

Urszula SOKÓLSKA

Białystok

SŁOWNICTWO ODNOSZĄCE SIĘ DO ŻYWIOŁU WODY
W CYKLU POETYCKIM „POCAŁUNKI”
MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska nazywana „Słowiańską Safoną” uczyniła przeżycia miłosne podstawowym, dominującym tematem swojej poezji. Nadal uchodzi ona za mistrzynię poetyckiej miniatury opartej na jednej i głównej metaforze. Jest w związku z tym nie tylko odnowicielką gatunku (po Kochanowskim i Morsztynie), ale przede wszystkim jedną z najwybitniejszych postaci w nowoczesnej poezji polskiej. Wyznacznikiem owej poetyckiej perfekcji są skojarzenia i związki wyrazowe pociągające za sobą zaskakujące niekiedy konotacje. Zadziwia przy tym lakoniczność stylu i niebывała kondensacja treści. Dzięki miniaturze poetyckiej, aforystycznej formie i zwięzłości stylowej poetka potrafi przekazać najsubtelniejsze uczucia i wrażenia, zaskakuje przy tym dojrzałością uczuciowych doznań i sugestywnością wyrazu artystycznego.

Cała jej twórczość stanowi odzwierciedlenie dwu rewolucji, które w dwudziestoleciu międzywojennym dokonały się w życiu i świadomości polskiej inteligencji. Chodzi o rewolucję obyczajową, przynoszącą w efekcie wyemancypowanie kobiety, a także swoistą rewolucję poetycką obfitującą w różnorodność grup poetyckich. Poetka przejęła co prawda niektóre cechy poetyki skamandrytów (takie jak: żywiołowość, witalizm, próby odnowienia słowa), a mimo wszystko jej twórczość na tle poezji międzywojnia odznacza się niepowtarzalnym klimatem. Utwory Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zaskakują bowiem prowokacyjnie ujmowaną tematyką i bezpruderyjnym spojrzeniem na sferę erotyki, która w oczywisty sposób kojarzy się poetce z przyrodą. Poszczególne wiersze cyklu poetyckiego „*Pocałunki*” to w zasadzie plastyczne, miniaturowe poetyckie studia przyrody, głównie obrazy wody¹. Odnosi się nieodparte wrażenie, że woda, symbolizująca podstawowe

¹ Woda – jak twierdzi A. Nawarecki – jest najsilniej eksponowanym żywiołem w twórczości Pawlikowskiej. Badacz podkreśla, że motyw wody pojawia się w wielu miłosnych wierszach

potrzeby życiowe, ukazywana jest w badanym zbiorze w sposób zdecydowanie ukierunkowany: od tego, co człowiekowi najbliższe, choćby kropli oglądanych niemalże przez szkło powiększające, aż do skali „makro”, gdzie woda jawi się jako składnik kosmosu, jeden z podstawowych elementów w strukturze świata od nieboskłonu aż do podziemi².

I

Celem artykułu jest analiza słownictwa związanego z kręgiem semantycznym *wody* oraz zbadanie łączliwości poszczególnych leksemów i ujawnienie wszystkich, nie tylko nowatorskich, lecz również skonwencjonalizowanych, składników tekstu artystycznego. Chodzi przede wszystkim o analizę elementów leksykalnych, które mają znamiona wartościowania oraz konotują określone emocje i wyobrażenia, a odwołując się zarówno do potocznej wiedzy o świecie, jak też pewnych symboli, kulturowych doświadczeń, wytwarzają w tekście swoistą aurę i najsilniej oddziałują na czytelnika.

Teksty Pawlikowskiej w sposób szczególnie wyrazisty pokazują zarówno to, co jest konwencją językową, jak też to, co jest twórczym – wyznaczanym jednak regułami języka – przekształceniem tej konwencji³.

Już na wstępie trzeba zauważyć, że M.Pawlikowska-Jasnorzewska prezentuje obrazy wody dzięki wykorzystaniu leksyki wywołującej określone skojarzenia i emocje. Można w zasadzie przyjąć, że słownictwo to dzieli się na trzy podstawowe grupy:

- a) słownictwo związane realnie z polem semantycznym wody, zastosowane przez poetkę dla nazwania desygnatów akwaticznych;
- b) nieskonwencjonalizowane rozbudowane metafory o charakterze peryfraz;
- c) słownictwo realnie odnoszące się do żywiołu wody stosowane przez poetkę do opisu innych zjawisk.

krakowskiej poetki i że w zasadzie prawie wszystkie jej „akwatyki” to erotyki; por. na ten temat: A. Nawarecki, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99–115.

² Szerzej o językowym obrazie wody zob.: U. Majer-Baranowska, *Woda – profile pojęcia w polszczyźnie ludowej*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, pod red. J. Bartmińskiego i R. Tokarskiego, Lublin 1993, s. 282.

³ Por. szerzej na temat zależności między tekstem kreatywnym a potocznym: R. Tokarski, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, Lublin 1999, s. 10.

1. Słownictwo realnie związane z polem semantycznym wody wykorzystane przez Pawlikowską-Jasnorzewską⁴ dla zobrazowania akwenów morskich i słodkowodnych obejmuje następujące leksemy: *fala, jezioro, kałuża, krople, morze, ocean, piana morska, sadzawka, staw, woda, zatoka*. Trzeba jednak zauważyć, że wyekscerpowane elementy leksykalne o charakterze akwaticznym spełniają w badanym zbiorze zróżnicowaną funkcję. Kolejność omawiania poszczególnych zjawisk leksykalnych uwarunkowana jest zakresem i częstotliwością użycia:

Woda

Rzeczownik *woda* przyjmuje w badanym zbiorze nadrzędną funkcję semantyczną i występuje w znaczeniu 'rozpowszechnionej w przyrodzie bezbarwnej – tylko teoretycznie – cieczy', jak też w znaczeniu 'zbiorowiska tej cieczy w przyrodzie (np.: *morze, jezioro, rzeka, staw*)'. Związki wyrazowe z rzeczownikiem *woda* oparte są na konwencji realistycznej⁵ (np.: „*Woda ma barwę młodego, zieleniącego się żyta*⁶...” Marina 146), jak również – konwencji metaforycznej, np. w postaci metafory⁷ *szklana woda*, znanej już w literaturze klasycystycznej i odwołującej

⁴ Cytowane w tym artykule przykłady pochodzą z wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Poezje wybrane*, t. I, Toruń 1994.

