełni funkcję agentywną? Wolno przypuszczać, że nie przez przypadek, z drzewem tym łączone są bowiem złożone treści. W kulturze Zachodu symbolizuje ono przede wszystkim smutek, wieczną troskę, śmierć, żalobę, rozpacz – zapewne dlatego, iż po ścięciu nigdy nie odrasta – i powszechnie sadzone jest na cmentarzach. W innych kulturach cyprys jest jednak symbolem długiego życia, niezniszczalności i nieśmiertelności ze względu na swą zieleń przez cały rok i długowieczność, bywa nawet drzewem świętym. W *Biblii* funkcjonuje jako znak trwałości i wierności, w cz. IV *Dziadów* gałąź cyprysowa jest pamiątką otrzymaną przy rozstaniu, na pożegnanie, Słowacki zaś pisał: *W czarnych cyprysach dusze zamknięte*.

W poetyckiej syntagmie na uwagę zasługuje także niezwykle konkretyzacja instrumentu. Oczywiście zrazu jesteśmy skłonni sądzić – w wyniku prostego wniosku: drzewo jest zdolne postrzegać, a zatem musi mieć organy, które to umożliwiają – że to oko cyprysu. Znając jednak poezję Lipskiej, mając świadomość, jak niezwykle wyobraźnia ją zrodziła, ile w niej zadziwiających metafor i paradoksów, nie możemy również wykluczyć, iż chodzi o oko człowieka. Wpatrywanie się byłoby wówczas patrzeniem do wnętrza podmiotu lirycznego, próbą poznania go i jego tajemnic. Za taką hipotezą przemawia potoczne przeświadczenie, że oczy są zwierciadłem duszy: mogą ujawniać to, co kryje się w duszy, której domem jest ciało – por. *coś maluje się a. odbija w czyichś oczach, ktoś patrzy na kogoś a. na coś jakimiś (rozkochanymi, wesołymi, smutnymi itd.) oczami, ktoś*

¹⁰ E. Lipska, *Czekam*, [w:] *eadem*, *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001, s. 47.

patrzy na kogoś a. na coś oczami pełnymi czegoś (miłości, uwielbienia, uległości, zachwyty, złości, nienawiści, rozpacz, bólu itd.)¹¹.

Jeszcze bardziej skomplikowana jest interpretacja wyrażen metaforycznych zbudowanych niezgodnie z formalnoskładniowymi zasadami łączenia wyrazów. Odbiorca musi wówczas:

- 1) określić istotę odstępstwa od reguł gramatycznych języka;
- 2) znaleźć połączenia, które można traktować jako wzór rozpatrywanej syntagmy (innymi słowy – znaleźć zasadę, która zastąpiła odrzuconą regułę);
- 3) zrozumieć, dlaczego właśnie tak zorganizowano wyrazy, jaki nowy sens powstał w wyniku tego zabiegu.

Nawet najbardziej dziwne, niepojęte ciągi słów stara się zrozumieć, odwołując się do zwykłych, zgodnych z normą użyć języka. Układem odniesienia staje się to, co skonwencjonalizowane, niemożliwe jest całkowite oderwanie się od doświadczenia językowego. Konstrukcje niespektujące reguł gramatycznych współczesnej polszczyzny wcale nie należą do rzadkości, spotykamy je nawet w utworach z pogranicza kultury wysokiej i popularnej. Oto przykład z tekstu pieśni Jonasza Kofty do muzyki Aleksandra Wertyńskiego:

Koniec dnia
Czerwonym pachnie winem
Ćma frunęła dotykiem twoich rzęs¹²

O niezwykłości zacytowanych wersów decyduje obecność grupy nominalnej konstituowanej przez rzeczownik w narzędniku, gdyż dla takiej formy nie ma miejsca w „normalnym” schemacie syntaktycznym czasownika *frunęła*. Odbiorca musi tę formę zinterpretować, tzn. przypisać jej funkcję, już na wstępie eliminując najczęstszą – narzędzia, predykat reprezentowany w utworze przez czasownik nie implikuje bowiem instrumentu. Wykluczona jest również funkcja orzecznika, ponieważ *verbum* nie należy do nielicznej grupy łączników. Uprawnione jest natomiast traktowanie instrumentu jako narzędnika porównawczego funkcjonującego w dawnej polszczyźnie, a współcześnie zastąpionego przez konstrukcje analityczne. Ślady dawnego sposobu ukazywania podobieństwa zachowały się jeszcze w zasobie frazeologicznym, np. *ktoś staje okoniem, leży martwym bykiem* czy przywoływane już wcześniej *siedzi kamieniem*. Za sprawą formy narzędnikowej wers staje się bardziej pojemny semantycznie, a obraz – wyrazistszy. Uchwycione zostało nie tylko podobieństwo ruchu ćmy do ruchu rzęs (o których możemy

