

Jolanta Kowalewska-Dąbrowska
Uniwersytet Gdański

Miejsce i rola definicji artystycznej w tekście poetyckim (na przykładzie poezji Jana Twardowskiego)

Pojęcie definicji artystycznej (nazywanej też przez niektórych definicją poetycką) pojawia się w ostatnich latach przede wszystkim (choć nie wyłącznie) w pracach z zakresu semantyki tekstu artystycznego w związku z rekonstrukcją i opisem szczególnych, indywidualnych kategoryzacji w utworach poetyckich.

Jednakże dotychczasowe propozycje opisu tego kluczowego pojęcia i próby jego zdefiniowania pokazują, że definicja poetycka jest pojęciem bardzo rozciągliwym. Nie zostało też ono dotychczas w pełni sprecyzowane¹. Wiąże się to m.in. z tym, że i sam termin *definicja* nie jest w nauce jednakowo rozumiany².

Ryszard Tokarski (1987: 161) uznaje definicję poetycką „za pewien typ «równania znaczeniowego», w którym człon objaśniający musi być uprzednio poddany interpretacji semantycznej, by dopiero w jej efekcie można było cokolwiek orzec o elemencie definiowanym”. Badacz zauważa również, że definicja poetycka eksponuje w *definiensie* składniki cząstkowe *definiendum*, niekiedy okazjonalne, natomiast kształtem swym nawiązuje do konstrukcji metaforycznych, apozycji lub peryfraz (Tokarski, 1990: 121). Na podobne cechy zwraca też uwagę Anna Pajdzińska, która podkreśla, że definicje poetyckie są konstrukcjami metaforycznymi i tylko formalnie przypominają definicje (Pajdzińska 1993: 221). W literaturze przedmiotu

¹ Jolanta Chojak w artykule *Kilka pytań o definicję poetycką* przytacza i omawia sposoby ujmowania tego pojęcia przez różnych autorów (Chojak 2010: 125–126).

² Piotr Krzyżanowski, omawiając różne rodzaje definicji w lingwistyce, zauważa, że terminem *definicja* obejmuje się wyrażenia o bardzo różnorodnej postaci (Krzyżanowski 1993: 398).

przyjmuje się też powszechnie, że wprowadzenie w tekście przez danego twórcę konstrukcji syntaktycznej o kształcie definicji jest zabiegiem meta-tekstowym.

Próbie wyznaczenia granic pojęcia *definicji poetyckiej* podjął Tomasz Korpysz, który określał ją jako „heterogeniczną pod względem strukturalnym klasę wyrażań, których podstawową funkcją jest poddanie wybranego elementu subiektywnej, kontekstowej interpretacji i wyodrębnienia jego z jakiegoś punktu widzenia najważniejszych cech” (Korpysz 2006: 78)³.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż badacze literatury od dawna opisywali stosowany przez pisarzy zabieg ustalania ekwiwalencji znaczeniowej. Zjawisko to było nazywane przez niektórych synonimią poetycką, przez innych peryfrazą oboczną czy apozycją porównawczą. Niezależnie od tego pojęcie *definicji poetyckiej (artystycznej)* wydaje się z różnych względów przydatne. Na przykład wiele peryfraz ma w języku charakter ustabilizowany, natomiast struktury określane jako definicje poetyckie eksponują najczęściej swoiste, indywidualne, okazjonalne cechy obiektu czy zjawiska. Jak zauważa Anna Pajdzińska, ujmują one przedmiot przez pryzmat właściwości innego przedmiotu, ukazując często nowe, nie wykorzystane w języku sposoby kategoryzowania (Pajdzińska 1993: 235).

Rodzi się jednak pytanie, gdzie szukać podstawowych wyznaczników odróżniających z jednej strony definicję poetycką od definicji naukowej i potocznej, a z drugiej strony – od innych wyrażań językowych niebędących definicjami.