⁵ Konwencja realistyczna to taka konwencja, w której łączliwość semantyczna wyrazów jest ograniczona, a znaczenie wyrazów definiowane zarówno w połączeniach, jak i oddzielnie pozostaje takie samo. Komunikowanie odbiorcy określonego znaczenia jest zgodne z jego wiedzą o świecie i uznawane za realnie możliwe. Łączliwość wyrazów w konwencji metaforycznej pozbawiona jest takich ograniczeń. Realna wiedza odbiorcy o świecie sprawia, iż sens wyrazów definiowany oddzielnie oraz sens wyrazów w tych połączeniach różnią się od siebie wyraźnie. Połączenie metaforyczne burzy określony porządek świata, kłóci się z realnymi doświadczeniami i wyobrażeniami użytkownika języka; szerzej na ten temat zob.: P. Wróblewski, *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 18–27.

⁶ Fragment zaznaczony poprzez podkreślenie sugeruje, że w badanym połączeniu wyrazowym łączliwość wyrazów opiera na konwencji realistycznej i w związku z tym całość należy interpretować literalnie.

⁷ Metaforą nazywamy połączenie dwuczłonowe, w którym jeden człon odbierany w konwencji realistycznej nazywany jest tematem metafory, drugi zaś – odbierany w konwencji metaforycznej nazywany jest modyfikatorem metafory. „Modyfikator (...) jest wyrażonym powierzchniowo członem metafory (jedno- lub wielowyrzawowym), który decyduje o tym, że całe połączenie wyrazowe jest odbierane jedynie w konwencji M. Modyfikator jest tym członem metafory, który daje się interpretować jedynie nieliteralnie. (...) modyfikator jest członem konstytutywnym i obligatoryjnym metafory. Każdy modyfikator tworzy nową metaforę; bez modyfikatora metafora nie istnieje”; zob.: P. Wróblewski, *Struktura...*, s. 35.

W cytowanym wyżej połączeniu członem interpretowanym w konwencji realistycznej, a więc tematem metafory (T), jest *woda*, zaś członem interpretowanym w konwencji metaforycznej, a więc modyfikatorem (M), jest przymiotnik *szklany*.

się do pewnych stereotypowych wyobrażeń⁸, np.: „Ach, długo jeszcze poleżę /w szklanej wodzie, w sieci wodorostów” Ofelia 161.

Morze i ocean

Morze i ocean występują w badanych tekstach synonimicznie w znaczeniu 'rozległego obszaru słonych wód'⁹. Stosunkowo dużą frekwencją odznacza się rzeczownik *morze* pojawiający się w tym krótkim zbiorze w znaczeniu realnym aż 19 razy, w tym aż 3 razy w tytułach utworów (*Morze i niebo*, *Kobieta w morzu i Zmierzch na morzu*)¹⁰.

Posługując się strukturami o charakterze metaforycznym, poetka przypisuje *morzu* działania sprawcze, które realnie łączą się ze światem ludzi. Personifikacje przybierają następujący kształt: „*morze jest dzisiaj smutne. (...) Morze wzdycha falami*” *Westchnienia* 138; „*Morze wzbiera ponad krawędzie, /zagarnia ją chcącym ruchem*” *Kobieta w morzu* 142.

Morze przyjmuje niekiedy postać abstraktu, staje się symbolem określonych uczuć. Poetka mówi o tym, posługując się strukturą porównania¹¹, np.: „*Morze jest jak moja tęsknota*”¹² *Obrazek* 141.

⁸ Stereotypem jest kojarzenie wody z materiałami przezroczystymi i błyszczącymi, np. ze szkłem.

⁹ Por. definicje słownikowe: *ocean*: 'rozległy obszar słonych wód zajmujący ponad 70% powierzchni kuli ziemskiej, oblewający lądy ze wszystkich stron'; *morze*: 'rozległy obszar słonej wody będący częścią oceanu oddzieloną półwyspem, łańcuchem wysp lub podwodnym progiem, zwykle przylegający do kontynentu; także wielkie jezioro o znacznym zasoleniu wód'; zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2003.

¹⁰ Jest to zresztą najchętniej i najczęściej wykorzystywany przez poetkę element leksykalny o charakterze akwaticznym.

¹¹ Porównanie jest istotnym środkiem językowo-stylistycznym kształtującym strukturę utworu literackiego. Umiejętnie zastosowane pełni funkcję zarówno ekspresywną, jak i impresywną, odbija postawę uczuciową autora i wywołuje określone reakcje u odbiorcy. Interpretowanie przedstawionego zjawiska poprzez zestawienie go ze zjawiskiem innym znacznie ożywia wypowiedź, wprowadza nowe, dodatkowe, często nienazwane wprost fragmenty rzeczywistości. Z punktu widzenia semantyki porównaniem nazywamy dwuczłonową konstrukcję sprzęgniętą wewnątrznie za pomocą elementów *jak*, *jakby*, *jak gdyby*, *niby*, tzw. comparatorów [c]. Oba człony, które w literaturze przedmiotu określa się jako comparandum [Cd] i comparatum [Ct], odznaczają się wspólną cechą semantyczną, motywującą porównanie i stanowiącą jego podstawę, tzw. tertium comparationis [Tc]. Człon porównania, wyrażony najczęściej za pomocą czasownika, niekoniecznie werbalizowanego explicite, nosi nazwę relatora [R]; por. na ten temat: Z. Leszczyński, *Doświadczenie tekstów sakralnych odbite w obiegowych porównaniach*, [w:] *Łódzkie Studia Teologiczne*, 1994, t. III, s. 152; tenże, *Nad porównaniami Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz i Kresy*, pod red. Z. Kurzowej i Z. Cygal-Krupowej, Kraków 1999, s. 131–132; zob. też: *Słownik terminów literackich*, pod red. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.