¹¹ „Taka »lektura« oczu ma uzasadnienie fizjologiczne: mięśnie tęczówki, regulując rozwarłość źrenicy, nie podlegają kontroli świadomości. Zarówno reakcje na natężenie światła, jak i rodzaj emocji znajdują przełożenie na wielkość źrenicy: uczucia negatywne zwięzają ją, pozytywne zaś – rozszerzają. [...] Oczy mówią więc prawdę o tym, co dzieje się w duszy”, P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, s. 386.

¹² J. Kofta, *Koniec dnia*, [w:] *Jonasz Kofta*, Warszawa 2001, s. 115.

zresztą powiedzieć – gdy wraz z powiekami poruszają się szybko – że *trzepoczą*; tak samo mówimy o skrzydłach ćmy), lecz także podobieństwo doznań, jakie odczuwa nasza skóra w chwili kontaktu z ćmą czy rzęsami. Ich dotknięcie nie bez powodu nazywamy *muśnięciem* – jest bardzo delikatne, momentalne. A przymiotnik *aksamitny*, używany jako określenie i ćmy, i rzęs, oddaje ich miękkość i puszystość. Porównanie sugeruje ponadto, jak ważną osobą była dla podmiotu ta, której już przy nim nie ma – to właśnie z nią wszystko się kojarzy.

Innym zadaniem badacza językowego obrazu świata jest odpowiedź na pytania, jakie treści wyrażają struktury składniowe i jakie różnice pojęciowe kryją się za różnymi schematami syntaktycznymi. Wiedza ta również okazuje się przydatna do interpretacji wyrażen metaforycznych. Rozpatrzmy pod tym kątem fragment utworu Krystyny Miłobędzkiej:

Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: przeze mnie biegną. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami¹³.

W trzecim z cytowanych zdań pozycji subiektywnej nie wypełnia – wbrew naszym oczekiwaniom – nazwa, której denotatem jest człowiek. Zdanie to przypomina jedną z nacechowanych konstrukcji paradygmatu diatetycznego: *komuś myśli się o czymś*, używaną, by przedstawić proces umysłowy jako nieokreślony i niezależny od woli człowieka. Wykładnikiem osoby, o której wówczas się mówi, jest forma celownikowa, to właśnie ona sygnalizuje brak wolicjonalnej kontroli procesu, w przeciwieństwie do mianownika (por. *myślę o świecie – myśli mi się o świecie*¹⁴). Syntagma poetycka dość istotnie różni się jednak od konstrukcji oznaczającej proces mimowolny. Przede wszystkim przedmiot myśli został w niej awansowany na pozycję mianownikowego podmiotu, poza tym występują człony, które możemy potraktować jako metonimiczne określenia formy myśli. Kolejne zdania wyraźnie nawiązują do utrwalonej w polszczyźnie konceptualizacji procesów mentalnych jako ruchu myśli (por. *jakaś myśl przyszła komuś do głowy, coś przemknęło komuś przez głowę, komuś coś chodzi po głowie, bieg myśli, gonitwa myśli* itd.), ale dla oddania pewnej prawdy jednostkowej nie zostało wykorzystane żadne spetryfikowane połączenie, lecz utworzono nowe.

Badacz językowego obrazu świata stara się odtworzyć system konceptualny właściwy danemu językowi, w tym sposoby konceptualizacji fragmentów świata. Mogliśmy się już przekonać, że ich znajomość czasami jest niezbędna, by właściwie zinterpretować wyrażenie metaforyczne. Na zakończenie sięgnijmy jeszcze po dwa bardzo odmienne przykłady, które łączy jedynie to, iż dotyczą sytuacji

¹³ K. Miłobędzka, *Imiesłowy*, Wrocław 2000, s. 6.

