

Mikrotropy, makrotropy, metatropy

ELŻBIETA CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA

(Kraków)

Wymienione w tytule nazwy nie figurują standardowo w słownikach stylistycznych czy w słownikach terminów literackich, choć sporo jest w tym kierunku propozycji w literaturze językoznawczej (por. **makrostylistykę** w rozumieniu M. Kovačević w *Stylistyce V*, 1996) i w teorii literatury. Terminy te są próbą zmierzającą do uporządkowania figur retorycznych (szeroko pojętych tropów) zależnie od zakresu ich działania lub poziomu tekstu, na którym operują. Artykuł plasuje się więc w obrębie „tropologii”, której korzenie sięgają do Arystotelesowskiej poetyki i do retoryki klasycznej.

1. Mikrotropy czyli tropy właściwe (semantyczne figury stylistyczne tradycyjnej retoryki).

Retoryka tradycyjna, ze względu na poziom opisu języka, dzieli figury stylistyczne / retoryczne na: a) fonetyczne, b) morfologiczne, c) składniowe, d) semantyczne, e) graficzne (dopuszczając również możliwe kombinacje tych klas). Figury semantyczne, czyli tropy właściwe, zajmują tu miejsce uprzywilejowane. Wśród nich za figurę prototypową uchodzi metafora (przenośnia), której waga wydaje się być czasem przeceniana, jak choćby w językoznawstwie kognitywnym czy też w niektórych opisach krytycznoliterackich. Do rodziny tropów należą też metonimia i synekdocha (trakowane niekiedy jako krewne metafory), hiperbola, eufemizm i litota, oksymoron, pleonazm, ironia, alegoria, by wymienić tylko te najbardziej znane. Biorąc pod uwagę dalszą szczegółową taksonomię w obrębie poszczególnych figur, liczba tropów wymienianych przez klasyczną stylistykę i retorykę idzie w dziesiątki.

Zasadniczą cechą strukturalną tropów tradycyjnych jest to, iż ich zakres (dome-
na w sensie logicznym) obejmuje syntagmy wahające się od fraz zdania prostego

do maksymalnie rozbudowanej frazy. Można więc uznać te „małe figury”, mikro-tropy, za wykładniki figuratywności działające w obrębie zdania. Kovačević w swoim artykule nazywa je „mikrokomponentami stylistycznymi”, używając również terminu „mikrostruktura metaforyczna” na określenie zakresu funkcjonalnego metafory nie przekraczającego zdania jako jednostki tekstu. Gdy więc William Wordsworth mówi w jednym ze swych najczęściej analizowanych przez post-strukturalistów liryków: „Sen pieczętował moje serce,…” (cyt. w Abrams 2000: 260 oraz poniżej jako przykład e), por. wersję angielską w Hillis Miller 2000: 153), mamy tu do czynienia z taką właśnie mikrostrukturą, w której podwójna w istocie metafora (personifikacja snu i jednoczesny akt „pieczętowania” serca) wypełniają przestrzeń jednego zdania prostego. Ponieważ o tropach jako mikrofigurach napisano tysiące komentarzy, nie będziemy poświęcać im tu więcej miejsca – z punktu widzenia tego przeglądu istotne są bowiem możliwe rozszerzenia znaczeń i domeny działań tropów na fragmenty tekstu obejmujące sekwencje zdań.

2. Makrotropy – „duże figury” semantyczne

Od dawna już stylistyka i poetyka świadome były faktu, iż pewne tropy organizować mogą znacznie dłuższe fragmenty tekstu. Rozbudowane porównania, zwane homeryckimi, czy też metafory rozszerzone (ang. *extended metaphors*) obejmować mogą niekiedy kilka czy kilkanaście zdań, a czasem ich domeną działania jest cały utwór (jak np. 6-zwrotkowy wiersz Emily Dickinson oznaczony nr 712: *Because I could not stop for Death*, gdzie metafora umierania i podróży „na tamtą stronę” rozciąga się, jako jeden wielki obraz, a jednocześnie narracja sekwencji zdarzeń, na cały wiersz). Ze względu na ograniczone ramy artykułu przytoczymy kilka krótszych przykładów. Oto dwa cytaty z poezji Friedricha Hölderlina (wydanie z roku 2000):

a)

Lecz wy, wspaniałe! Stoicie *niczym* Tytanów plemię
W świecie wam bliskim, należąc tylko do siebie i nieba,
Które was żywi i chowa, i ziemi, co was zrodziła.
Żaden z waszej gromady nie chodził do szkoły ludzi,
Radośnie i swobodnie rwiecie się z mocnych korzeni
Ku górze wspólnie i, *jak* orzeł swą zdobycz, chwytnie
Potężnym ramieniem przestrzeń i ku chmurom wysokim
Zwraca się dumnie i śmiało wasza słoneczna korona.

Każdy dla siebie jest światem, *niby* gwiazdy na niebie
Żyjecie, każdy *jak* Bóg, i wolnym związkiem złączeni.

(*Dęby*, s. 15)

b)

Wysoko wędrujecie w blasku
Lekką stopą, szczęśni geniusze!
Świetliste boskie powiewy
Muskają was lekko,
Niby palce artystki
Święte struny.

Wolni od losu, niby śpiące
Niemowlę, dyszą Niebianie;
Czule chroniony
W pączku małym,
Wiecznie im kwitnie
Duch, bez ustanku,
I oczy szczęsne
Patrzają w spokojnej,
Wiecznej jasności.

Lecz nam nie dane jest przecie
Na żadnym spocząć miejscu,
Mijają, spadają
Cierpiący wciąż ludzie
Ślepo od jednej
Godzinie ku drugiej,
Jak wody ze skały
Na skałę miotane,
Rok cały w nieznanie, w dół.