¹² Zastosowane tu wyodrębnienie tekstu w postaci podkreślenia, wskazuje, że oba człony porównania – inaczej niż w metaforze – należy rozumieć dosłownie. Choć w literaturze przedmiotu obie struktury (metafora i porównanie) są niekiedy utożsamiane, to jednak należy, moim zda-

Nazwa *morze* pojawia się również w kontekście pewnych ekwiwalencji kulturowych, powszechnie znanych wyobrażeń i skonwencjonalizowanych pierwotnych metafor, np.: „*W morzu płaczą syreny, /bo morze jest gorzkie*” Syreny 133; „*Fale (...)/ szepcą, by morza się nie bać, /choć jest jak połowa nieba:/ równie pełne śmierci i niebieskie*” Morze i niebo 134; „*zachodzi w morzu jak słońce, / tylko z przeciwnej strony*” Kobieta w morzu 14.

Do realnych wyobrażeń i powszechnie znanych doświadczeń odwołują się struktury oparte na konwencji realistycznej, np.: „*szumiące morze*” Wiersz ukradziony 137; „*szum morza*” Marina 146; „*Z okrągłego siwego morza / wychodzi nagi chłopiec*” Talerz z Kopenhagi 140; „*Na morzu wznoszą się fale*” Marina 146; „*Ogród nad morzem pachnie groszkiem*” Syreny 133; „*Spadłeś z ziemi jak gdyby do morza/ w gorzkie i czarne bezkresy*” Umarły 144.

Synonimem *morza* w „*Pocałunkach*”, zgodnie z rozpowszechnioną w polszczyźnie ogólnej tendencją, jest *ocean*¹³. Wyraziście jawi się to wierszu „*Kobieta w morzu*”, gdzie oba wyrazy są przez poetkę stosowane zamiennie. W celu zilustrowania omawianego zjawiska można posłużyć się nieskonwencjonalizowaną metaforą uosabiającą: [kobieta; dop. U.S.] **przekomarza się z oceanem, /który chciałby ją kochać nieżywą**¹⁴, Kobieta w morzu 142.

niem, zgodzić się z tezą, że porównanie i metafora różnią się zarówno strukturą powierzchniową, jak i głęboką; por. szerzej na ten temat: A. Wierzbicka, *Porównanie – gradacja – metafora*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 137–142. Warto też przywołać wypowiedź P. Wróblewskiego, który stoi na stanowisku, że najistotniejszą różnicą między metaforą a porównaniem jest to, że w porównaniu wszystkie jego człony składowe odbierane są w konwencji R, zaś w metaforze temat odbierany jest w konwencji R, a modyfikator w konwencji M; zob. tenże: *Struktura...*, s. 64–65.

¹³ Synonimem *morza* w pieśniach ludowych jest *dunaj*, *jezioro*, w polszczyźnie ogólnej wyrazem bliskoznacznym – *ocean*); por. *Słownik stereotypów i symboli ludowych. Kosmos – ziemia, woda, powietrze*, pod red. J. Bartmińskiego, t.I, cz. II, Lublin 1999.

¹⁴ Przytoczony wyżej fragment odzwierciedla znane z tradycji ludowej postrzeganie wody w dwojaki sposób. Podobnie jak i inne żywioły, woda postrzegana jest jako dobroczynna (jawi się jako warunek do życia, ma moc oczyszczania i odnawiania, wiąże się z obrzędkiem rytualnym, ściśle wiąże się ze sferą sakralną) i jednocześnie niebezpieczny (woda niesie ze sobą siłę niszczącą, woda pożera, niszczy, unicestwia). W badanym materiale dwuistotowość żywiołu wody objawia się na opozycji konotowanych znaczeń: beztroska zabawa : miłość : śmierć. Tak zaskakujący efekt zostaje osiągnięty dzięki przemyślanym proporcjom między poszczególnymi kategoriami wyrazowymi. Stosunek czasowników do innych części mowy, choć znacznie narusza naturalne proporcje, idealnie harmonizuje z treścią wypowiedzi, ma silne uzasadnienie stylistyczne i ekspresywne. Czasownik *przekomarzać się* 'droczyć się, żartować' pełniący funkcję modyfikatora metafory czasownikowej *przekomarzać się z oceanem* przydaje całości nieco wyciszenia, swoistej poufałości i delikatności. Morze jest równie groźne, potężne i niebezpieczne, co łaskawe i opiekuńcze. Zwróćmy choćby uwagę na niepokojące przeświadczenie uaktywnione poprzez metaforę orzecznikową z rozbudowanym orzecznikiem, że *morze jest pełne śmierci*, z drugiej zaś strony wsłuchajmy się w kojące słowa, by *morza się nie bać*:

Fala

Rzeczownik *fala* występuje w badanych tekstach w znaczeniu 'wał wody, wzniesienie wody powstające wskutek ruchu cząstek wody, wywołanego przez działania wiatru'¹⁵. W „*Pocątunkach*” sporo jest znanych polszczyźnie ogólnej połączeń, w których – zgodnie z przyjętą konwencją – rzeczownikowi *fala* towarzyszą czasowniki nazywające czynności w naturze często przypisywane wodzie (np.: *wyrzucić, opuścić, świecić się, wznosić się, ginać*), np.: „Jak skarb wyrzucony przez fale, / otoczona konturem blasku, / spoczywa rozparta wspaniale / na migdałowym piasku” *Kobieta w morzu* 143; „ryba opuszczona przez fale / jak serce moje przez ciebie” *Wybrzeże* 132; „Fale świecą się jak szkiełka czeskie / i szepcą” *Morze i niebo* 134; „Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą” *Westchnienia* 138; „Na morzu wznoszą się fale jak miliard ust do księżycy” *Marina* 146¹⁶.