Jak wiadomo, definicje naukowe podlegają określonym restrykcjom poprawnościowym. Definicje poetyckie nie spełniają warunków definicji klasycznej, są z punktu widzenia logiki błędne, nie dążą do obiektywizmu, są subiektywne i arbitralne. Tę zauważalną różnicę niektórzy badacze starają się uwypuklić nazwowo, dodając określenia typu: *quasi definicja, specyficzna definicja* itp.

Definicje poetyckie nie spełniają także kryteriów definicji potocznych, które (według założeń formułowanych przez badaczy lingwistyki kulturowej) mają odzwierciedlać utrwalony w języku obraz świata, czyli sposób kategoryzowania rzeczywistości właściwy danej społeczności etnicznej.

Dyskusyjna jest kwestia, które cechy danej struktury świadczą o tym, że mamy do czynienia z definicją poetycką. Sądzę, że można przyjąć, tak jak to robi Tomasz Korpysz, że od innych wyrażań językowych definicje

³ Zob. też tego autora publikację książkową poświęconą definicjom w poezji C. K. Norwida (Korpysz 2009) oraz artykuły zajmujące się wybranymi problemami związanymi z definicjami poetyckimi (Korpysz 2001, 2006, 2007).

poetyckie wyróżnia ich funkcja. Służą bowiem one ustalaniu znaczeń wyrażań (Korpysz 2001: 336). Oczywiście jest, że są to indywidualne, autorskie propozycje definiowania wybranych obiektów, ważne w kontekście danego utworu.

W niniejszym artykule do zaprezentowania interesującej mnie problematyki wybrałam utwory Jana Twardowskiego. Wyjściowo ważną sprawą było ustalenie, jakie pojęcia są najczęściej przez poetę definiowane, ponieważ zwykle w postaci definicji eksponowane bywają w skondensowanej postaci treści istotne dla wymowy danego wiersza.

Skoncentrowałam się na dwóch podstawowych kwestiach:

- 1) Jaki kształt językowy przybierają definicje poetyckie;
- 2) Jaką pełnią one rolę w utworze.

Jolanta Chojak proponuje wyróżnić dwie klasy definicji poetyckich:

- takie, które mają postać zdaniową
- takie, które mają postać apozycji lub konstrukcji włącznych (Chojak 2010).

W analizowanych przeze mnie utworach najczęściej pojawiają się definicje poetyckie w formie trójczłonowych konstrukcji syntaktycznych: *definiendum*, spójka (funktor – najczęściej o postaci wyrażań *to*, *to jest*, *to znaczy* lub myślnika) i *definiens*. I takie struktury są przede wszystkim przedmiotem mojej uwagi.

W wierszach Twardowskiego definicje poetyckie powiązane są najczęściej z refleksją na temat ważnych spraw egzystencjalnych: śmierci, wiary, uczuć, stanów psychicznych (takich jak np. rozpacz, samotność). Definicje poetyckie muszą być interpretowane w kontekście całego utworu, gdyż dopiero na takim tle można odczytać sens zarówno *definiendum*, jak i *definiensa*⁴.

Na początek przytoczę krótki liryk zatytułowany *ostatnia* (sk, 6) w całości złożony z definicji:

Wiara – to ufność na zawsze więc jedna
 nadzieja – to czas bez pożegnań
 miłość pierwsza – zupełnie jak ciele
 bo patrzy w niebo
 by zobaczyć ziemię

 miłość ostatnia – to przecucie piękna.

⁴ R. Tokarski, omawiając zagadnienia związane z opisem znaczenia słowa w tekście poetyckim na przykładzie słowa *chmura*, zauważa, że w wypadku stosowania przez poetę definicji poetyckiej ważne jest rozpatrywanie konstrukcji, w których słowo to występuje zarówno jako *definiendum*, jak i jako część *definiensa* (Tokarski 1990: 121).

