

Aluzja

TERESA SKUBALANKA
(Lublin)

Rozważając znaczenie kontekstu dla rozumienia jakiegoś składnika tekstu językowego, J. Puzynina pytała: „Czy językoznawca ma się zajmować intertekstami w ich podstawowym, wąskim znaczeniu aluzji do tekstów innych autorów – i o ile?” Autorka uważała, że „powinien on sięgać po interteksty tam, gdzie to potrzebne dla rozumienia szeroko pojętej treści analizowanego dzieła” (Puzynina 1997: 25). Konieczność uwzględniania szerokiego kontekstu dzieła literackiego nigdy nie budziła moich wątpliwości (Skubalanka 1978: 529, oraz 1984: 22 i n.). Nieprzypadkowo Puzynina w cytowanym wyżej fragmencie wspomniała o aluzji do tekstów innych autorów, wszak sensu aluzji nie da się w ogóle odczytać bez odpowiednich odwołań do jej źródłowego obszaru.

Na początku rozważań nad zjawiskiem aluzji musimy sięgnąć do starożytnej reторыki, która obejmowała wiele różnych tropów i figur stylistycznych, mających związki z semantyką. Jak twierdzą autorzy syntetycznych opracowań z tego zakresu, M. Korolko i J. Ziomek, nie spotyka się aluzji wśród wymienianych figur, natomiast wymienia się inne, zbliżone funkcjonalnie do aluzji, np. aposiópis (gr., łac. *reticentia*), tj. ‘umilknięcie, przerwanie wypowiedzi, niedopowiedzenie’. Według Cycerona figura ta polega na przzerwaniu wypowiedzi w środku mowy, „gdy resztę jakiejś wypowiedzi [...] pozostawia się sądowi i domysłowi słuchaczy” (Korolko 1998: 119). Zbliżona sensem jest parosiópis (gr., łac. *praeteritio* ‘przemilczenie’). Według Korolki „jest to odmiana aposiópis, pełniąca funkcję pozornego przemilczenia, [...] gdy mówimy, że coś pomijamy albo nie umiemy, czy nie chcemy powiedzieć czegoś, co właśnie wtedy mówimy” (Cyceron) (idem 1998: 124).

Podobne ujęcia widać u Ziomka: „Praeteritio – to po prostu pominięcie, w praktyce jednak nieraz chytrze stosowane. Może być istotnie opuszczeniem rzeczy nieważnych, ale gdy jest pominięciem zapowiedzianym i oświadczonym, sprowa-

dzonym do krótkiego napomknienia[...], staje się formą ironii typu: „Nie będę mówił o rozruchach i krzykach” (Ziomek 2000). O figurze zwanej *reticentia* autor pisze, że polega ona „na nagłym przerwaniu zaczętej myśli – a jeśli myśli wypowiedzianej, to i zdania: toteż *reticentia* jest po prostu utożsamiana ze znaną już apozjopezą” (idem 2000: 214).

Widać zatem, że istotnym elementem składowym wspomnianych figur jest całkowite lub częściowe milczenie, które również stanowi wyróżnik współczesnej aluzji. Nowa definicja aluzji zawarta w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją M. Szymczaka brzmi następująco: „ALUZJA, wzmianka, napomknienie, mające wywołać określone skojarzenia; danie do zrozumienia, poruszenie jakiejś sprawy nie wprost; także przymówka, przytyk do kogoś lub czegoś: Niejasna, wymowna, niewyraźna, wyraźna aluzja. Obrażliwa, złośliwa aluzja. Czynić, robić aluzje do kogoś, do czegoś. Rozszyfrować aluzję.«z łac.»” (Szymczak 1978:1,39).

Przewodnik encyklopedyczny *Literatura polska* pod hasłem *Aluzja literacka* (Hernas 1984) podaje określenia oparte na artykule K. Górskiego pt. *Aluzja literacka* (Górski 1984). Praca ta stanowi najobszerniejsze dotychczas omówienie aluzji występującej w dziełach literackich. Postaram się zreferować najważniejsze twierdzenia autora.

Według Górskiego „wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymienienia go w sposób wyraźny. Duszą aluzji jest jakieś przemilczenie, nie komunikowanie pewnej treści, lecz jej sugerowanie drogą okólną, a jednak dostatecznie jednokierunkową, żeby odbiorca uchwycił sens, o który chodzi” (idem 1984:175). Autor termin *aluzja* wywodzi z łac. *ludere*, *alludere* ‘grać, bawić się, igrać’, w aluzji bowiem chodzi o swoistą grę słów.

Ważne są okoliczności występowania tego zjawiska. Górski wymienia tu objaw delikatności jako motyw aluzji – gdy nie chcemy wyrazić się zbyt brutalnie, lub objaw złośliwości, kiedy chcemy komuś dokuczyć.

Nie każda aluzja jest aluzją literacką. W tej ostatniej chodzi o „aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści” (idem 1984: 175-176). Przykładem takiej aluzji może być tytuł dramatu Zygmunta Krasińskiego *Nie-Boska Komedia* nawiązujący do tytułu dzieła Dantego. Widać tu wyzyskanie obcego utworu dla własnych celów.