([*Hyperiona pieśń losu*] s. 39)

W całości pierwszego fragmentu oraz w ostatniej zwrotce drugiego utworu makrotropem narzucającym strukturę danemu zakresowi tekstowemu jest porównanie, co oczywiście nie oznacza, że w obrębie tegoż cytatu nie mogą współgrać ze sobą inne środki poetyckie. Istotne jest spostrzeżenie, iż porównanie stanowi tu kościec obrazowania. We fragmencie *Dębów* „duże porównanie” składa się z ciągu „małych porównań”, a więc makrotrop zbudowany jest tu na zasadzie eksplcytnie sygnalizowanego łańcucha mikrotropów (co uwydatniam wprowadzoną

przeze mnie kursywą). We fragmencie drugim porównanie jest implicytne, bardziej ukryte, sygnalizowane jednym tylko słowem *jak*, jak również całym graficznym układem strofy, przywołującym wizualnie obraz wodospadu. Tu zatem trop znajduje oparcie w figurze graficznej, bliskiej zabiegom znanym dobrze np. z poezji konkretnej.

Za przykład **makrometafory**, w tradycyjnej stylistyce określanej jako metafora obrazowa, przenośnia obrazowa, obraz metaforyczny (por. Kurkowska, Skorupka 200: 192) posłużyć nam może Mickiewiczowski obraz łodzi, obecny nie tylko w *Stepach akermzańskich* („Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu...”), lecz również w wierszu zatytułowanym *W imionniku K.R.* (cyt. w Kurkowska, Skorupka 2001: 192):

c)

Różnym losem rzuceni na świata powodzie,
Spotykamy się z sobą jak dwie różne łodzie!
Twoja, barwą nowotną i pancerzem lśniącym,
Bisiorem wiatry chwyta, nurt piersią roztrąca;
Moja, na woli burzy i morskich straszylet,
Wyrzucona bez steru ledwo z resztą skrzydeł,
Gdy jej owad tajemny na wskroś piersi porze,
Gdy gwiazdy chmurą zaszyły: kompas ciskam w morze.
Rozmienię się! I kiedyż w jedną pójdzien drogę?
Ty mnie szukać nie będziesz, ja ciebie nie mogę.

I choć w sonecie „akermzańskim” metafora łodzi odnosi się do przedmiotu – pojazdu unoszącego podmiot liryczny przez ocean stepu, podczas gdy we fragmencie c) dwie łodzie symbolizują dwie osoby rozmijające się ze sobą na morzu życia, w obu przypadkach metafora jako „duża figura” narzuca tekstowi określoną organizację i interpretację.

Przywołajmy wreszcie bardziej współczesny fragment, dłuższy cytat z wiersza Wisławy Szymborskiej (2002: 122–123) zatytułowanego *Dworzec*:

d)

Nieprzyjazd mój do miasta N.
odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony
niewysłanym listem.
Zdażyłeś nie przyjść
w przewidzianej porze.

Pociąg wjechał na peron trzeci.
Wysiadło dużo ludzi.

Uchodził w tłumie do wyjścia
brak mojej osoby.

[...]

Odbyło się nawet
umówione spotkanie.

Poza zasięgiem
naszej obecności.

W raju utraconym
prawdopodobieństwa.

[...]

W utworze powyższym skonstrastowane pary wyrażen przeciwstawnych budują w efekcie semantyczną strukturę oksymoroniczną / paradoksalną. Możemy więc mówić tu o oksymoronie skonstruowanym z zaprzeczeń i logicznych niezgodności, który jako makrotrop organizuje *de facto* całą przestrzeń wiersza.

Skoro mowa już o domenie figur, czy też **przestrzeni tropologicznej**, warto w tym miejscu zastanowić się, jaki jest potencjalnie maksymalny zasięg makrotropów. Widzieliśmy już, iż może to być dłuższy fragment lub nawet cały utwór (najczęściej krótka forma liryczna). W literaturze przedmiotu pojawiły się również sugestie, iż dany makrotrop może narzucać organizację: 1) całemu dziełu, nawet długiej narracji (np. dana powieść, czy też dany dramat – warto wspomnieć, że dramat bywa obecnie zaszeregowywany do gatunku szeroko rozumianej narracji), 2) całemu gatunkowi (powieść, dramat ujmowane genologicznie), 3) całemu stylowi epoki (klasycyzm kontra romantyzm, romantyzm kontra realizm / naturalizm). W rozumieniu punktu 1) J. Sławiński (cyt. za Markiewicz 1996a: 86) użył w roku 1967 terminu **wielkie figury semantyczne** na określenie kategorii kompozycyjnych dzieła, jego tzw. supratekstu, czyli wyższych układów znaczeniowych, w sensie Ingardenowskiego przedmiotu przedstawionego, czy też świata możliwego danego tekstu.

Pomysł zastosowania figur stylistycznych do całościowej analizy dyskursu w wyżej wypunktowanych odmianach wywodzi się w poetyce współczesnej od niezwykle wpływowego artykułu R. Jakobsona z r. 1956 (wersja polska z roku 1989). Dwa dominujące aspekty języka, wedle Jakobsona, to tryb metaforyczny (oparty na podobieństwie, wyborze, a więc paradygmataczny) i tryb metonimiczny (opar-

ty na przyległości, obecności, a więc syntagmatyczny). Metafora i metonimia podniesione zostały tu do rangi super-środków organizacji przeróżnych, bardzo ogólnie pojętych, dyskursów, nie tylko językowych, lecz również artystycznych. Warto więc przypomnieć, że do trybu metaforycznego Jakobson przypisał nie tylko poezję liryczną i dramat, nie tylko te sekwencje filmu (jako odrębnej sztuki), w których pojawiają się elementy montażu, cięć i przeskoków, lecz również malarstwo surrealistyczne. W „przegródce” metonimicznej znalazły się: proza realistyczna, zbliżenia filmowe (wg Lodge’a 1977 bliższe nawet synekdosze niż metonimii, gdzie synekdochę traktować można zarówno jako odrębną figurę, jak i podtyp metonimii), czy wreszcie malarstwo kubistyczne. Można więc w zasadzie uznać, że pojęcie **makrostylistyki** i **makrotropu** wywodzi się właśnie od Jakobsonowskiej dystynkcji pomiędzy dwoma opozycyjnymi aspektami myślenia i wypowiedzi, które D. Lodge przemianował później na „tryby pisania” (*modes of writing*). Zwięźle ukazuje różnicę między nimi R. Barthes (2001: 205), mówiąc: „Metafora określa każdą wypowiedź, która pyta: «Co to jest? Co to znaczy?»». Jest to pytanie każdego Eseju. Metonimia natomiast stawia inne pytanie: «Co łączy się z tym, co mówię? Co powoduje epizod, który opowiadam?». Jest to pytanie Powieści”.