Jak łatwo zauważyć, wiersz ten nawiązuje do znanej triady: wiara, nadzieja, miłość, którą wyeksponował i opisał św. Paweł w swoim *Liście do Koryntian*, nazywanym *Hymnem o miłości* (I Kor., 13, 1–13)⁵. W utworze każdy z tych członów został opisany przez poetę w indywidualny sposób. W słownikach *ufność* najczęściej definiowana jest przez *wiarę*. *Ufność* z wiersza, scharakteryzowana jako *na zawsze, jedyna*, oznacza całkowite, pełne zaufanie do Boga. *Ufność* nie jest więc tożsama z *wiarą*, ale stanowi jedną z najistotniejszych jej cech.

Następnym członem podlegającym zdefiniowaniu jest *nadzieja*. Znaczenie tego słowa wiąże się z ‘czymś spodziewanym w przyszłości’. Dlatego *nadzieja* kategoryzowana jest tutaj jako ‘czas’ i to czas szczególny. Słowo *pożegnanie* zawiera cechę konotacyjną ‘przerwanie kontaktu’. *Czas bez pożegnania* oznacza, że ‘to, co oczekiwane, co nastąpi w przyszłości, będzie trwałe’. W wierszu struktura definicji *wiary* i *nadziei* jest identyczna: *definiendum* z *definiensem* łączy spójka *to* wraz z myślnikiem. Natomiast trzeci człon znanej triady został podzielony na dwie części: *miłość pierwsza* oraz *miłość ostatnia*. Charakterystyka *miłości pierwszej* wyłamuje się z jednolitego ukształtowania składniowego właściwego dwóm poprzednim definicjom. Zdanie definicyjne zostało rozbudowane (obejmuje trzy wersy) i ma charakter porównawczy. Człon *zupełnie jak cięć* odnosić się może do stanu zakochania z konotacjami ‘niedojrzałości’. Wersy: *bo patrzy w niebo / by zobaczyć ziemię* mogą być rozumiane dwojako, gdyż słowo *niebo* z pozytywnym komponentem wartościującym wprowadza dodatnią waloryzację tej miłości (mówimy przecież: *być / czuć się jak w niebie*), ale też *patrzenie w niebo* może oznaczać ‘oderwanie od rzeczywistości’ (którą reprezentuje tu słowo *ziemia*). Wers końcowy stanowi puentę utworu: *miłość ostatnia – to przecucie piękna*. Został on w części poprzedniej oddzielony spacją, co w powiązaniu z tytułem wiersza: *ostatnia* wskazuje na ważność tej właśnie miłości. *Definiens* mówi o pięknie nieznanym, zaledwie przeczuwanym, można więc sądzić, że w ten sposób została scharakteryzowana miłość Boga.

W innych utworach definicje *wiary* także wskazują na ważność postawy ufności, zawierzenia Bogu. Na przykład w wierszu *żaden anioł nie pomógł* (tid, 251), mówiącym o Chrystusie umierającym na krzyżu, znajdujemy taką definicję:

Wierzyć to znaczy ufać kiedy cudów nie ma
cud chce jak najlepiej a utrudnia wiarę

⁵ Zob. *I List św. Pawła do Koryntian*, *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1971, s. 1302.

Także tutaj wiara kategoryzowana jest poprzez ufność bezgraniczną, ponieważ nic tej wiary nie ułatwia. Poeta poddaje w wątpliwość przypuszczenie, iż cud mógłby pomóc człowiekowi w wierze. W utworze chodzi o cud uratowania Chrystusa od śmierci na krzyżu. Stwierdzenie, że *cud* [...] *utrudnia* *wiarę*, wzmacnia myśl zawartą w *definiensie*, iż wiara musi polegać na ufności. Chciałoby się powiedzieć: na ufności wbrew wszystkiemu.