Autor zwraca uwagę na sygnalizowanie tego związku wówczas, gdy utwór będący źródłem aluzji jest powszechnie znany. Wyraźnie zaznaczony związek nazywa aluzją bezpośrednią. Realizuje się ona w ten sposób, że wplata się obcy cytat

w późniejszy tekst, przejmując imię bohatera (np. *Wacław Słowackiego* jako aluzja do *Marii Malczewskiego*), kontynuuje się fabułę cudzego utworu, trawestuje cały utwór, stwarza powiązania między poszczególnymi scenami i sytuacjami (np. między *Iliadą* a *Panem Tadeuszem*), nawiązuje do narracji (np. do narracji ewangelicznej) itd. W grę wchodzi także przejęcie cudzego bohatera (np. *Gustawa w Ślubach panińskich*), cudzego symbolu i motywu, parafrazowanie tytułu czy wplatanie cytatu w tekst dzieła.

Aluzję pośrednią mamy wówczas, gdy związek między dwoma tekstami nie został jawnie zasygnalizowany (idem 1984: 193), co może się ujawniać zarówno w treści, jak i w formie utworu. Jako przykłady służą związki między *Anhellim* a *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, między *Świtezianką* a *Laurą i Filonem*. Ilustrują to także nawiązania w formie wierszowej utworu.

W obrębie aluzji pośredniej Górski wyróżnia reminiscencje podświadome i świadome oraz plagiaty. Podkreśla przy tym konieczność zasygnalizowania takiej aluzji na zasadzie podobieństwa lub opozycji w stosunku do cudzego dzieła. Można dodać, że granica między aluzją bezpośrednią i pośrednią jest płynna.

Problematyka aluzji literackiej pojawiła się we współczesnych badaniach intertekstualnych, czego dowodem mogą być prace S. Balbusa o intertekstualności (Balbus 1990 i 1993). „Technika intertekstualna – pisze autor – jest to stylistyczno-konstrukcyjna właściwość utworu polegająca na zdolności ewokowania przezeń pewnych elementów kontekstu; techniki te różnicują się w zależności od charakteru i pozycji odpowiednich elementów indeksalnych w obrębie struktury utworu [...], od miejsca ich proveniencji, od kierunków i sposobów nawiązania, a więc np. cytat, mikrocytat, kryptocytat, cytat struktury, aluzja tematyczna, parafraza, rekonstrukcja, imitacja, czysta ewokacja, «inwersja», karykatura, falsyfikacja, reminiscencja, a dalej: archaizacja, dialektyzacja, egzotyżacja, folkloryzacja itd. Jest to więc swego rodzaju figura stylistyczna oparta na związkach zewnętrznych tekstu” (idem 1990: 140). Autor dopuszcza semiotyczną kwalifikację faktów stylistyczno-technicznych, uzyskiwaną na drodze doświadczenia hermeneutycznego. Badane związki intertekstualne mają według niego charakter dialogiczny.

Jak sądzę, proces semiotyczny powołujący do życia aluzję zasługuje na bliższą analizę, uwzględniającą niektóre nowsze osiągnięcia interpretacji zjawisk, w obrębie których powstaje aluzja.

Przypomnijmy więc, że łączono aluzję z przemilczeniem, z pewnym brakiem komunikacji. W ostatnich latach ukazało się kilka prac zajmujących się teorią milczenia. Najdawniejsze na gruncie polskim jest studium I. Dąbskiej *O funkcjach semiotycznych milczenia* (Dąbska 1970). Autorka traktuje milczenie jako „pe-

wien fenomen ludzkiego bycia w świecie, związany – choć to brzmi paradoksalnie – z mową i z językiem w jego rozlicznych funkcjach instrumentalnych” (idem 1970: 77). Powstrzymywanie się od mówienia może być zamierzone jako środek działania (np. milczenie o jakiejś sprawie służy utrzymaniu jej w tajemnicy). Powstrzymywanie się od mówienia należy odróżnić od „przemilczania pewnych spraw przy równoczesnym mówieniu o czymś innym dla maskowania tego, o czym mówić nie chcemy” (idem 1970: 78). Autorka zaznacza, że niemówienie może być środkiem ekspresji, informacji czy dezinformacji, ale też zerwaniem kontaktu. Milczenie jest symptomem, ale może też być sygnałem jako element pewnego kodazu, jako wskaźnik pewnej konwencji (np. jako „minuta milczenia”).

W świetle tego, o czym mówi cytowany artykuł, aluzja nie może być całkowitym milczeniem ani zupełnym przemilczaniem (pomijaniem w mowie) jakiejś sprawy. Charakter aluzji stanie się jaśniejszy po wejrzeniu w inne opracowania poświęcone milczeniu. Należą tu przede wszystkim prace J. Rokoszowej. W artykule pt. *Język a milczenie* (Rokoszowa 1986) autorka tak formułuje ogólne założenie pracy: „Milczenie jako problem językowy powinno się pojawić przede wszystkim na gruncie teorii pragmatycznych, ujmujących język instrumentalnie, w aspekcie ludzkiego działania” (Rokoszowa 1986: 130). Istnieją co najmniej dwa rodzaje milczenia ze stanowiska semiotycznego: 1. milczenie obejmuje takie zjawiska, które nie poddają się „interpretacji językowej” [tj. artykulacji semiotycznej], 2. milczenie podlegające takiej interpretacji, które zawsze może być zastąpione przez język, ale nie odwrotnie. Za L. Wittgensteinem autorka widzi w milczeniu typ 2. „grę językową”. „Poezja – pisze – aforyzm, aluzja to możliwość wykorzystania gry językowej z milczeniem” (idem 1986: 133).