Jednak zbadanie owych, w znacznym stopniu skonwencjonalizowanych połączeń, na tle szerszych kontekstów już wykazuje znaczącą innowacyjność. Chodzi przede wszystkim o metafory, za pomocą których *fala*, dzięki zastosowaniu odpowiednich modyfikatorów, ukazywana jest jako człowiek („*Fale świecą się jak szkiełka czeskie / i szepcą*” *Morze i niebo* 134), przedmiot stały¹⁷ („*Leży jak w łożu / Na fali oparła głowę*” *Kobieta w morzu* 142) albo abstrakt („*Jak muszla wpółzanurzona / w fal szmaragdowym obiegu,* / wsparta na smukłych ramionach / faluje leżąc na brzegu” *Kobieta w morzu* 143).

Istotny element obrazowania stanowią też porównania, w których poprzez ciągi pewnych skojarzeń związanych z porównywanymi przedmiotami, poeta mówi o zjawiskach wodnych, np.: „Jak pierś wznosi się fala i ginie za falą” *Westchnienia* 138; „Na morzu wznoszą się fale jak miliard ust do księżycy” *Marina* 146.

Pojedyncze poświadczenia mają w badanym zbiorze rzeczowniki odnoszące się do innych elementów świata wodnego. Nazwy te występują zarówno w kontekstach zmetaforyzowanych, jak i skonwencjonalizowanych, np.:

JEZIORO: „Chodzi w szalu czerwonym i złotym. / Przegląda się w owalu jeziora” *Jesień* 189.

KAŁUŻA: „Widzę cię, w futro wtuloną, / wahającą się nad kałużą” *La precieuse* 159.

KROPLE: „otrząsa krople na dłoni” *Kobieta w morzu* 143.

„*Fale świecą się jak szkiełka czeskie
i szepcą, by morza się nie bać,
choć jest jak połowa nieba:*

równie pełne śmierci i niebieskie” *Morze i niebo*.

¹⁵ Zob. *Uniwersalny słownik...*

¹⁶ Łączność wody i nieba uaktywnia się poprzez malarskie, iluzyjne złączenie wody i nieba, czemu służy na przykład porównanie, w którym element leksykalny *fale* spełnia funkcję tzw. comparandum, zaś comparatum to *miliard ust do księżycy*. Relator nie jest tu werbalizowany explicite.

¹⁷ 'odznaczający się sztynnością postaci, nieciekły, nielotny'.

PIANA, PIANA MORSKA: „Zamieszana w srebrzystą pianę, / zamiatana szumiącą grzywą” Kobieta w morzu 142.

„Na końcu świata, nad morzem zwieszony świt się zieleni.../ I tylko czasem drzewka mirtowe przez sen zaszemrzą słabo, / i w *pianie morskiej* bezsenna Wenus przewróci się z boku na bok” Plaża w nocy 131¹⁸.

SADZAWKA: „*Nad sadzawką oprawną w modre rozmaryny*/ kłęczałem, zapatrzony w moją twarz młodzieńczą” Narcyz 148.

STAW: „*staw przeźroczy*” 178.

ZATOKA: „Wyłowileś mnie z mego płaczu/ jak syrenę z *gorzkiej zatoki*” Łabędź 136;

2. Nieskonwencjonalizowane rozbudowane metafory o charakterze peryfraz. Opisując wodę, poetka w niezwykle twórczy sposób korzysta z tradycji literackiej. Idąc śladami swoich poprzedników, często oznacza żywioł wodny nie za pomocą skonwencjonalizowanego wyrazu, ale wprowadza rozbudowane metafory o charakterze peryfraz uwydatniających piękno, tajemniczość i niezwykłą potęgę natury, np.: „**gorzkie i czarne bezkresy**” Umarły 144; „Jedwabne rybki (...)/ spadają sennie daleko, aż **do dna czarnej kąpieli** / (...) **kładą się w ciemną kołyskę** (...) /” i małe morskie koniki śpią **w czarnej głębokiej stajni**” Marina 146; „Głównonóg zasnął **w ciemności**” Marina 146.

Metaforyczną strukturę przybierają również określenia *kropki wody* oraz *fali morskiej*: „kropki na dłoni / **łzy szczęścia gorzkiej toni**”¹⁹ Kobieta w morzu 143; „Zamieszana w srebrzystą pianę, / zamiatana **szumiącą grzywą**” Kobieta w morzu 142; „Ogród nad morzem pachnie słodkim groszkiem, / na brzeg wypływają **rozpienione treny**”²⁰ „Syreny 133.

¹⁸ Treść realnoznaczeniowa konstytutywnych dla cytowanego fragmentu wyrazów niesie za sobą określone konotacje, w pewnym sensie niejako niezależnie od intencji nadawcy. Komponenty pozornie odległe od problemów wartościowania, wnoszą mimo wszystko element pozytywnie oceniający. Chodzi tu przede wszystkim o nawiązania ogólnokulturowe uwzględniające narodziny mitologicznej Wenus z piany morskiej (por. obraz Sandro Botticelli'ego), a w tym kontekście również *drzewa mirtowe*, które mogą oznaczać młodość, miłość osoby nieobecnej, miłość dozgonną. Przyimek *nad*, przymiotnik *bezdeny*, wyrażenie *na końcu świata* wyostają poczucie bezmiaru oraz wyraźnie uwypuklają ów kosmiczny wymiar przestrzeni zawartej między wodą a niebem. Wydaje się, iż owa ostro uwydatniająca się różnica między dwoma porównywanymi zjawiskami, zestawianymi ze sobą żywiołami (wody i ziemi, wody i nieba oraz wody i wiatru), jest istotnym sposobem interpretowania świata.

¹⁹ P. Wróblewski metafory tego typu nazywa apozycyjnymi, uznając za konieczny warunek zachowanie określonego szyku, tzn., że modyfikator może wystąpić wyłącznie po temacie metafory, a odwrócenie kolejności poszczególnych członów metafory zmienia sens przenośni w istotny sposób; zob. P. Wróblewski, *Struktura...*, s. 78).