Związek wiary z ufnością znajdujemy także w utworze *jakby Go nie było* (nppn, 202):

wierzyć – to znaczy nawet się nie pytać
jak długo jeszcze mamy iść po ciemku

W tej definicji o charakterze zaprzeczonym *definiens* jest metaforycznym ujęciem postawy całkowitej ufności, gdyż *iść po ciemku*, znaczy tu 'nic nie widząc'. Idący po ciemku musi polegać na kimś, komu ufa. Mamy tu też do czynienia z dwiema nakładającymi się na siebie metaforami pojęciowymi: ŻYCIE TO DROGA i WIDZIEĆ TO WIEDZIEĆ. Wiara polegająca na zaufaniu nie musi zakładać wiedzy.

Zagadnienie opozycyjności wiary i wiedzy pojawia się też w innych wierszach. W utworze *o wierze* (nppn 153) definicja o charakterze perswazyjnym typu: „prawdziwe A jest to B” została rozbudowana i wkomponowana w strukturę wiersza, w którym przeciwstawione są dwa rodzaje wiary. Liryk mówi o konieczności utraty jednego rodzaju wiary (nazywam ją tu *wiarą nieprawdziwą*), po to,

żeby odnaleźć tę jedyną
[...]
tę która jest po prostu
spotkaniem po ciemku
kiedy niepewność staje się pewnością
prawdziwą *wiarę*, bo całkiem nie do *wiary*.

Z tej charakterystyki możemy zrekonstruować podwójną definicję *wiary prawdziwej*:

prawdziwa wiara jest spotkaniem po ciemku
prawdziwa wiara [jest; dop. – J. K.-D.] całkiem nie do *wiary*

Do *wiary*, którą trzeba utracić, zastosowane zostały określenia: *na-dęta*, *urzędowa*, *zadzierająca nosa*. Mają one negatywny znak wartości. Przeciwnieństwem takiej *wiary* (określiłam ją jako *nieprawdziwa*) jest *wiara prawdziwa*, która z kolei wydaje się niemożliwością. Użyty tutaj frazeologizm

nie do wiary, czyli 'taki, że trudno w to uwierzyć' jest grą między znaczeniem odnoszącym się do wiary religijnej a utartym znaczeniem potocznym (*coś jest nie do wiary*), w którym zawarty jest też element znaczeniowy 'zdziwienia'. Pozytywną waloryzację *wiary* wnosi również wyrażenie *jedyna* łączące sensy: 'tylko ta' i 'najlepsza.' I taką wiarę trzeba *odnaleźć*. W czasownik *odnaleźć* wpisany jest dodatni komponent wartościujący. Natomiast *tracić*, w którego strukturę znaczeniową jest wpisane wartościowanie ujemne, zyskuje w tym kontekście waloryzację pozytywną. Trzeba bowiem tracić to co gorsze (wiarę nieprawdziwą), aby zyskać to, co lepsze (wiarę prawdziwą).

Wiara prawdziwa zdefiniowana została także jako *spotkanie po ciemku*. Jest to spotkanie z Bogiem, któremu się ufa. W tym utworze, podobnie jak w poprzednim, wyrażenie *po ciemku* zawiera konotacyjną cechę 'nic nie widzieć' w znaczeniu 'nic nie wiedzieć'. *Wiara prawdziwa* wiąże się z zaufaniem, a nie z wiedzą, i dzięki temu taka wiara daje pewność, co wyrażone zostało w paradoksalnym sformułowaniu: *niepewność staje się pewnością*.

Ciekawe są również u Twardowskiego kategoryzacje miłości. W wierszu *o nieobecnych* (nppn, 130), mówiącym o bliskości między osobą żyjącą a tymi, których już na tym świecie nie ma, znajdujemy następujący ciąg definicyjny:

nakrywała do stołu [...]
wiedząc że zmęczenie jest przynajmniej połową miłości,
że kochać to nie znaczy iść swą własną drogą