W tym ostatnim zdaniu Rokoszowa zestawiała trzy różne sposoby „gry językowej z milczeniem”. Sądzę, że poezja jako sztuka realizująca się w języku może odtworzać wszystkie formy milczenia znaczącego w sferach poza sztuką. Może np. odmalować sytuację, w której człowiek czymś przejęty milczy, nie mogąc znaleźć odpowiednich słów na wyrażenie tego, co czuje. Ale poezja jest też sztuką tworzenia niedopowiedzeń, tj. częściowego milczenia, spowodowanego brakiem odpowiednich określeń uściślających wprowadzane jednostki znaczeniowe, np. w takich wersach Miłosa:

Ten pożytek z poezji, że nam przypomina,
jak trudno jest pozostać tą samą osobą,
bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Ars poetica (Miłosz 1987: 2, 175)

Zrazu wydawało mi się, że może tu chodzić o odtwarzanie postaci mówiących różnymi językami – teraz nie jestem pewna, czy mowa tutaj o różnych sposobach mówienia, może o charakter postaci z różnych sfer czasowych i lokalnych.

Wreszcie figuratywność właściwa stylowi poetyckiemu wprowadza do tekstu niejasności semantyczne, wynikające czasami z przekazu semów nietypowych dla tych znaczeń, które się łączą w zbitki, zwłaszcza metaforyczne, na zasadzie dowolnej selekcji. H. Markiewicz pisze o tzw. metaforach ewokacyjnych (odróżnianych od metafor konfrontacyjnych typu „łzy to brylanty”), takich jak np. „księżyc idzie srebrne chusty prać”, „niebo fioletem szeleści”, że „niekiedy dopiero kontekst rozstrzyga, który ze składników wypowiedzenia traktować należy w znaczeniu przenośnym, a który – dosłownie” (Markiewicz 1983: 14). Podobnie sądzi T. Dobrzyńska, według której „metafora stanowi problem zadany do rozwiązania, rozwiązanie zaś może być jednoelementowe lub wieloelementowe, nie jest też z reguły jednoznaczne” (Dobrzyńska 1983: 134).

Wydaje mi się, że osobliwość aforyzmu wnika z ogólnikowości jego znaczenia, która może się odnosić do wielu rozmaitych tekstów i sytuacji. Wybór, który interpretacji towarzyszy, jest zdeterminowany tylko w pewnym stopniu.

W innej rozprawie *Milczenie jako fakt językowy* (Rokoszowa 1994) autorka wskazuje na kilka cech definicyjnych milczenia, wiążąc je z tzw. aksjomatem Watzlawicka, który twierdzi, że nie można nie komunikować, milcząc, także komunikujemy. Milczenie występuje jako tło mowy. [Tutaj mam wątpliwość: tło czy uczestnik?-T.S.]. Wracając do przykładów gry z milczeniem w formie poezji, aluzji i aforyzmu, Rokoszowa słusznie zaznacza, że zjawiska te znikną, „jeśli spróbujemy „przełożyć” je na język – opowiedzieć wiersz, objaśnić aluzję, zinterpretować aforyzm” (idem 1994: 28).

Milczenie jako jedna z form aktu mowy odznacza się swoistą motywacją:

1. Nie chcę mówić, bo... (np. w wypadku tabu politycznego, grzecznościowego).
2. Milczę, choć wiem, że zaburza to oczekiwany przebieg komunikacji (w wypadku słabego ucznia).
3. Oczekuję, że z zaburzenia komunikacji wyniknie informacja, o którą chodzi (w wypadku słabego ucznia).

Dodajmy, że pierwsza forma efektu illokucyjnego właściwa jest cytowanej niżej aluzji nieliterackiej, trzecia zaś – literackiej.

Zdaniem autorki odwoływanie się do milczenia odbywa się w obrębie kilku głównych alternatyw: artykułować/nie artykułować, wyrazić/nie wyrazić, słuchać/nie słuchać, odpowiedzieć/ nie odpowiedzieć (rzecz jasna, w aluzji może chodzić jedynie o postępowanie połowiczne: niemówienie i niewyrażanie).

Autorka pisze: „Po stronie wiedzy oczywistej znajduje się tabu, to, o czym wszyscy wiedzą, ale nie wolno im tego nazwać. Eufemizm, aluzja to także «gra z milczeniem». Nie wynikają one z ekonomiczności ludzkich działań («mówić, nie używając słów»), ale eufemizm i aluzja są próbą” dotknięcia milczenia niebezpiecznego”, nazwania tego, co zakazane, co ma pozostać milczeniem [nie dotyczy to aluzji literackiej – T.S.], [...] eufemizm i aluzja są wyzwaniem, igraniem z niebezpieczeństwem, próbą oszustwa, przejawem przebiegłości, czyli odwołują się w grze z milczeniem do innej strony natury człowieka” niż ta, która jest odbiciem skłonności do działania ekonomicznego, jak w wypadku presupozycji, implikatury, stereotypu (idem 1994: 41).