Lodge’owi zawdzięczamy najbardziej szczegółowy opis modernistycznej literatury anglojęzycznej z perspektywy metaforycznej i metonimicznej. Najciekawsze są tu uwagi autora, iż proza, której ogólna makrostruktura okazuje się być np. metonimiczna, może zawierać sporą ilość metafor na poziomie mikrostruktury stylistycznej i na odwrót, co tylko potwierdza moje przekonanie, że utrzymanie rozróżnienia pomiędzy poziomem mikro- i makrostylistycznym jest całkowicie zasadne. Lodge wykazuje dodatkowo, że po pierwsze tekst metaforyczny czy metonimiczny nie musi być wcale literacki, a po drugie, może nie zawierać w sobie w ogóle żadnych „małych figur”, czyli być po prostu niefiguralny. Brzmi to paradoksalnie, lecz sądzę, że ów rozziw między trybem makrotropów a nieobecnością w nim mikrotropów stanie się jaśniejszy pod koniec naszych rozważań. Określenie „metaforyczny” czy „metonimiczny” nie powinno więc być pojmowane w sensie „ilościowym”. I tak w trybie metaforycznym mogą w ogóle nie występować metafory, albo – co pięknie ilustruje wiersz Bolesława Leśmiana *Zwiewność* (cytowany i analizowany nieco pod innym kątem przez Nycza 2001: 130–131) – cały utwór jawi się jako metafora „utkana” z samych metonimii i synekdoch.

Inne interesujące spostrzeżenie Lodge’a, jak też krytyków literackich o orientacji dekonstruktywistycznej, głosi, że zastosowanie Jakobsonowskiej opozycji do analizy literatury postmodernistycznej, trudnej i eksperymentatorskiej,

nie daje spodziewanych rezultatów. W efekcie Lodge proponuje, aby rozróżnienie pomiędzy metaforą a metonimią postrzegać raczej jako skalę, niż opozycję binarną. Barthes (2001: 205–206) stwierdza, na przykładzie analiz prozy M. Prousta, że *W poszukiwaniu straconego czasu* znosi, podział na osi metonimia – metafora, generując jakąś „trzecią formę”, gatunek pośredni między Esejem (z natury metaforycznym) a Powieścią (z gruntu metonimiczną).

Analiza makrostylistyczna Kovačević ogranicza się również do Jakobsonowskiej „retorycznej dwójki”: autorka traktuje metaforyczność i metonimiczność jako dwie uzupełniające się „logiki tekstu”, rozwijające się symultanicznie i wchodzące w interakcję. To właśnie metaforyczne i metonimiczne „ustrukturuwanie” tekstu składa się, w jej opinii, na jego koherencję. Wedle Kovačević, w tekście rozróżnić więc można podmioty i predykaty metaforyczne / metonimiczne, tworzoną przez nie perspektywę metaforyczną / metonimiczną, a wreszcie znaczeniowe, dyskursywne pola metafory i metonimii. Jakobson, Lodge i Kovačević traktują metaforyczne i metonimiczne plany wyrażania w tekstach literackich jako równoprawne.

Jak dotąd, wśród kandydatów na makrotropy wymieniliśmy: metaforę, metonię, synekdochę, porównanie, oksymoron i ewentualnie, ukrytą w tym ostatnim, antonimię. Rodzi się zatem na tym etapie dość zasadnicze pytanie o inne figury semantyczne, obdarzone podobną zdolnością narzucania organizacji i spójności różnorodnym dyskursom. Niewątpliwie można by dość łatwo znaleźć przykłady tekstów, w których dominantą byłaby hiperbola, eufemizm czy ironia. Okazuje się jednak, że sporo utworów poetyckich i prozatorskich (np. w literaturze angielskiej, choć pewne jest, że nie tylko) zbudowanych jest wokół innych figur, niekoniecznie semantycznych, czyli nie wokół tropów właściwych. I tak *Jabberwocky* L. Carrolla (z *Co Alicja widziała po drugiej stronie lustra*) jest utworem skonstruowanym na bazie neologizmów i kontaminacji (doskonale jego tłumaczenie na język polski przez M. Słomczyńskiego przechyla szalę na stronę „słów-walizek”, spychając neologizmy na drugi plan), poezja G. M. Hopkinsa obfituje w archaizmy leksykalne i składniowe w połączeniu z neologizmami, proza J. Joyce’a przepleciona jest neologizmami i poliptotonami (figurami etymologicznymi). Wymienione tu środki poetyckie są w istocie swej morfologiczne, nie przysługują im więc zasadniczo miano prawdziwych tropów. Liczne fragmenty *Alicji w krainie czarów* i *Co Alicja widziała...* zawierają antanaklasis (kalambur oparty na homofonach) i amfibolię (wieloznaczność składniową) jako figury przewodnie i znów zamiast „rasowych” tropów mamy tu do czynienia ze środkami fonologiczno-składniowymi. Wiele z utworów (np. wiersze A. Tennysona) posiada rekurencję leksykalną i paralelizm