²⁰ Świat wody jest w ciągłym ruchu, jest niestabilny, dynamiczny, człowiek nie jest w stanie go kontrolować, a woda morska uosabia dynamikę i moc. Tradycyjnie związana z morzem jest woda aktywna, niespokojna, bardzo wzburzona. Pawlikowska-Jasnorzewska, w celu uplastycz-

Metafory zastosowane przez Pawlikowską-Jasnorzewską dowodzą, że świat wody postrzegany jest relatywnie, ale w pierwszej kolejności owa relatywizacja ma odniesienie do tego, co człowiekowi najbliższe i najbardziej znane²¹. Proces metaforyzacji opiera się w tym miejscu na wspólnej dla nadawcy i odbiorcy znajomości języka i świata, znajomości cech przedmiotów denotowanych przez słowa, ich funkcji, obiegowych sądów na ich temat, także swoistym systemie wartości i sposobie postrzegania świata²². Odczytanie znaczeń przenośnych wypowiedzi opiera się bowiem w znacznej mierze na znaczeniach dosłownych oraz wiedzy odbiorcy o świecie, jego przekonaniach, doświadczeniu czy kompetencji językowej. Niewątpliwie metafory, których elementem składowym są rzeczowniki i przymiotniki nazywające zjawiska i cechy odwołujące się do naszego doświadczenia (*kołyska, stajnia, łzy, szczęście, grzywa*, a także *gorzki, głęboki, czarny*), ilustrują przeobrażenia, jakim to samo słowo podlega w konkretnym tekście, w jaki sposób zmienia się semantyczny obraz słowa w niestandardowym tekście artystycznym²³.

3. Słownictwo realnie odnoszące się do żywiołu wody stosowane przez poetkę do opisu innych zjawisk. Pawlikowska-Jasnorzewska cechy i czynności przynależne wodzie przypisuje innym elementom świata zewnętrznego, np. konkretom (*brzoza, kobieta, usta*) lub abstraktom (*blask, powietrze, spojrzenie, tęsknota, wiatr*). Wykorzystuje w tym celu rzeczowniki **fala, ocean**, a także czasowniki **falować, kapać, rozlać**, które w badanych połączeniach spełniają funkcję modyfikatorów metafor. Trzeba zauważyć, że znaczenie modyfikatora w istotny sposób oddziałuje na wywoływane przez metaforę skojarzenia, sprawia, że na przykład pojęcie abstrakcyjne możemy postrzegać w kategorii konkretnego lub innego abstraktu, zaś materialne –

nienia opisu, niejako pośrednio wprowadza obraz *wiatru*, którego akustycznym znakiem jest *szum*, zaś wizualnym – *piana morską*, która w „*Pocałunkach*” pojawia się wielokrotnie, najczęściej w niekonwencjonalnych metaforach, jak choćby w połączeniu *wypływają rozpięzione treny* odwołującym się zarówno do zmysłu wzroku, jak i słuchu. Zastosowanie w tym fragmencie zadiektywizowanego imiesłowu przymiotnikowego *rozpięzione*, a także związanego z polem semantycznym wody czasownika niedokonanego *wypływają*, wprowadza szczególną aurę. Otrzymujemy w ten sposób niezwykle plastyczny, jakby zwolniony kadr filmowy, uzewnętrzniający niepokój i ból, dzięki metaforycznemu zastosowaniu rzeczownika *tren* 'pieśń żałobna, utwór liryczny, pieśń lub krótki utwór instrumentalny o nastroju poważnym, którego tematem jest opłakiwanie czyjeś śmierci'.

²¹ Por. D. Ostaszewska, E. Sławkowska, *Procesy nazwotwórcze a językowy obraz świata (Na materiale średniowiecznej terminologii botanicznej w Słowniku Jana Stanki)*, [w:] *Przeszłość...*, s. 162.

²² T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź 1984, s. 94.

²³ Por. uwagi na ten temat: R. Tokarski, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje*, [w:] *Przeszłość w językowym obrazie świata*, pod red. A. Pajdzińskiej i P. Krzyżanowskiego, Lublin 1999, s. 10.

w kategorii abstraktu lub innego konkretnego²⁴. W badanym materiale można, ze względu na tendencję interpretacyjną, wskazać dwa typy metafor: metafory konkretne i metafory ukonkretniające.

FALA, OCEAN: „*Usta twoje: ocean różowy.* / *Spojrzenie: fala wzburzona*” Portret 135. Zastosowane przez poetkę tzw. metafory apozycyjne²⁵ wskazują na nierozzerwalny związek świata ludzkiego i świata wody – i jak można zauważyć – odbywa się to nie tylko poprzez przypisanie żywiołowi wody wymiaru ludzkiego, ale także dzięki wartościowaniu świata ludzkiego za pomocą, stanowiących swoisty wzorzec, nazw wodnych.

FALOWAĆ: „[*kobieta*; dop. U.S.] wsparta na smukłych ramionach / **faluje** leżąc na brzegu” *Kobieta w morzu* 143.

KAPACĆ: „Z chmur **kapią** blaski” *Na balkonie* 168.

ROZLAĆ: „i zaczyna mierzyć po cichu/ wielkie *koła tęsknoty rozlane* na wie-trze²⁶ „**Nietoperz** 157.

TONAĆ: „Czyta. Chwyta się ręką za szyję / i dno traci, i w powietrzu **tonie**” *List* 183.

Nie ma wątpliwości, że *woda* staje się dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej ważnym elementem postrzegania i interpretowania świata zewnętrznego. Poetka za pomocą metaforycznie zastosowanych wyrazów odnoszących się do zjawisk w naturze przypisywanych żywiołom dynamizuje obraz rzeczywistości. Możemy tu mówić o pewnej systemowości, dzięki której aspekt jakiegoś pojęcia rozpatrujemy za pomocą innego pojęcia²⁷, a odbiorca zwraca uwagę jedynie na wybraną, zasygnalizowaną przez nadawcę i w szczególny sposób uwypukloną właściwość opisywanego zjawiska.