Uzupełnijmy te rozważania uwagą, że w aluzji literackiej chodzi o efekt artystyczny, właściwy sztuce.

Dalej czytamy m.in. twierdzenie, że „aluzji [nieliterackiej – T.S.] nie można opowiedzieć, bo to rozgniewa strażnika tabu”. Do pragmatycznie motywowanych rodzajów milczenia należy „wahanie jako zabieg retoryczny; zamilknięcie [...], odmowa odpowiedzi, bunt, choroba, odejście do zakonu kontemplacyjnego, kondensacja treści – presupozycje, implikatury, elipsy, aluzje, tworzenie poezji, zamilknięcie w sferze treści, [...] mówienie dziecka, podwładnego itp.” (idem 1994:44).

Do przedstawionych wyżej refleksji nad związkiem aluzji z milczeniem musimy dołączyć uwagi K. Pisarkowej o istocie przemilczenia (Pisarkowa 1994). Za U. Dąmską wskazuje ona na aposiöpsis jako równoważnik przemilczenia. Podobnie jak milczenie przemilczenie wnosi informację i wpływa na odbiorcę. Dla charakterystyki tego aktu ważne jest, „kto jest wykonawcą, nadawcą, czyli autorem przemilczenia lub jego koncepcji. Poszukiwanie takiej instancji rozstrzygającej pociąga za sobą poszukiwanie motywu przemilczenia. Motyw ten odpowiada dokładnie temu, co w teorii aktu mowy stanowi intencję” (idem 1994: 26). Motyw przemilczenia to „ograniczenie lub/i strach. Strach wynika z posłuszeństwa konwencjiom społecznym. [...] Konwencje te wymagają posłuszeństwa pod groźbą utraty «twarzy», opinii” (idem 1994: 26-27). W literaturze przedmiotu wspomina się o „spirali milczenia” – przegrani mają tendencje do milczenia.

W artykule zwraca się uwagę na sygnały przemilczenia – bezpośrednio, pośrednio, na selekcję, która towarzyszy przemilczaniu, i wspomina o tym, że tego aktu można dokonać w trakcie formułowania tekstu lub po jego zwerbalizowaniu. Autorka wymienia takie gatunki sygnałów jak: graficzne, semantyczne, syntaktyczne, pragmatyczne, stylistyczne. Twierdzi, że „możliwość przemilczenia manifestuje się niezliczonymi konstrukcjami stylistycznymi. Są to figury retoryczne

służące do ukrywania znaczeń dosłownych pod zasłonami metafory, porównania, indeksów anaforycznych odnoszących się do wspólnych kulturowo znaków i symboli” (idem 1994: 29).

Odbiorca musi mieć szansę odczytania sygnałów przemilczenia. Czytanie informacji winno się odbywać łącznie z zawartością przemilczaną. „Jeżeli kontekst i konsytuacja konsytują znaczenie, zaś funkcja wyraża intencję aktu mowy, sens aktu mowy tworzy się przecież przez struktury rozleglejsze niż zdania lub ich sekwencje”.

Z cytowanych wywodów Pisarkowej wynika, moim zdaniem, że aluzja jest bliższa przemilczeniu niż milczeniu znaczy to, że w istocie jest informacją niepełną z punktu widzenia bezpośredniego kontekstu, pełną zaś w relacji intertekstualnej. Stopień przemilczenia zależy od głębokości elipsy tej części informacji, która została przemilczana. Ponadto w stosunku do przemilczenia aluzja musi zawierać elementy eksplicytne informacji, podczas gdy przemilczenie może zawierać takie sygnały lub też nie – gdy niczego się na dany temat nie mówi. Realnie, przemilczenie, podobnie jak milczenie, może posiadać zerowe sygnały, może być implicytne, może być presupozycją. Istnieją wypadki, gdy o czymś całkowicie milczymy (co się może okazać w późniejszym czasie) i w tekście brak sygnałów wskazujących na obiekt pominięty w mowie. Tymczasem w aluzji zawsze występują sygnały, o różnej zresztą skali eksplicytności określeń obiektu. Typowa aluzja jest dwuznacznikiem: zawiera semy współistniejące z bezpośrednim kontekstem skojarzone z elementami znaczeniowymi zjawiska, do którego odsyła. Zachodzi tu wtórna semioza. Tego rodzaju odsyłanie można utożsamiać z deixis.

Niewątpliwie w trakcie kształtowania aluzji mamy do czynienia z elipsą, która się dokonuje w obszarze znaczeniowym tekstu, w zespole semów określonego obiektu będącego źródłem (odnośnikiem) aluzji. Jak się przekonamy, ważną rolę stylistyczną i semantyczną odgrywa tutaj wybór spośród składników znaczeniowych źródła. Nb. elipsa nie jest w tym wypadku procesem reprezentatywnym, istotniejsze okazuje się sumowanie jednostek znaczeniowych jako wytworu aluzji.