składniowy jako oś kompozycyjną; inne znów wiersze oparte są na onomatopejach czy apostrofach. Dochodzimy tu do problemu granicy dzielącej tropy od innych środków czy technik stylistycznych / retorycznych. Niewątpliwie taksonomia figur poetyckich jest potrzebna i ważna, istotna jest jednak świadomość, że dla potrzeb makrostylistyki granice te nie powinny być traktowane sztywno. Wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby terminem „duże figury” objąć nie tylko makrotropy właściwe, lecz również wszystkie wspomniane powyżej zabiegi poetyckie, o ile tylko z funkcjonalnego punktu widzenia będą pełniły tę samą rolę tekstotwórczą co rzeczywiste tropy. Warto w tym miejscu przywołać radykalną opinię D. Sperbera i D. Wilson (1995: 243), głoszącą, że pojęcie tropu, które zawiera w sobie figury tak różne jak metafora i ironia, radykalnie przeciwstawiając je wypowiedziom niefiguratywnym, powinno być odrzucone, jako grupujące zjawiska w istocie nie spokrewnione ze sobą, a wznoszące sztuczną barierę pomiędzy językiem figuratywnym i niefiguratywnym. Ze swojej strony wypowiadam się raczej w duchu bardziej wyważonej opinii J. Cullera (2002: 84), że: „Współczesna teoria nie czyni zwykle rozróżnienia między figurą a tropem, kwestionuje też pojęcie «zwykłego» bądź «dosłownego» znaczenia, od którego odstępstwem miałyby być właśnie figury i tropy”. Tropy rozumiane są tu jako środki zmieniające / obracające / przenoszące znaczenia słów, natomiast pozostałe figury osiągają zamierzone efekty dzięki np. niezwykłym zestawieniom wyrazów. W tym sensie ironia jako *sad* intencjonalnie przeciwstawny do wygłaszanego jest, wedle powyższej definicji, właściwym tropem, zatem zarzut Sperbera i Wilson wydaje się być bezpodstawny. Dla naszych rozważań istotne jest stwierdzenie, że makrostylistyka powinna być na tyle otwarta, aby traktować jako makrofigury zarówno tropy właściwe, jak i inne środki retoryczne, i aby nie upatrywać zasadniczych różnic pomiędzy dyskursami literackimi i nieliterackimi, których struktura tropologiczna czerpie z tego samego zakresu środków stylistycznych, a różni się raczej stopniem „nasyceń” nimi.

W związku z zasugerowanym przez Jakobsona makrostylistycznym pojmowaniem dyskursu powracamy raz jeszcze do niezwykle ciekawej kwestii rzeczywistego wymiaru makrotropów. Zauważmy, że w Jakobsonowskiej propozycji mieści się możliwość bardzo szerokiego ujęcia tropów, daleko wykraczającego poza obręb jednego tekstu. Mówiliśmy bowiem o metaforze czy metonimii jako wymiarze przenikającym cały gatunek literacki (powieść, dramat, lirykę), cały styl (romantyczny, klasyczny, modernistyczny, itp.), czy wreszcie, jak to ekstrapoluje Lodge (1977: 109): wszystko to, co poetyckie / literackie jest homologiczne z trybem metafory, a to co nieliterackie jest analogiem metonimii.

Wydaje się więc, że w pewnych kontekstach makrotropy przekraczają wymiar „dużych figur”, stając się w rzeczy samej „wielkimi figurami”, o odmiennej od makrotropów naturze. Innymi słowy, makrotropy przekształcają się na pewnym etapie (a moment ten jest niejasny i trudny do uchwycenia) w metatropy, którym poświęcimy pozostałą część artykułu.

3. Metatropy – „wielkie figury” dyskursu.

Metatrop, zgodnie ze swą etymologią, to figura „samoświadoma” i „autorefleksyjna”, figura dystansu wobec tekstu czy tekstów, zdolna do mówienia o sobie samej, o figurach jej podległych, o języku, którego jest częścią, a który na swój sposób przekracza, wreszcie o tym, co istnieje poza granicami języka, zarówno w rzeczywistości jak i w sferze *imaginarium*. Tak właśnie pojmując złożoną funkcję metatropu, i tak pojmowało ją już wielu badaczy języka i literatury, choć nie używali oni terminu, który tu proponuję.

Ażeby rozumieć tropy w tak rozszerzonym znaczeniu, trzeba przyjrzeć się greckiej etymologii samego leksemu *trop*. Nycz (2001: 10, 13) słusznie odróżnia dwa „oblicza” tropu jako: 1) figury w znaczeniu retorycznej reprezentacji rzeczywistości w języku (a więc w sensie mniej więcej odpowiadającym naszym mikro- i makrotropom) i 2) zwrotu, przejścia, śladu, w którym rzeczywistość staje się tekstem (to z kolei funkcja bliska metatropom). Podobnie u H. White’a (2000), zasłużonego kreatora tropologii dla dyskursu historycznego i historiograficznego, tropy (w rozumieniu wielkich figur) to już właściwie nie figury, ale **wielkie modele tekstowe**, osiągające w istocie status **modalności retorycznych**, a nawet quasi-praw teorii literackiej czy też teorii dyskursu (por. Markiewicz 1996a: 315, przyp. 127).

„Tropiczny duet Jakobsona” (wedle słów White’a), który niewątpliwie niesie w sobie potencjał metatropów, wydaje się jednak zbyt ubogi. White rozszerza tę listę do czterech tzw. tropów głównych, podstawowych (*master-tropes* wg terminologii K. Burke’a z 1960 r.), które – w świetle naszej taksonomii – są niczym innym jak tylko czterema głównymi **metatropami**. Są to:

1. **metafora** – trop podobieństwa, ikonizacji,
2. **metonimia** – trop obiektywnej lecz przypadkowej przyległości / styczności / sąsiedztwa, trop indeksowości,
3. **synekdocha** – trop esencjonalności, ogarnienia (to drugie określenie pochodzi ze stylistyki tradycyjnej, por. Kurkowska, Skorupka 2001: 33),
4. **ironia** – trop zamiany prawdy i fałszu, wg White’a przeciwieństwo metafory.

Rodowód owych czterech metatropów jako tropów wiadących wywodzi się, jak przyznaje White, nie tylko od badaczy literatury i języka takich jak K. Burke, N. Frye czy sam Jakobson. „Intertekstualne” korzenie tropologii White’a sięgają *Drugiej Nauki Nowej G. Vico* (1730). Zarówno Burke jak i Vico oparli się z kolei na klasycznej tropice, toteż odległego źródła pomysłu na metatropy możemy upatrywać w poetyce Arystotelesa.