Rzeczownik *wodotrysk* stanowiący integralną część porównania musi być – inaczej niż w połączeniu metaforycznym – interpretowany literalnie:

WODOTRYSK: „Brzozy są jak złote wodotryski” *Październik* 192.

²⁴ Możemy w tym miejscu mówić – odpowiednio – o metaforach ukonkretniających, metaforach abstrakcyjnych, metaforach uabstrakcyjniających i metaforach konkretnych.

²⁵ Są to takie metafory, których istotą jest bezspójnikowość oraz to, że zarówno modyfikator (element zastosowany w konwencji M), jak i temat metafory (element zastosowany w konwencji R) stoją w tym samym przypadku; por. P. Wróblewski, *Struktura...*, s. 79.

²⁶ Jest to tzw. metafora piętrowa, w której temat *koła tęsknoty* jest odrębną metaforą rzeczownikową o strukturze: **koła** (M) *tęsknoty* (T).

²⁷ Por. też: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 32.

II

Słownictwo opisujące wodę spełnia w „*Pocałunkach*” istotną funkcję stylistyczno-ekspresywną. Z rozmysłem zastosowane połączenia wyrazowe – zarówno skonwencjonalizowane, jak też zindywidualizowane – stają się odbiciem określonych aspektów życia i w ścisły sposób łączą się ze sferą fizjologiczno-zmysłową oraz intelektualno-emocjonalną człowieka.

1. Dzięki ukierunkowanym środkom ekspresji na pierwszy plan w badanym materiale wysuwają się doznania zmysłowe wywoływane przez wodę. Przede wszystkim poetka pokazuje, że woda jako naturalny żywioł ma właściwości, których bezpośrednio możemy doświadczyć naszymi zmysłami – możemy ją widzieć, słyszeć, powąchać, posmakować i dotknąć. Co więcej, właśnie te atrybuty wody wywołują określone asocjacje, a poetce w wyrazisty sposób kojarzą się ze sferą erotyki. Pawlikowska przypisuje żywiołowi wody silne znamiona zmysłowości²⁸ poprzez wykorzystanie słownictwa nawiązującego wprost lub pośrednio do sfery seksualnej. Chodzi tu przede wszystkim o metaforyczne połączenia wyrazowe, w których przy tematach odnoszących się do żywiołu wody pojawiają się modyfikatory będące nazwami części ciała (np. *usta, ręce, ramiona*²⁹) lub modyfikatory stanowiące nazwy czynności realnie przypisywane ludziom (np. *kochać, zagarniać chciwym ruchem*).

Erotyczny klimat utworu uaktywnia się w porównaniach lub metaforach (w tym również metaforach uosabiających), np.: *leżeć [w morzu; dop. U.S.] jak w łozu, oddać się morzu, na fali oprzeć głowę, falować leżąc na brzegu, morze zagarnia chciwym ruchem, morze ma w objęciach, fala wznosi się jak pierś*. Istotnym elementem eksponowania erotyzmu stają się także znane powszechnie ekwiwalencje kulturowe, np. kojarzona z obrazem wody historia mitologicznej miłości Łabędzia i Ledy³⁰ uaktywniona w wypowiedzi: „i są jak Leda z Łabędziem,/okryci łabędzim puchem” *Kobieta w morzu* 143.

2. Ponieważ *woda* zbyt łatwo absorbuje inne komponenty, głównie z ziemi, to w naturze zazwyczaj nie występuje w czystej formie bez koloru, smaku i zapachu³¹. Pawlikowska tę wielką różnorodność kolorystyczną, smakową i zapachową

²⁸ Należy przy tym termin *zmysłowy* rozumieć nie tylko jako 'odnoszący się do zmysłów, działający na zmysły – mechanizmy odbierania bodźców', ale również *zmysłowy* w znaczeniu 'związany z doznaniem erotycznymi, podniecający, namiętny'. Pawlikowska wyraziście łączy oba znaczenia, nadając zmysłowi dotyku, smaku i wzroku podtekst seksualny.

²⁹ A. Nawarecki podaje, że rzeczownik *ramiona* znajduje się na szczycie listy frekwencyjnej słownictwa występującego w wierszach akwatorycznych; zob. A. Nawarecki, *Rzeczy i marzenia...*, s. 115.

³⁰ Chodzi głównie o nawiązania do mitologicznej opowieści o miłości Zeusa i córki Testiosa, króla Etolii (z tego związku narodzili się Polluks i Helena).

³¹ *Estetyka czterech żywiołów*, pod red. K. Wikoszewskiej, Kraków 2003, s. 77.

wody wyzyskuje z malarską umiejętnością. Można zauważyć, że znaczącym, bardzo plastycznym środkiem poetyckiego przekazu stają się połączenia wyrazowe imitujące, eksponujące połyskliwość wody oraz jej barwę. Doszukiwanie się podobieństwa między czystą wodą a innymi przedmiotami przezroczystymi lub połyskliwymi opiera się na przywołaniu przez poetkę określonych skojarzeń, głównie poprzez wykorzystanie odpowiedniej leksyki. W cyklu poetyckim „Pocałunki” istotnym elementem obrazowania wody czystej, przezroczystej i połyskliwej jest wprowadzenie efektu lustra (por. *przeglądać się w owalu jeziora*) oraz doszukiwanie się podobieństwa między czystą wodą a innymi przedmiotami przezroczystymi lub połyskliwymi (por. np. wyrazy oraz związki wyrazowe zastosowane przez poetkę dla nazwania elementów związanych z wodą: *blask, kryształ, srebro, szkło, szkiełka czeskie, zwierciadło, szmaragd, staw przezroczy, kontur blasku, fale świeca jak szkiełka czeskie*).