Zobaczmy, jak kształtuje się proces aluzji w konkretnych tekstach. Zaczniemy od aluzji nieliterackiej.

W numerze *Gazety Wyborczej* z dnia 23 lutego 2004 r. redakcja zamieściła zapis podsłuchanej rozmowy telefonicznej uczestników tzw. afery starachowickiej. Nizej cytuję fragment tej rozmowy:

S.: Z..., nie to jestem po prostu, no ja ci oddam słuchawkę, bo to jest w ogóle jakieś s..., bo ja mówię, jak Chrystusa kocham, i nawet mi przez myśl

nie przeszło coś takiego, no, to i mogę przysięgnąć na wszystkie świętości, że nic takiego nie miało miejsca.

J.: Ja ci mówię, co tu mają, to nie ja szukałem, tylko on mnie szukał. Tak, że nie ja wymyślam, tylko cię informuję, i to nie ma co gadać, tylko trzeba się zastanowić, na czym to polega, i koniec. To nie to, że ktoś cię oskarża czy tylko taką informację myśmy dostali, to on nas szukał cały dzień, żeby przekazać taką informację i dlatego tylko...

S.: Nie, no ja absolutnie, tylko tu nic takiego ani z mojej strony, ani z X. strony nie miało miejsca, to ja ci dam X. i gadaj z nim.

X: Halo. No witam pana...

J.: Kląnam się.

X: Panie ..., to jest bzdura, moim zdaniem, nawet z nimi pół słowa na temat czegoś takiego nie było rozmawiane.

J.: No sam jestem zdziwiony.

X.: Z nimi nawet pół słowa nie było zamienione na ten temat, ja to się mogę tylko z tego osmiać.

J.: No to dobrze.

X.: No jestem zaskoczony, bo na zdrowie moje, ale nie będę się przysięgał, nawet pół słowa z nikim nie było na ten temat rozmawiane i nikomu nic nie było załatwiane.

[Interpunkcja według *Gazety*. X. oznacza konkretne nazwisko]

Rozmawiający obawiają się widocznie podsłuchu, jako że posługują się kryptonimicznymi sygnałami stanowiącymi aluzje do ich ciemnych interesów.

Typowym objawem takiego działania jest urywanie zdania, przy czym części opuszczonej można się gramatycznie, a więc ogólnie domyślić, ponieważ w zachowanej części zdania znajduje się składnik konotujący część podległą elipsie (Zarębina 1967). B. Boniecka twierdzi, że powstające na skutek elipsy zero jest niemożliwe, elipsa składniowa jest zawsze częściowa (Boniecka 1973), np.:

to jestem po prostu (orzecznik)

bo ja mówię (dopełnienie)

i dlatego tylko (tu jakieś zdanie)

Nie, ja absolutnie (orzeczenie, ewentualnie jeszcze inne części zdania)

No jestem zaskoczony, bo na zdrowie moje (orzeczenie: *przysięgam* oraz zdanie dopełnieniowe)

muszę powiedzieć, że absolutnie nic tutaj nie mam sobie (dopełnienie:

do wyrzucenia, człon brakujący bardziej ujawniony, ponieważ elipsa dotyczy części frazeologizmu)

No byłem przewodniczącym komisji poborowej, ale tu (całe zdanie przeciwstawne)

Tak, że trzeba by wziąć tam wiesz no z X... bo na jakoś wiesz (być może elipsa jakiejś części z anakolotem)

wiesz, są jakieś naduzycia, właśnie w takich a takich (okolicznik)

itd.

Część przykładów mogła być motywowana składnią potoczną (częste przerywanie myśli – zdania), ale niektóre świadczą dobitnie o maskowaniu tematu rozmowy.

Najczęstszymi sygnałami popełnianych przestępstw stają się zaimki. Zaimki w ogólności stanowią istotny element składni potocznej, np. ekspresywne *jakiś taki* (Pisarkowa 1975: 54). Tutaj występują jeszcze w innej funkcji:

Bo przyszedł i tego

zebyś wiedział, że coś się dzieje

I że takie rzeczy są (ogólnikowe: rzeczy)

Ale to trzeba by się, wiesz co, dobrze zastanowić, gdzie, co, jakie
kwity

no bo ja mówię, no słuchaj, no to się nie da coś tam, jakoś, jak

coś jest, zeby to no bo nie wiem, no bo nie wiem, co jest

Przeglądać, wiesz zastanowić się, przeanalizować, gdzie co mógł
szukać ktoś i jak to mógł

takie coś, też jakieś tam, jak tam co tam

itd.

Na plan pierwszy w używaniu tych zaimków wybija się ich funkcja maskująca. Zaimki stanowią aluzje do czynów przestępczych i towarzyszących im okoliczności. Funkcję tę zawdzięczają swojej właściwości deiktycznej i kategoriałnej. Jak pisze S. Jodłowski, zaimek „konotuje potencjalne dyspozycje, którymi są dwie warstwy semantyczne: 1. rama kategoriałna [zastępowanie rzeczownika, przymiotnika itd.], 2. dyrektywa denotacyjna [deixis – wskazywanie na konkretny obiekt]”, która kieruje odbiorców ku właściwym desygnatom (Jodłowski 1973: 43-44). Funkcją maskującą odznaczają się: *ktoś, coś, to, jakiś, taki a taki, gdzieś, on* bez wskazania o kogo chodzi lub rzeczownik (*te*) *rzeczy*.