Czy wszystkie elementy tej topologicznej czwórki są równoprawne? Czy wszystkie „wielkie figury” są równie wielkie? Vico wyróżniał metatropę jako „figurę figur” i sądził, że ta prototypowość metatropy jako tropu poetyckiego przez całe wieki przyciemniewała i nadal przyciemnia inne figury. Podobną sytuację można przecież zaobserwować we współczesnym językoznawstwie kognitywnym, gdzie status metatropy jest poważniejszy od statusu środka retorycznego. Z kognitywnej perspektywy metatropa jest drugorzędnie językowa, a pierwszorzędnie konceptualna, co więcej: uniwersalna i przed-językowa, narzucająca strukturę myśli ludzkiej, a tylko pośrednio językowi. Pomimo tej czasami, jak się wydaje, nadmiernie przytaczającej pozycji okupowanej przez metatropę, J. R. Taylor (2001: 175, 195), powołując się na opinie innych badaczy (U. Eco, B. F. Skinner), sugeruje, że to raczej: „Zjawisko metonimii [...] okazuje się jednym z najbardziej fundamentalnych procesów rozszerzenia znaczeń, być może nawet bardziej podstawowym niż metafora”. Propozycja, by osadzić metatropę w metonimii napotyka jednak na pewne problemy, ponieważ nie wszystkie podtypy metatrop (np. synestezja wg Taylora) wydają się zasadać na styczności. Zatem kwestia, czy to czasem nie metonimia jest „figurą figur” pozostaje nadal otwarta. Istnieją sytuacje, nazwijmy „poetyckie”, jak choćby w wersie z wiersza Hopkinsa (w tłumaczeniu St. Baranacka) *Budzę się, lecz nie w świetle dziennym*, gdzie podmiot liryczny mówi o sobie: „Jam jest żółć, ogień w trzewiach”. Topologicznie rzecz biorąc, mamy tu do czynienia z fuzją metatropy, metonimii i synekdochy, na kształt jakiejś figury zbiorczej, co wskazuje na naturalne pokrewieństwo tych trzech tropów i na ich genetyczną odmiennosć od ironii.

Ironii jednak należy się odrębne miejsce w naszej dyskusji, ją to bowiem White typuje na figurę nadrzędną wobec pozostających tropów głównych. Z logicznego punktu widzenia ironia, jako „mata figura”, to wypowiedanie fałszu pod pozorem prawdy („patentowane kłamstwo”, jak ją kiedyś nazwano), w pewnych określonych warunkach kontekstu językowego i pozajęzykowego. Dla White’a jest ona jednak **figurą dystansu**, nie tylko mówcy wobec siebie czy rzeczywistości, ale figurą dystansu dyskursu wobec samego siebie (a więc *metatropem par excellence*). O ironii jako wielkiej figurze tekstowej pisał (w 1949 r., wersja polska z 1970 r.) C.

Brooks, upatrując w niej „zasadę struktury poetyckiej”. Trzeba jednak pamiętać, że ironia w jego pojęciu, choć w sposób oczywisty obdarzona siłą metafizury, rozumiana była nieco odmiennie od tradycyjnego, retoryczno-logicznego wzorca, mianowicie w kategorii inherentnie obecnego w tekście **paradoksu**, jako wszechobecna **antynomiczność**, wreszcie jako współlistnienie różnych punktów widzenia (w tym ostatnim sensie ironia Brooksa zbliża się do Bachtinowskiej polifoniczności). Owa „gra ironii”, o której pisze m.in. Eco w swych *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*, stała się ulubionym chwytem tekstualnym pisarstwa modernistycznego i postmodernistycznego, przyjmując różne „genologiczne” płaszczyki np. burliski, pastiszu, groteski, parodii, trawestacji.

Czy jednak „wielka czwórka” White’a jest wyczerpująca jako lista modeli leżących u podstaw wszelkiego dyskursu? Odpowiedź wydaje się być negatywna, a sugestie co do potencjalnego rozszerzenia zbioru metatropów rozsiane są w rozległej współczesnej teorii literackiej. Aby zapoznać się z nimi, sięgnąć należy do bogatej krytyki literackiej nurtu poststrukturalistycznego i dekonstrukcjonistycznego. I choć wiele zarzucić można dekonstrukcji jako Derridiańskiemu systemowi filozoficznemu (a raczej filozoficzno-literackiemu), żaden badacz semantyki literackiej, stylistyki i poetyki nie może przejść obojętnie wobec tych pism, które retoryczność i dogłębnie pojętą tropologiczność języka postawiły w centrum swojego zainteresowania. Przejrzyjmy więc pobieżnie tę literaturę (która z dwudziestoletnim opóźnieniem staje się nareszcie dostępna polskiemu czytelnikowi) w poszukiwaniu kolejnych metatropów.

5. **Antyteza**, gra opozycyjności, antynomiczności, wedle Barthesa w *S/Z* (1999: 52) jest „najbardziej znaną spośród figur retoryki”. I dalej (s. 61-62): „W ciągu stuleci sztuka retoryczna zdobyła się na wysiłek wynalezienia kilkuset figur po to tylko, by sprostać klasyfikacyjnemu zadaniu nazywania świata, a przez to powoływania go do istnienia. Ze wszystkich tych figur jedną z najbardziej trwałych jest Antyteza; jej jawną funkcją jest uświęcenie (i oswojenie) dzięki nazwie, dzięki metajęzykowemu przedmiotowi, podziału przeciwieństw [...] Antyteza [...] odsyła w ten sposób do natury przeciwieństw, a natura ta jest nieokiełznana”. Doskonałym przykładem antyteczności jest wspomniany wcześniej wiersz Wordswortha, w którym osią konstrukcji jest przedstawienie opozycji między życiem a śmiercią, choć nie występują w nim żadne przeciwieństwa na poziomie mikrostylistycznym (np. antonimy). Jednym słowem, antyteczność nie jest tu wyrażona żadną specjalną mikro- czy makrofigurą, ale pojawia się jako ukryta metafizura, zgodnie z którą należy interpretować utwór (zacytowany w całości poniżej):

e)

Sen pieczętował moje serce,
Lęk do mnie żaden nie kołatał.
Zdała się rzeczą, której nie tkną
Przenigdy ziemskie lata.