¹⁴ Zdanie to niektórym użytkownikom polszczyzny wydaje się nieco dziwne, lecz i oni bez zastrzeżeń akceptują skondensowane konstrukcje oceniające typu *Teraz dobrze mi się myśli nawet o najtrudniejszych sprawach współczesnego świata*.

patrzenia. Pierwszy to „myśl nieuczesana” Stanisława Jerzego Leca: *Nie mlaskać oczyma!*, drugi pochodzi z *Listu znad morza do pewnego kłamcy* Adriany Szymańskiej:

Nie szkodzi, że nie przyszedłeś wtedy na spotkanie,
choć wypaliłam dziury w powietrzu oczami
szukając ciebie w tłumie, chociaż każdy,
kto przez ułamek sekundy wydawał mi się tobą,
nieruchomiał nagle, zdumiony, czemuż to akurat jego
potraćam takim jasnym wzrokiem...¹⁵

Przy całej swej niezwykłości interesujące nas metafory odwołują się bez wątpienia do utrwalonego w polszczyźnie obrazu oczu. Język przypisuje tej części ciała szczególne znaczenie, motywowane elementarnym, egzystencjalnym doświadczeniem, jakim jest patrzenie i dokonujące się za jego sprawą poznawanie świata. Patrząc, człowiek ustanawia granice i relacje między sobą a światem oraz między poszczególnymi fragmentami rzeczywistości, poza tym niejako podtrzymuje formę, jaką ma świat, kontroluje istniejący stan świata. Oczy (wzrok, spojrzenie) są swego rodzaju instrumentem, za pomocą którego wielorako działa, co odzwierciedlają liczne frazeologizmy. Różne sposoby patrzenia konceptualizowane są jako ruch w przestrzeni, np. *czyjeś oczy biegną, pobiegły, poleciały gdzieś, rozbiegane oczy, ktoś błądzi, wodzi, toczy oczami, ktoś przebiegł coś oczami*; jako wejście w bezpośredni kontakt z jakimś obiektem, np. *ktoś wbił, wlepił w kogoś a. w coś oczu, zatopił w czymś oczu a. wzrok, ktoś utkwiał w czymś wzrok, ktoś zatonął w czymś wzrokiem, ktoś wpił się w kogoś oczami*; jako skracanie lub zwiększanie dystansu: *ktoś przyciąga kogoś wzrokiem, ktoś odpycha kogoś wzrokiem*; jako zaspokajanie głodu: *ktoś syci a. pasie oczy czymś a. widokiem kogoś a. czegoś, ktoś pożera kogoś oczami a. wzrokiem* itd. Właśnie do ostatniego zwrotu nawiązuje Lec. Czasownik *mlaskać* ‘wargami i językiem wydawać charakterystyczny odgłos, zwykle podczas jedzenia’ należy do tego samego pola semantycznego co *pożerać* ‘jeść łączywie, niechlujnie lub w dużych ilościach’. Oba wyrazy mogą być używane z dezaprobatą na określenie niekulturalnego zachowania osoby coś spożywającej, jej zachłanności, która wcale nie musi wynikać z głodu. Negatywne wartościowanie jeszcze ulega wzmocnieniu w użyciach przenośnych, a kierunek interpretacji metaforycznego aforyzmu wyznaczają funkcjonujące w polszczyźnie połączenia typu: *głód seksualny, apetyt na kogoś, apetyczna blondynka, smaczny kąsek, ktoś chętnie by kogoś zjadł a. schrupał*, które ujmują potrzeby i preferencje seksualne w kategoriach zaspokajania głodu.

Dla Szymańskiej bezpośrednim impulsem była obecność w polskim zasobie frazeologicznym zwrotów *wzrok pali (jak ogień)* i *wzrok płonie (ogniem)*. Ważne

¹⁵ S.J. Lec, *Mysli nieuczesane*, s. 26; A. Szymańska, *Urojenia*, Warszawa 1996, s. 94.

okazało się również to, że emocje o dużej intensywności – do których należy miłość – konceptualizowane są w polszczyźnie jako ogień, np. *ktoś pali* a. *plonie miłością, płomiennie, ogniste uczucie, ogień miłości, płomień nienawiści, kogoś pali wstyd, zazdrość*. Poetka wykorzystwała też utrwalony w polszczyźnie związek emocji z pojęciem światła. W naszym języku (podobnie jak w wielu innych) uczucia pozytywne są ujmowane jako jasne, a negatywne jako ciemne, np. *Cala jaśnieje szczęściem; Jej twarz promienieje radością, zadowoleniem; Jej oczy rozjaśnia miłość, lecz: Twarz pociemniała jej z gniewu; Szcerniała z rozpaczy*. Uwzględnienie tego wszystkiego pozwala uznać, że podmiot przywołanego wiersza to osoba zakochana, wypatrująca ukochanego, niestety bezskutecznie.