Różnorodność kolorystyczną wody poetka ukazuje, odwołując się do naszego doświadczenia, ale często czyni to w sposób pozbawiony jakiegokolwiek szabloności. Dość typowe epitety określające barwę wody (*blady, różowy, niebieski, siwy, srebrzysty, szmaragdowy, czarny, liliowy, przezroczysty, przezroczy, złoty, modry*) wprowadzone do nowych kontekstów (np. *czarna głęboka stajnia, fal szmaragdowy obieg, liliowa półżatoba*³²) nawiązują co prawda do wrażeń postrzeganych zmysłem wzroku, lecz przede wszystkim odwołują się do wrażliwości estetycznej odbiorcy oraz semantycznych uwarunkowań poszczególnych barw, np. barwa *czarna* jest symbolem zła, strachu, niebezpieczeństwa, tragedii, katastrofy; *liliowy* jako kolor przesunięty ku *czerni*, nawiązuje do śmierci, choroby, symbolizuje smutek i chłód³³; barwa *różowa* symbolizuje łagodną erotykę i zmysłowy urok, który towarzyszy miłości itd.

Zdarza się, że poetka, eksponując swoje malarskie wyobrażenia, oznacza barwę nie za pomocą typowych określeń, lecz rozbudowanych peryfraz, które w sposób poetycki uwydatniają piękno natury, np.: przymiotnikowi *zielony* odpowiada w „Pocałunkach” rozbudowana figura stylistyczna *barwa młodego, zieleńiącego się żyta*.

Woda w twórczości Pawlikowskiej jest nieodłącznym, naturalnym elementem krajobrazu. Trzeba przy tym wyraźnie podkreślić, że całą twórczość Pawlikowskiej charakteryzuje swoista „malarskość”: rozmach typowy dla pejzaży (w „Pocałunkach” głównie marynistycznych), a także kolorystyka w sugestywny sposób oddziałująca na wyobraźnię. Każdy z cytowanych wyżej fragmentów jest

³² SJPD notuje z tym samym przykładem jako *przen.*; „ Wybrzeże coraz bledsze/ w liliowej półżatobie/ i żaglowiec oparty na wietrze./ jak ja na myśli o tobie” Zmierzch na morzu 145.

³³ Jest to bez wątpienia barwa pasywna, bierna i, jak twierdzi R. Tokarski, barwa działająca nasennie; zob.: R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 160.

w zasadzie malarskim dziełem sztuki pobudzającym wyobraźnię w niezwyklej sposób. Ów malarski sposób widzenia świata, a także umiejętność mówienia o uczuciach za pomocą sugestywnych, zmysłowych obrazów bez wątpienia łączyć można z rodzinnymi związkami poetki, która pochodziła z rodziny Kossaków: była wnuczką Juliusza i córką – Wojciecha. Przez pewien czas uczęszczała nawet do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niezwykle obrazowe, intensywne pod względem kolorystycznym wydają się wiersze, w których poetka odwołuje się choćby do widoku zachodzącego słońca, zestawiając barwy wyraźnie skontrastowane ze sobą pod względem konotacyjnym, np. *czarny i czerwony, siwy i złoty, różowy i liliowy*.

Malarskość obrazów wody zostaje wzmocniona poprzez wprowadzenie różnorodnych metafor, głównie czasownikowych, rzeczownikowych i przymiotnikowych, dzięki którym aktywizują się nawet obiekty z reguły pozostające w spoczynku. Owa malarskość widoczna jest nawet wówczas, gdy poetka ukazuje *wody stojące* kojarzone z bagnem i błotem, np. *kałużę czy sadzawkę*, które są symbolem brudu, upadku moralnego i poniżenia. Zgromadzone przez poetkę słownictwo uaktywnia istotną antynomię, prowadzi do deprecjonowania efektu lustra tak charakterystycznego dla wody czystej, przezroczystej i spokojnej. W wierszach *Narcyz* oraz *La précieuse* na pierwszy plan wysuwa się zderzenie elementów stanowiących specyficzne przeciwieństwa estetyczne, np.: *Narcyz i sadzawka* albo *wykwintnisia, kobieta afektowana i kałuża*. Towarzyszą temu obrazy natury wskazane za pomocą wyrazów wnoszących pozytywne konotacje: *niebieskich rozmarynów, róży czy małego pieska*.

Ważnym elementem obrazowania (obok barwy) staje się smak. Trzeba jednak zauważyć, że leksyka nazywająca doznania smakowe jest bardzo skromna. Zaskakiwać może jedynie wykorzystanie w tej funkcji przymiotnika *gorzki*, w miejsce powszechnie stosowanego w odniesieniu do wody morskiej określenia – *słony*. Pawlikowska korzysta tu zapewne ze znanego już w średniowieczu przeświadczenia, że *słoność* i *gorzyc* wody morskiej należy uważać za oznakę jej nieczystości³⁴. Słownictwo oznaczające odgłosy wydawane przez wodę jest jeszcze skromniejsze i bardziej skonwencjonalizowane. Trudno tu nawet mówić o jakichkolwiek indywidualnych cechach, bo przecież wyrażenia *szum morza* czy *szumiące morze* należą do języka ogólnego.

3. Konceptualizacja *wody* w „*Pocałunkach*” opiera się głównie na perspektywie szerokiej, gdzie *woda* pojmowana jest przede wszystkim jako żywiol wypełniający przestrzeń od ziemi aż do nieboskłonu. *Woda* nierozzerwalnie związana jest z *niebem*. Słownictwo wykorzystane przez Jasnorzewską wyraziście ową jedność uwy-

³⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

pukła. Zwróćmy choćby uwagę na tytuł jednej z poetyckich etiud – *Morze i niebo*. Zdarza się, że poetka za pośrednictwem obrazu *wody* intensyfikuje nocne światło księżyca i gwiazd, nieodłącznych składników nieba. Ich odbicie w połyskliwej tafli wody stwarza niezwykle plastyczny obraz rzeczywistości, potęguje tajemnicę, którą poetka potrafi dodatkowo uwypuklić za pomocą odpowiedniego słownictwa i metafor oraz porównań odwołujących się do naszych doświadczeń wzrokowych oraz powszechnie przyjętych wyobrażeń (*fale świecą jak szkiełka czeskie, fale jak miliard usta do księżyca*). Nie ma też wątpliwości, że Pawlikowska postrzega *wodę* jako jeden z podstawowych elementów świata oraz jako część wszechświata, kosmosu³⁵, o czym zaświadczały połączenia typu: *na końcu świata, zawieszony nad morzem świt; gorzkie i czarne bezkresy*, czy przymiotnik *bezdeny* stosowany przez poetkę na oznaczenie 'morskiej głębiny'.