Teraz się już nie ockną oczy,
Błaskiem nie zbudzisz jej ni śpiewem.
Głuchy ją obrót ziemi toczy
Z kamieniem, skałą, drzewem.

(przełożył T. Kunz)

Podobnie antyteczna jest *Hyperiona pieśń losu* autorstwa Hölderlina cytowana powyżej. Tu kontrast przebiega pomiędzy pierwszymi dwiema a trzecią zwrotką – na poziomie mikrostylistycznym sygnalizowany jest on jedynie parą antonimów (zaznaczonych przeze mnie kursywą) *szczęśni* – *cierpiący* oraz spójnikiem kontrjunkcji *lecz*.

Zauważmy, że ironia w rozumieniu Brooksa wykazuje pewne związki z antytezą Barthesa.

6. **Inwersja** to kolejna wielka figura przywoływana przez Barthesa (2001: 79, 82) jako wszechobecna np. w dziele Prousta. Określa on ją jako „zabieg, łączący w tym samym przedmiocie dwa całkowicie przeciwstawne sobie stany i przekształcający pozór w jego przeciwieństwo”. Ta forma dyskursu, oparta na **ekwiwokacji**, której esencją jest szekspirowskie: „Fair is foul, and foul is fair” („Szpetność upiększa, piękność szpeci”, *Makbet*, Akt I, Scena I), wg Barthesa odnosi się do „postaci, przedmiotów, sytuacji i języków”, a u Prousta prowadzi do „pewnej formy dyskursu o zagadkowej obsesyjności”.
7. **Chiazm** to tym razem nie inwersja składniowa klasycznej retoryki, ale wielka figura semantyczna, wg de Mana (2000b) i Hillis Millera (2000) – szeroko pojęte „odwrócenie”; struktura chiazmatyczna wedle definicji Hillis Millera (s. 163, 167) polega na transformacji konceptów we własne przeciwieństwa, na odwracaniu porządku poszczególnych elementów, w wyniku czego znaczenia słów zmieniają się w zbiór sprzecznych ze sobą sensów.
Wnikliwy czytelnik niewątpliwie zauważy, że zarówno inwersja jak i chiazm spokrewnione są z antytezą, choć układ przeciwieństw jest w każdej z tych figur inny.
8. **Katachreza** (*abusio*), czyli **nadużycie** semantyczne, prototypowo metafora oparta na szokującym skojarzeniu, wg White’a (s. 270, 283) jest fundamentem

osobliwej retoryki obecnej w pismach M. Foucault. W opinii White'a, ten nadzwyczaj pojemny metatrop sankcjonuje „wiązkę” figur opartych na jakiegokolwiek transgresji, takich jak: paradoks, oksymoron, chiasm, hysteron-proteron, metalepsis, prolepsis, antonomazja, paronomazja, antyfraza, hiperbola, litota, ironia, itd.

9. **Paronomazja**, wedle de Mana (2000a) w sensie ogólnym **niedokładnego naśladowania**, nie tylko w podstawowym znaczeniu fonetycznym (niepełna homofonia), jest w istocie metatropem niepełnej czy nieudanej **mimesis**, naśladownictwa rzeczywistości chybionego lub z gruntu niemożliwego.
10. **Eufemizm**, a raczej znacznie ogólniejsza **eufemia** to, jak twierdzi twórca tego terminu i pojęcia G. Hartman (2000: 208), „podstawowy wymiar języka”. Można ją zatem określić jako wielką figurę **stonowania, złagodzenia, osłabienia**. Obecna jest ona np. w cytowanym wyżej *Śnie* Wordswortha, który właśnie taki eufemiczny dystans przyjmuje w stosunku do tematu śmierci osoby ukochanej. Wydaje mi się, że naturalnym „krewnym” eufemii będzie kolejny zabieg stylistyczny i technika dyskursu, a mianowicie:
11. **Niedopowiedzenie, przemilczenie, stłumienie** (ang. *suppression*). Wedle Markiewicza (1996b: 51–52) jest ona jedną z podstawowych figur narracyjnych (należy dodać, iż nie tylko narracyjnych, bowiem obecnych też często w liryce). W polskim piśmiennictwie S. Skwarczyńska poświęciła jej osobną rozprawę pt. *Przemilczenie jako element struktury dzieła literackiego* (1947). Przemilczenie wykracza daleko poza ramy poszczególnych utworów literackich, będąc jednym z podstawowych wymiarów dyskursu niekoniecznie literackiego. Łączy się ono nierozzerwalnie zarówno z pragmatyczną kategorią grzeczności, jak również z logiczno-semantyczną kategorią fałszu, nie-prawdy, prawdy zatajonej.
12. **Wyolbrzymienie**, a więc coś w rodzaju **metahiperboli**, uznawane było przez Gorkiego (por. Markiewicz 1996a: 247) za podstawowe prawo twórczości artystycznej; w tym sensie byłby to metatrop pokrewny Jakobsonowskiej metaforze i metonimii, które znajdują zastosowanie również do opisu sztuk wizualnych; wyolbrzymienie obecne też jest w sposób oczywisty w muzyce, zatem można je uznać za metatrop kulturowy, nie tylko językowy.
13. **Anomalia**, nie w wąskim wymiarze anomalii semantycznej jako konfliktu cech pomiędzy leksemami (pogwałcenie ograniczeń selekcyjnych), lecz jako ogólne pojęcie **dziwności** (ang. *strangeness*), wg Hillis Millera (2000: 169) jest „niewyczerpalną” cechą tekstu literackiego, wynikającą z faktu, że nasze „zachodnie” języki potrafią być jednocześnie logiczne i alogiczne, czy wręcz an-

ty-logiczne. Anomalia tak definiowana wykazuje silne związki z kategorią **defamiliaryzacji** (*ostranienije* Szklowskiego czyli chwyt **uniezwyklenia**, dezautomatyzacji, ang. *estrangement*). Chociaż jednak figura **udziwnienia** jako metatrop przeciwdziałający czającej się wokół nas nudzie jest *spiritus movens* nie tylko tworów językowych, lecz również całej kultury, White (2000: 179) słusznie ukazuje, że na drugim biegunie praktyki językowej znajduje się „tropowanie” jako zabieg całkowicie przeciwny – jako „familiaryzacja”, „obłaskawianie” czy „unormalnianie” dziwności obecnej w rzeczywistości pozajęzykowej.