Staralam się pokazać, że badania zmierzające do rekonstrukcji zespołu sądów o świecie, mniej lub bardziej utrwalonych w języku – w jego kategoriach gramatycznych i zasobie leksykalnym – mają dla interpretacji metafor artystycznych dużą wagę. Wszystkie użycia kreatywne, chociaż przeciwstawiają się automatyzmowi, odtwórczości codziennej mowy, oparte są przecież na języku ogólnym, nie mogą się zatem obyć bez nawiązań do językowego obrazu świata. W operacjach sensotwórczych, niezbędnych, by zrozumieć metafory, płaszczyznę odniesienia, powinny więc stanowić znaczenia słów i konstrukcji gramatycznych oddające kulturowy sposób rozumienia rzeczywistości poprzez język. Ważna jest również wiedza, jak konceptualizowane są poszczególne fragmenty świata i jakie ogólne kategorie pojęciowe obraz owego świata organizują. Odwołania do językowego obrazu świata czasami są wyraźne, kiedy indziej głęboko ukryte, trudniejsze do uchwycenia – w pierwszej chwili metafora może się wręcz wydawać czymś absolutnie indywidualnym, efektem jednostkowej wyobraźni i kreatywności językowej. Indywidualna wizja świata często jednak jest związana z obrazem świata utrwalonym w języku.

Bibliografia i źródła

- Buttler Danuta, *Rozwój semantyczny wyrazów polskich*, Warszawa 1978.
 Dobrzyńska Teresa, *Metafora*, Wrocław 1984.
 Kofta Jonasz, *Koniec dnia*, [w:] *Jonasz Kofta*, Warszawa 2001.
 Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998.
 Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, Kraków 1987.
 –, *Widziałem szkic do Nicości. Wiersze, aforyzmy, prozy, fraszki*, Kraków 1998.
 Lipska Ewa, *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001.
 –, *Wiersze do piosenek. Serca na rowerach*, Kraków 2004.
 Mayenowa Maria Renata, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974.
 Miłobędzka Krystyna, *Imiesłowy*, Wrocław 2000.
 Pajdzińska Anna, *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Lublin 1993 (wyd. II – Łask 2006).
 –, *Metafora pojęciowa w badaniach diachronicznych*, [w:] *Przeszość w językowym obrazie świata*, pod red. Anny Pajdzińskiej, Piotra Krzyżanowskiego, Lublin 1999.

Pawelec Andrzej, *Metafora pojęciowa a tradycja*, Kraków 2006.

Szymańska Adriana, *Urojenia*, Warszawa 1996.

Szyborska Wisława, *Poezje*, Warszawa 1977.

Świątek Jerzy, *W świecie powszechnej metafory*, Kraków 1998.

Tokarski Ryszard, *Metafora-zagadka: możliwości interpretacji*, [w:] *Studia o tropach I*, pod red. Teresy Dobrzyńskiej, Wrocław 1988.

The linguistic worldview and artistic metaphor

Summary

Artistic metaphor, in contrast to linguistic metaphor, which is received and understood as all code-based phenomena (a given form is associated with a certain meaning, suggested by context), requires some effort in the process of removing the semantic incoherence of the expression, and revealing the hidden relationships and similarities, both in the realm of language and in the realm of reality. The interpretation of artistic metaphor is very much influenced by research on linguistic worldview. In sense-creating operations, the plane of reference should be the meanings of words and grammatical constructions reflecting the cultural understanding of reality through language. It is also important to know how specific fragments of the world are conceptualized and what general conceptual categories organize the picture of that world. References to linguistic worldview are sometimes very clear, while at other times they are hidden. Rarely, however, is an individual vision of the world totally unconnected with the worldview encoded in a given language.