Tak częste *wiesz, rozumiesz, słuchaj* w cytowanej rozmowie szczególnie wzmacnia potoczny kontakt (Pisarkowa 1975: 22) wobec tylu użytych ogólników. Należą do nich osobliwe formy bezosobowe, utworzone z formy czasu przeszłego i biernego imiesłowu przymiotnikowego, także czasownika nieprzechodniego: *nie było rozmawiane, było załatwiane, było zamienione*. Pełnią one funkcję form bezosobowych, podobnie jak bezokoliczniki, np. spokojnie się *przygotować*. Funkcja wyrażania bezosobowości dominuje nad strukturą tzw. równoważnika kompletnego (Musiołek 1978: 153).

Przejdźmy z kolei do aluzji literackich. Niżej podaję przykłady z utworów poetyckich Czesława Miłosza.

Wśród licznych aluzji do poezji Adama Mickiewicza w *Traktacie poetyckim* znajduje się mikrocytat z początku I księgi *Pana Tadeusza* (Balbus 1990: 93):

Pagórków leśnych, jasnych wód potrzeba.
Nigdy się tutaj nie obroni człowiek.
Bo kiedy pusty ogarnie horyzont,
Ze stoi w środku nigdy nie uwierzy.
Doradcą będzie mu ruchomy cień.
Kto nie w tym polnym kraju urodzony,
Morzem popłynie, powędruje lądem,
Pod jabłoniami na brzegach Wezery,
Pod jodłą Maine ścigając odbicie
Czarnozielonych rzek swojej ojczyzny

Duch Dziejów (Miłosz 1987: 31-32)

Utracony malowniczy krajobraz litewski został tu zestawiony kontrastowo z równiną mazowiecką i fragmentami krajobrazów cudzoziemskich.

Z tekstu *Pana Tadeusza* pochodzą zaledwie dwa wyrazy, podczas gdy w źródle mamy rozwinięty opis z pagórkami, Niemnem i różnymi kolorowymi zbożami (Mickiewicz 1955: 4, 9). Inną aluzją do tekstu Mickiewicza są *jasne wody*. Prawdopodobnie pochodzą z incipitu wiersza: *O jasne, słodkie, o przeczyste wody* (Mickiewicz 1955: 1, 290).

Podobnie bardzo znanym swego czasu utworem był wiersz Juliusza Słowackiego *Testament mój*. Miłosz wybiera z tego tekstu charakterystyczne dla poezji Słowackiego słowo *smętny*:

O smętny, o kochany,
Srodze ty oszukany.

Słowacki (Miłosz 1987: 2, 88)

W źródle (i w innych utworach Słowackiego):

Dziś was rzucam i dalej idę w cień – z duchami --
A jak gdyby tu szczęście było – idę smętny.

Testament mój (Słowacki 1958: 8, 429)

Miłosz wprowadził też aluzję do zakończenia *Testamentu*:

Niech przyjaciele moi siądą przy pucharze
I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedę...

Jeżeli będę duchem – to się im pokazę,
Jeśli Bóg nie uwolni od męki – nie przyjdę...

U Miłosza:

Po cóż mówiliś tak dużo? Kazdy jak ty truchleje.
Bo życie ostateczne i śmierć ostateczna.
Ale masz, daję tobie tę szklanę koniaku.

Słowacki (Miłosz 1987: 2, 88)

Sens aluzji jest jasny: Miłosz uważa siebie za krytyka poezji Słowackiego, jednakże mimo to zalicza się do jego przyjaciół. Tyle tylko, że poetycki *puchar* ze stypy pogrzebowej zamienia na *szklanę koniaku* (współczesną i w kontekście potocznym *ale masz*).

Inne przykłady to aluzje do polskich pieśni patriotycznych. Po wojnie była bardzo popularna zaczynająca się od słów „Czerwone maki na Monte Cassino/ Zamiast rosy piły polską krew”, autorstwa Feliksa Konarskiego (Refrena). Miłosz w r. 1949 napisał wiersz pt. *Ziemia* (Miłosz 1987: 1, 225) z elementami wspomnień po bitwie, z apostrofą do „europejskiej ojczyzny”, gdzie m.in. czytamy:

Motyl siadając na twoich kwiatach plami skrzydła krwią,
Krew się zbiera w paszczy tulipanów,
[...]
Twoi ludzie grzeją sine ręce
Przy woskowej gromnicy pierwiosnka
I na polach słyszą, jak zawodzi
Wicher w lufach ustawionej broni.

Dalej co prawda wspomina o „wodach, w których dotąd płynie/Rdza zapadłej zbroi centurionów” ale wers „U podnoża potrzaskanych wieżyc” mógł sugerować ruiny klasztoru. W utworze odnajdujemy echa rzymskie: wspomniane *zbroje centurionów* i dalej *akwedukty*. Najbardziej znamienna jest pointa:

Mak czerwony, ścięty szronem łez

Aluzja do pieśni jest zawołowana, z delikatnie zaznaczoną żalobą po wojownikach w zgodzie z typową dla wielu utworów poety zbitką różnych znaczeń i przytłumionym wyrazem emocji.