14. **Alegoria** w stylistyce tradycyjnej polega na przywoływaniu bardziej rozwiniętego obrazu czy opowiadania symbolicznego o wydźwięku moralizatorskim lub odnoszącym się ogólnie do *la condition humaine*. W rozważaniach de Mana i Hillis Millera osiąga ona jednak status „narracji drugiego stopnia”, a więc metatropu, który jest opowiadaniem o dyskursie i jego figurach; stąd np. takie określenie metajęzykowe jak „alegoria metafory” (por. Abrams 2000: 241). Culler (2000: 342) twierdzi, iż dla de Mana stanowiła ona podstawowy sposób sygnifikacji. Wydaje się zatem, że dekonstruktywistyczna alegoria to symbolizacja drugiego stopnia, symbol pomniejszych symboli – słowem: metasymbol.
15. **Mityzacja** czy **mitologizacja**, szczegółowo roztrząsana przez C. Lévi-Strausa czy E. Cassirera, jest koncepcją albo wywodzącą literaturę z mitów, albo doszukującą się pierwiastków mitycznych np. w strukturze utworów narracyjnych (por. Markiewicz 1995: 402–403). Toteż narzucanie na rzeczywistość struktury mitu, np. specyficznej przestrzenności, temporalności czy przyczynowości zawieszającej związki logiczne, w języku różnorodnych dyskursów może być traktowane jako jeszcze jeden przykład „metatropowania”.

Na tym zakończmy na razie naszą wyliczankę wielkich figur mowy. Lista metatropów nie wygląda na zamkniętą tak jak za zamkniętą *de facto* należy uznać zbiór „małych figur”. Kolejni badacze języka, literatury i dyskursu w najszerszym kulturowym znaczeniu zapewne dodadzą do niej w przyszłości nowe pomysły lub zrewidują stare.

Pozostaje mi tylko podsumować tę garść rozważań na temat tropiczności czy retoryczności wszechobecnej, jak się wydaje, nie tylko w języku, ale w całokształcie ludzkiej aktywności w świecie, pojmowanej jako nieustający dyskurs z rzeczywistością.

„Małe figury” to zwroty mowy, które wydają się przynależać do struktury tekstu zwanej w retoryce klasycznej *elocutio*, czyli do zewnętrznego „płaszcza stylistycznego”. „Duże”, a w szczególności „wielkie figury” łączą się z poziomem

określanym jako *dispositio*, czyli z wewnętrznym kośćcem utworu, z kompozycją całości. Metatropy wykraczają jednakże znacznie poza ten obszar, bowiem – jak wykazałam powyżej – postrzegane są one przez teoretyków języka i dyskursu na kilka nie wykluczających się, a raczej uzupełniających sposobów, a to jako:

- modele tekstu / dyskursu;
- modalności dyskursu (retoryczne);
- wielkie figury interpretacji;
- namiastka praw naukowych teorii literatury;
- narracja drugiego rzędu (narracja o dyskursie);
- składniki nieustającej gry całego języka / całości znaczenia (za Barthesem i Derridą);
- wielkie figury semantyczne (kategorie kompozycyjne jak u Sławińskiego);
- substytut prawdy – słowami F. Nietzschego, który podważył nie tyle istnienie prawdy, co możliwość bezpośredniego dotarcia do niej, prawda w rzeczywistości jest: „ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko, sumą ludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie wzmoczone, przetransportowane i upiększone, a po długim użytkowaniu wydają się ludowi kanoniczne i obowiązujące” (Nietzsche 1993: 189).

Rozumiane na tak wiele sposobów metatropy wydają się być inherentną cechą ludzkiego języka, co powoduje, że jest on „nieredukowalnie figuratywny” wg Hillis Millera. W przekonaniu de Mana (2000a), ich wymiar jest uniwersalny. White i J. Derrida wierzą ponadto, iż metatropy z natury swojej są pre-kognitywne czy pre-konceptualne, co oznaczałoby, że figuralność (niekoniecznie zredukowana do metafory) leży u podstaw języka i poznania, że jest archetypiczna i pierwotna. W rzeczy samej White sądzi, że tropy odgrywają istotną rolę tzw. **prefiguracji**, czyli przygotowywania gruntu do zrozumienia świata (por. familiaryzacja powyżej). W takim ujęciu tropy zyskują wymiar epistemologicznie równie głęboki, a może nawet głębszy, a przynajmniej pierwotniejszy niż metafora w gramatyce kognitywnej. Warto tu zaznaczyć, że wiara Derridy i White’a we wrodzoną figuratywność języka stoi w opozycji do filozofii M. Heideggera, dla którego prajęzyk, język-źródło, język autentycznego początku, przed wydaniem z siebie języka poetyckiego, języka tropów, był „czysty” czyli niefiguratywny.

Nie zagłębiając się dalej w metafizykę tropów, warto powrócić jeszcze do wzmiankowanej wcześniej koncepcji **przestrzeni tropologicznej** (termin ten, używany przez White’a, pojawia się również w dziełach Foucaulta). Owa przestrzeń, stworzona nie tylko przez cztery wielkie figury White’a, a co najmniej przez 15 sygnalizowanych tu metatropów, buduje, w moim odczuciu, **wielki metatrop**

zbiorczy. Innymi słowy: figuralny wymiar tekstu, przestrzeń retoryczna sama jest metafigurą narzucającą interpretację wszystkiemu, co w niej się zawiera.