Na szczególną uwagę zasługuje to, że poetka z wielką wrażliwością malarzką wykorzystuje oczywiste przeświadczenie, iż nie tylko na makro- ale i na mikropoziomie ruchy wodnych cząsteczek są nieregularne. To dlatego dziwnie zachowują się krople rosy pojawiające się na powierzchni substancji stałej. Krople te są w nieustannym ruchu, przeskakują, wirują³⁶, ale przez poetkę nie zostają nazwane wprost, tylko za pomocą różnorodnych metafor, np. poprzez wprowadzenie rozbudowanej metafory apozycyjnej: *krople – tży szczęścia gorzkiej toni*.

4. Wyekscerpowane z badanego materiału środki ekspresji poetyckiej wykazują jeszcze jeden interesujący aspekt postrzegania żywiołu wody przez poetkę. Nie ma wątpliwości, że w „*Pocałunkach*” zbiorniki wodne bywają utożsamiane lub przynajmniej kojarzone z człowiekiem³⁷. Czasami woda sprawia wrażenie łagodnej, upersonifikowanej istoty. Morze zachowuje się, czuje i ulega emocjom podobnie jak człowiek, a treści takie implikują przede wszystkim metafory, w których przy rzeczownikach oznaczających żywioł wody pojawiają się wyrazy realnie łączące się z rzeczownikami osobowymi, np.: *morze jest smutne, morze wzdycha falami*, a także porównania, w których zestawione są zjawiska wodne i elementy ciała ludzkiego, np. *fale jak miliard ust do księżyca, fala wznosi się jak pierś*. Istotnym sposobem animizacji jest – jak wynika z przeprowadzonej analizy – zastosowanie czasowników nazywających widzenie, postrzeganie, oddychanie, a także odwoływanie się do emocji ludzkich oraz intelektu.

³⁵ U. Majer-Baranowska, *Woda – profile...*, s. 281.

³⁶ Por. uwagi na temat ruchów molekuł wodnych: *Estetyka...*, s. 77.

³⁷ Odbywa się to za pomocą metafor, w których tematem jest rzeczownik odwołujący się do pola semantycznego *wody*, zaś modyfikatorem – rzeczownik lub czasownik realnie konotujący rzeczowniki nazywające ludzi.

III

1. Obraz żywiołu wody zawarty w cyklu poetyckim „*Pocątunki*” nawiązuje do obrazu wody zawartego w języku ogólnym, zwanego czasami obrazem naiwnym bądź potocznym, „uwzględnia zarówno obiektywnie dane cechy rzeczywistości, jak też kulturowe uwarunkowania rządzące myśleniem i ocenami człowieka”³⁸. Woda jako symbol chaosu, niestałości, zmienności, przeobrażenia, bezmiaru możliwości (uzdrowienia, źródła życia, odrodzenia ducha i ciała); potęgi, płodności; niebezpieczeństwa, stanowi – obok ziemi – w tradycyjnych wierzeniach kosmologicznych wielu ludów żywioł bierny, żeński, w przeciwieństwie do dwóch pozostałych (ognia i powietrza), które uznawane są za ruchliwe i męskie³⁹.

2. Wprowadzane przez poetkę obrazy powstają dzięki percepcji zmysłowej. Odbiorca „*Pocątunków*” odwołuje się do swego bezpośredniego, bardzo złożonego doświadczenia wody i dzięki temu może odbierać płynące z tych niezwykłych poetyckich miniatur przesłanie poetki. Przywołanie całego zespołu – danych nam w doświadczeniu – różnorodnych konotacji wody nie tylko oddziałuje na wszystkie zmysły czytelnika, ale również uaktywnia jego wrażliwość estetyczną.

3. Pod względem malarskim woda stanowi chyba najbardziej złożony i zróżnicowany żywioł, co poetka w mistrzowski sposób wykorzystuje, odmalowując wielkie bogactwo estetyczne tkwiące w poszczególnych zjawiskach wodnych. Ukazuje na przykład wodę stojącą i wodę płynącą, wodę zróżnicowaną pod względem kolorystycznym, także bogatą konsystencją fluidaną reprezentowaną przez różne mieszaniny wody i powietrza, wody i ziemi oraz wody i ognia (np. mgła, rosa, piana)⁴⁰. Każdy z tych obrazów ma swój zasób elementów sprzyjających estetycznemu odbiorowi, każdy z nich wywołuje odmienne uczucia i skojarzenia intelektualne. Nie bez wpływu pozostaje tu perfekcyjnie przez poetkę zastosowane słownictwo oraz różnorodne związki wyrazowe, zarówno skonwencjonalizowane, jak i noszące na sobie piętno indywidualizmu.

³⁸ R. Tokarski, *Słownictwo...*, s. 347.

³⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*

⁴⁰ Szerzej na temat estetyki żywiołu wody zob: *Estetyka...*, s. 77.

**VOCABULARY REFERRING TO THE WATER ELEMENT
IN THE COLLECTION OF POEMS „POCAŁUNKI” („KISSES”)
BY MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA**

S u m m a r y

The article attempted to analyze vocabulary connected with a semantic circle of *water* in the collection of poems “*Pocałunki*” / “*Kisses*”/ by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. The author paid attention to specific connections between individual words and revealed not only innovative but also conventionalized elements of the artistic text. Besides, lexical elements that indicate values and connote specific emotions and imaginations which by referring to both popular knowledge of the world and certain symbols and cultural experience create peculiar aura in the text and influence the reader to the greatest extent were analyzed. Particular attention was paid to vocabulary realistically connected with the water semantic field, applied by the poet to name aquatic designates; non-conventionalized extended metaphors of periphrases nature; vocabulary realistically referring to the element of water applied by the poet to describe other phenomena.