Do innej znanej (zwłaszcza przed wojną) pieśni autorstwa Marii Konopnickiej pt. *Wąwóz Samosierra* poczynił także Miłosz niezbyt wyraziste aluzje, choć w tym wypadku jaśniejsze. U Konopnickiej mamy:

Barwny ich strój,
Amaranty zapięte pod szyją

U Miłosza:

Był czas wielkiej schizmy,
„Bóg i Ojczyzna” już nęcić przestało.
I nienawdził poeta ułana
Mocniej niż niegdys bohema filistra.
Drwił ze sztandarów, gardził amarantem

Stolica (Miłosz 1987: 2, 17)

Aluzję stanowią tu słowa-klucze pieśni: *ułani*, *amaranty*, prócz tego do patriotyzmu odnosi się hasło *Bóg i Ojczyzna* oraz wyraz *sztandary*.

W twórczości Miłosza znajduje się wiele aluzji do *Biblii*. Niektóre są mocno zakryte, jak np. w wierszu ze słowami o tajemniczym kamyku:

Ten przezroczysty kamyk na dłoni,
My w nim i dzwonki z kapelą,
I pieśń, i goście w taneczku dostojni
Wiecznie nas odtąd weselą.

Aluzja do kamyka, symbolizującego dar Boży, łaskę geniuszu, staje się jasna, gdy ten fragment porównamy ze słowami proroka Izajasza (6, 6-7), znajdującymi się w rytuale Mszy świętej:

Przyleciał do mnie jeden z Serafinów, a w ręce jego kamyk, który
był wziął kleszczami z ołtarza i dotknął się ust moich.

Apokalipsa świętego Jana zapisała się w poezji Miłosza kilkoma charakterystycznymi aluzjami. Poeta zatytułował cykl wierszy *Osobny zeszyt: Gwiazda Pioletun* (Miłosz 1987: 22, 342), gdzie wersów wspomnieniowych mieszczą się następujące:

Chrzczony z wody i oleju, kiedy wschodzi Gwiazda Pioletun,
Bawiłem się na łące koło pałatek Czerwonego Krzyża

Nazwa *Gwiazda Piołun* symbolizuje czas wojny, czas nieszczęścia. Podobnie w *Apokalipsie* chodzi o nieszczęście, o plagę zarazy:

A imię gwiazdy zowie się Piołun. I trzecia część wód stała się Piołunem, i wielu ludzi zmarło od wód, bo stały się gorzkie.

(Apokalipsa 1981: 781)

Na wzór tego zabiegu onomastycznego powstała nazwa *Chagrin* – z francuskiego ‘zmartwienie, troska’: „A miesiąc mego życia jest Chagrin” (Miłosz 1987: 2, 292).

Kilkakrotnie pojawiają się apokaliptyczne konie, pochodzące z wizji zapowiadających plagi Boże. Tradycyjnie mówiono o jeźdźcach Apokalipsy, symbolizujących głód, zarazę, wojnę i śmierć. U Miłosza np. w wierszu pisanym w czasie choroby:

słaby z przyczyny gorączki,
Grypy jak ta ostatnia i jej żalobnych objawień.
Kiedy wpatrzony w daremność moich zaciekłych lat
Słuchałem, jak bije w okno sztorm od Pacyfiku.
Ale nie, ściskaj się pasem, męstwo udając do końca,
Dlatego tylko ze dzień i rzenie konia rydzego.

Postuchanie (Miłosz 1987: 2, 217)

Koń rydzy ‘ryży’ pojawia się jeszcze w tym samym utworze:

Pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego

To, co było niejasno, poznaję.
Spada odzież mojego imienia

I gwiazdy w wodach maleją.

W wierszu pt. *Czeladnik* mamy jeszcze jednego konia, konia Gniadego:

Noty dyplomatyczne pisane wykwinłą francuszczyzną,
Przemówienia w Lidze Narodów.
Traktaty o przyszłych Zjednoczonych Stanach Europy.
Ostrzeżenie, że oto zbliża się wojna Konia Gniadego
Apokalipsy, która zacznie się od Gdańska i Gdyni.

(Miłosz 2002: 108)

Opisy koni Miłosza są pozbawione orientalnego przepychu wizji apokaliptycznych, zachowują natomiast elementy grozy, por.:

I tak ujrzałem w widzeniu konie i tych, co na nich siedzieli, mających pancerze barwy ognia, hiacyntu i siarki. A głowy koni jak głowy lwów, a z paszcz ich wychodzi ogień, dym i siarka. Od tych trzech plag została zabita trzecia część ludzi [...]. Moc bowiem koni jest w ich pyskach i w ich ogonach, bo ich ogony - podobne do węzów: mają głowy i nimi czynią szkodę.

(*Apokalipsa* 1981: 783)

Za każdym razem poeta wybiera do aluzji charakterystyczny, znaczący element: przeważnie o znaczeniu symbolicznym. Sięga do tekstów powszechnie znanych. Oczywiście, aluzji jest u Miłosza niepomniernie więcej niż omówionych przeze mnie.