Granica dzieląca makro- i metatropy wydaje się być płynna i nie zawsze oczywista. Powodem takiego stanu rzeczy jest fakt, że nasz język ze swej natury skazany jest na Wittgensteinowską „niewysłowność”, że metajęzykiem języka jest on sam i że to uwikłanie języka w podwójność bycia językiem przedmiotowym i językiem drugiego stopnia często objawia się zjawiskiem tzw. metajęzyka wewnętrznego. W konsekwencji to samo powiedzieć można o tropach – trudno jest jasno odróżnić tropy od metatropów, skoro ukonstytuowane przez język, często przenikają się wzajemnie swoimi poziomami. Bez względu jednak na to, czy dana figura jest jeszcze „duża” czy już „wielka”, nie można zaprzeczyć wagi figuratywności i retoryczności dla każdego bez wyjątku dyskursu – językowego i kulturowego.

Na zakończenie pragnę wspomnieć o możliwości dodatkowej interpretacji pojęcia tropu (wielkiego), której źródła tkwią w starej metaforze Księgi Świata czy Księgi Natury. Oto garść tytułów współczesnego piśmiennictwa, w których wyraża się to właśnie rozumienie tropu: M. Merleau-Ponty, *Proza świata* (1969), W. H. Gass, *Fiction and the Figures of Life* (1970), U. Eco, *Czytanie świata* (1999), czy wreszcie R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości* (2001). Tym razem chodzi więc o relację między językiem a pozajęzykową rzeczywistością pojmowaną w kategoriach rozległego, nie zawsze zrozumiałego, nie zawsze jeszcze zinterpretowanego tekstu (hipertekstu). Przychodzą tu na myśl takie określenia jak ocena *oeuvre* Prousta przez Barthesa (2001: 254) jako „kompletnego systemu lektury świata” czy też poetycka wypowiedź Paula Valéry o „tekście milczącego wszechświata” (cyt. w przedmowie M.P. Markowskiego do *S/Z* Barthesa, 1999). Można więc postrzegać samą fikcję, samą literaturę czy wreszcie dyskurs najszerzej rozumiany w kategorii metatropu bądź zbioru metatropów służących do odkodowywania zaszyfrowanej rzeczywistości. Tę „epifaniczną” (by użyć sformułowania Nycza, 2001) rolę „wielkich figur” warto dodać więc do naszej, nadal otwartej, listy funkcji metatropów.

Literatura

- Abrams M. H., 2000, *Ustalanie i dekonstruowanie. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s. 211-260.
Barthes R., 1999, *S / Z*, Warszawa.
Barthes R., 2001, *Lektury*, Warszawa.

- Brooks C., 1970, *Ironia jako zasada struktury poetyckiej. – Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. I, oprac. H. Markiewicz, Kraków, s. 239-257.
- Culler J., 2000, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s. 321-386.
- Culler J., 2002, *Teoria literatury*, Warszawa.
- Hartman G., 2000, *Freud versus interpretator. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s.183-210.
- Hillis Miller J., 2000, *Krawędź. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s. 143-182.
- Hölderlin F., 2002, *Nocny wędrowiec. Poezje*, Warszawa.
- Jakobson R., 1989, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych. – Jakobson R., W poszukiwaniu istoty języka I. Wybór pism*, oprac. M.R. Mayenowa, s. 150-175.
- Kovačević M., 1996, *Semantika teksta i makrostilistička analiza*, „Stylistyka” V, s. 140-163.
- Kurkowska H., Skorupka S., 2001, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.
- Lodge D., 1977, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London.
- de Man P., 2000a, *Opór wobec teorii. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s. 75-105.
- de Man P., 2000b, *Autobiografia jako od-twarzanie. – Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk, s. 106-124.
- Markiewicz H., 1995, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa.
- Markiewicz H., 1996a, *Prace wybrane*, t. III: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków.
- Markiewicz H., 1996b, *Prace wybrane*, t. IV: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków.
- Nietzsche F., 1993, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie. – Nietzsche F., Pisma pozostałe 1862-1875*, Kraków.
- Nycz R. (red.), 2000, *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk.
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków.
- Sperber D., Wilson D., 1995, *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford.
- Szyborska W., 2002, *Wiersze wybrane*, Kraków.
- Taylor J. R., 2001, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, Kraków.
- White H., 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków.

Microtropes, Macrotropes, Metatropes

The author proposes the triple subdivision of semantic stylistic devices according to the level of language at which they operate and according to their scope (range of text which is their functional domain). Microtropes, the semantic figures of traditional poetics

and rhetoric, operate within syntagms which cover phrases and, at most, sentences. Macrotropes, in turn, organize sequences of sentences, i.e. fragments of texts or even entire texts (usually short lyrical poems). To them belong, most typically, extended similes and metaphors, as well as oxymoronic and paradoxical constructions (based on antonymy), illustrated by quotations from F. Hölderlin, A. Mickiewicz and W. Szymborska. The concept of macrotropes, whose origin lies in the distinction drawn by R. Jakobson between the metaphoric and metonymic modes operative across various discourses, merges indiscernibly with the third level of description, viz. metatropes. The author perceives in them "huge figures" which structure entire discourses as if from the outside. The idea can be traced to H. White's tropological tetrad consisting of metaphor, metonymy, synecdoche and irony. The author, however, extends this list, according to indirect suggestions present in postmodernist literary criticism of R. Barthes, P. de Man, G. Hartman, and J. Hillis Miller, as well as to proposals of Russian and Polish critics and stylisticians. The enlarged list of metatropes includes, consequently, antithesis, inversion, chiasmus, catachresis, paronomasia, euphemism, suppression, hyperbole, anomaly, allegory and mythization. Metatropes are taken to perform here the combined functions of: models of text, rhetorical modalities, great figures of interpretation, and components of the unceasing game of language and of senses (after Barthes and Derrida). In a word, they are figures of the second order, operative within the discourse whose subject is another discourse, be it linguistic (literary or non-literary) or extra-linguistic (reality perceived as a coded hypertext, which calls for interpretation).