W jednym wersie pojęcie *miłości* należy do *definiensa*, wiążącego *zmęczenie* z *miłością*, gdyż został wyodrębniony rodzaj takiego zmęczenia, które wynika z dbałości o potrzeby najbliższych. To nakierowanie na potrzeby innych jest wyrazem miłości do nich. Z kolei w wersie następnym zdefiniowana została *miłość*. Wers ten przynosi objaśnienie sensu miłości, ale nie wprost, tylko w postaci perswazyjnej definicji zaprzeczonej: *Kochać to nie znaczy iść swą własną drogą* (podkreślenie moje). Z wyjaśnienia, czym *miłość* nie jest, wnioskujemy, czym ona może być. Czyli możemy powiedzieć, że *kochać* to znaczy 'iść drogą nie własną'. W kontekście tego utworu droga 'nie własna' to nie droga 'indywidualna', tylko droga 'wspólna'. Chodzi oczywiście o wspólnotę z najbliższymi. Ten sposób definiowania *miłości* wpisuje się również w metaforę *życia jako drogi*.

Inaczej kategoryzowana jest *miłość* w wierszu *wszystko co dawne* (nppn, 237). Definicja ta brzmi: *miłość to samotność co łączy najbliższych*. Tak więc *samotność* wystąpiła tu w pozycji *definiensa*. Utwór opisuje przeszłość, jest wspomnianiem domu rodzinnego i osób, których już nie ma. *Samotność*, czyli bycie samemu (fizycznie) jest równocześnie łącznością z najbliższymi.

Z kolei w innych wierszu *samotność* staje się pojęciem definiowanym.

samotność – to droga do Boga
 najkrócej prosta szczęśliwa
 nareszcie nikt nie przeszkadza
 sobą nie zakrywa.

Tak więc *samotność* jest drogą życia, którego cel stanowi Bóg. Takie ujęcie *samotności* koresponduje z refleksją o niej zawartą w innych utworach⁶.

W poezji Twardowskiego wielokrotnemu definiowaniu podlega także *śmierć*. W wierszu *nie bój się* (sr, 66) czytamy: *śmierć to ciekawostka że trzeba iść dalej*, natomiast w utworze *powieszony pomyłony* (sk, 46) znajdujemy taką definicję: *śmierć to nie dziura tylko życie dalej* (podkreślenia moje).

W obu przykładach słowo *dalej* informuje, że ta sama czynność odbywała się już wcześniej. Czasownik *iść* w tym kontekście odsyła do metaforycznej *drogi życia*, wyprowadzającej także poza *śmierć*, której ranga i groza zostały umniejszone przez specyficzne *genus proximum* – *ciekawostka*, czyli 'jakiś szczegół, mało ważny drobiazg o osobliwym charakterze'. Ważniejsze jest bowiem owo *dalej*, nie sama *śmierć*.

W drugim przykładzie występuje definicja zaprzeczona. *Śmierć* nie jest brakiem, nicością (*dziura* oznacza 'brak czegoś'). Natomiast czym *śmierć* jest, mówi drugi człon definicji.

Ważnymi komponentami świata poetyckiego Twardowskiego są charakterystyki Boga i człowieka. I choć w wierszach pojawiają się liczne kategoryzacje Boga, to wyjątkowo niewiele z nich przybiera kształt definicji. Wynika to z ujawnianego na różne sposoby i w wielu utworach przekonania o niemożliwości poznania przez człowieka istoty Boga.

Jedną z definicji Boga znajdujemy w utworze *trzeba* (nppn, 340), mówiącym o tym, w co jest człowiekowi trudno uwierzyć, a najtrudniej w to, że *Bóg to jedność bez cierpienia*. Możemy tu widzieć odniesienie do prawdy wiary o jednym Bogu w trzech osobach. To *jedność* w postaci doskonałej, co wyraża określenie – *bez cierpienia*.

A oto jeszcze jeden interesujący przykład. W zakończeniu wiersza *noc* (nppn, 319) czytamy:

⁶ W poezji Twardowskiego *samotność* wiąże się z innymi uczuciami, tak pozytywnymi, jak i negatywnymi. Ukazywana jest jako wartość instrumentalna, nie absolutna. Negatywna ocena *samotności* ulega przewartościowaniu wtedy, gdy jest sposobem realizowania wartości innych, hierarchicznie sytuowanych wyżej. *Samotność* ze względu na Boga ma wartość najwyższą (zob. na ten temat Kowalewska-Dąbrowska 2008).