Pora na zebranie wniosków. Przekonaliśmy się, że aluzja polega na swoistej dwuznaczności. Znak wyrażający aluzję w tekście jest heterogeniczny, odznacza się bowiem sumaryczną semiozą. Składa się z dwu elementów o różnym stopniu eksplicytności. Osobliwością wykładnika aluzji w tekście jest to, że w zespole jego semów znajduje się część pochodząca z innego tekstu bądź z innej sytuacji mowy. Składnik intertekstualny bądź intersytuacyjny zawarty w aluzji wskazuje zarazem na źródło swego znaczenia (odnośnik), które przekazuje w sposób wybiórczy. Tak więc zachodzi tu szczególna deixis.

Aluzja wiąże się z przemilczeniem, to jest z milczeniem częściowym, obejmującym zaledwie część odnośnika. Ta część musi być reprezentatywna na tyle, by odbiorca aluzji mógł znaczenie tekstowe powiązać z jego źródłem. A więc musi tu chodzić o inny tekst (fakt) bardzo znany lub znany zarówno nadawcy, jak i odbiorcy aluzji. W wypadku faktu zewnętrznego w grę wchodzi określony czyn, jego cecha, jego wykonawca, miejsce i inne okoliczności. W wypadku aluzji literackiej – zjawisko o charakterze znamionym, często symbolicznym, np. ważne imię własne lub charakterystyczny symbol. W wypadku aluzji nieliterackiej zaznacza się wielka rola zaimków jako wskaźników aluzyjności.

Literatura

Apokalipsa świętego Jana, 1981. – *Pismo święte Nowego Testamentu*, w przekładzie z języka greckiego, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Lublin.

- Balbus S., 1990, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków.
- Balbus S., 1993, *Między stylami*, Kraków.
- Dąbmska J., 1970, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, „Studia Semiotyczne”, wyd. i wstępem opatrzył J. Pelc, Warszawa.
- Dobrzyńska T., 1983, *Tworzywo metafory*. – *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław.
- Górski K., 1984, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. – *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska: *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin.
- Hernas Cz. i in., red., 1984, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, t. 1.
- Jodłowski J., 1973, *Ogólnojęzykoznawcza charakterystyka zaimka*, Wrocław.
- Korolko M., 1998, *Sztuka retoryczna. Przewodnik encyklopedyczny*, wyd. 2, Warszawa.
- Markiewicz H., 1983, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*. – *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska, Wrocław.
- Mickiewicz A., 1955, *Pan Tadeusz*. – idem, *Dziela*, Warszawa, t. 4.
- Mickiewicz A., 1955, *Wiersze*. – idem, *Dziela*, Warszawa, t. 1.
- Miłosz Cz., 1987, *Wiersze*, Kraków, t. 1, 2.
- Miłosz Cz., 1983, *Druga przestrzeń*, Kraków.
- Miłosz Cz., 2002, *Druga przestrzeń*, Kraków.
- Musiołek K., 1978, *Równoważnik zdania we współczesnym języku polskim*, Wrocław.
- Pisarkowa K., 1975, *Składnia rozmowy telefonicznej*, Wrocław.
- Pisarkowa K., 1994, *O komunikatywnej funkcji przemilczania*. – idem, *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka. Wybór zagadnień*, Kraków.
- Puzynina J., 1997, *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. LIII.
- Rokoszowa J., 1986, *Język a milczenie*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. XL.
- Rokoszowa J., 1994, *Milczenie jako fakt językowy*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, z. L.
- Skubalanka T., 1978, *Der Vergleich in Stiluntersuchungen*, „Zeitschrift für Slavistik“, Berlin, t. 23, z. 4.
- Skubalanka T., 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław.
- Słowacki J., 1958, *Testament mój*. – idem, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław, t. 8.
- Szymczak M., red., 1978, *Słownik języka polskiego*, Warszawa, t. 1.
- Ziomek J., 2000, *Retoryka opisowa*, wyd. 2, Wrocław.

Allusion

Among the ancient rhetorical figures there was no allusion though undoubtedly, it constitutes a kind of figure. Aposiöpe-sis and parosiöpe-sis seem to be the closest to it because they take into consideration keeping silent and a concealment. From the newer subject literature, especially the work of K. Górski *Literary Allusion* (1984) is worth one's attention. According to the author, "any allusion is talking about an object without mentioning it in a clear way." The theory of allusion is enriched by the works of J. Rokoszowa about keeping silent and K. Pisarkowa about concealments. The author of the latter work decided to investigate the process of allusion communication in concrete texts. In an unliterary allusion that took place during a telephone conversation of certain criminal procedure participants, a huge role was performed by pronouns as substitutive names of objects that were in a con-situation and that were subject to a penal proceeding. In the literary allusion documented with the examples from Czesław Miłosz's poetry, one could see references to commonly known works from an external context. The author defines an allusion as a semantic stylistic figure based on double meaning. The signs expressing an allusion are characterized by different degrees of explicitness. The process of allusion making is selective and therefore, it can be stylistically marked.

Key words: *rhetoric figure; semantic stylistic figure; allusion, aposiöpe-sis; parosiöpe-sis; keeping silent; concealment.*