[...] wiara stale chce pytać
 lecz gardło wysycha
 jeśli Bóg jest milczeniem
 zamilczeć potrzeba

W tym fragmencie spójnik *jeśli* nie wprowadza zdania warunkowego, lecz ma znaczenie przyczynowe i odpowiada sensowi słowa *ponieważ*. Stwierdzenie: *Bóg jest milczeniem*, to coś więcej niż *Bóg milczy*, gdyż treść predykatu *milczeć* (wielokrotnie w utworach Twardowskiego przypisywanego Bogu w relacji z człowiekiem) w ten sposób zostaje zintensyfikowana. *Bóg jest milczeniem*, to znaczy 'jest tajemnicą, jest niepoznawalny, więc człowiek, który chce wiedzieć (w wierszu zostało to ujęte w postaci: *wiara stale chce pytać*), powinien *zamilczeć*, czyli 'o nic nie pytać'. Powinny stanąć naprzeciw siebie dwa milczenia: milczenie Niepoznawalnego i milczenie wobec Niepoznawalnego⁷.

Utwory mówiące o Bogu najczęściej opowiadają też o człowieku, który jest presupozycyjnie charakteryzowany przez zaprzeczenie lub odwrotność atrybutów Boga. Niektóre z tych charakterystyk przybierają kształt definicji. I tak na przykład wiersz dziękczynny (xxx, nppn, 87), opisujący Boga jako niepoznawalnego (*nie mieścisz się w naszej głowie, która jest za logiczna*), kończy taka oto definicja ludzi: *tylko my – czytani analfabeci / chlapiemy językiem*. W ten sposób wyrażona została dezaprobatą usilnego dążenia ludzi do zgłębienia tajemnicy Boga. A w innym wierszu (*co zginęło nppn, 236*) puenta brzmi następująco: *tylko człowiek stale Ci się gubi / urodzony dezertier*. Tu z kolei krytyce został poddany sposób zachowania człowieka. Człowiek jest *dezertierem* wobec Boga, czyli przed Nim ucieka.

Czas na krótkie podsumowanie. Zdaję sobie sprawę, że materiał zebrany z utworów jednego poety nie daje podstaw do zbyt daleko idących uogólnień. Wiele kwestii teoretycznych wymaga jeszcze namysłu i dalszych rozstrzygnięć. Na przykład, czy należy zaliczać do definicji poetyckich takie konstrukcje, w których wyrażenie definiowane ma referencję określoną. Jolanta Chojak dowodzi, że nie, choć w niektórych pracach są one uwzględniane⁸.

W artykule przyjąłam pewne ograniczenia w wyodrębnianiu definicji poetyckich. W swoich rozważaniach nie wszystkie konstrukcje syntaktyczne mające strukturę definicji brałam pod uwagę. Ważne dla mnie było to, jakie wyrażenia znajdują się w pozycji *definiendum*. W grę nie wchodziły bowiem nazwy własne ani wyrażenia z referencją określoną. Nie poddawałam też

⁷ Zagadnienie milczenia (Boga wobec człowieka i człowieka wobec Boga) było przedmiotem moich szczegółowych analiz w odrębnej publikacji (Kowalewska-Dąbrowska 2002).

⁸ Zob. na ten temat uwagi J. Chojak w cytowanym wcześniej artykule.

analizie przykładów, w których nastąpiła zmiana szyku (*definiens* na pierwszym miejscu, *definiendum* – na drugim). Takie struktury uwzględnia na przykład Tomasz Korpysz, a z kolei Jolanta Chojak je kwestionuje.

Definicje poetyckie w utworach Jana Twardowskiego są jednym z istotnych komponentów obrazu świata kreowanego przez tego poetę. Wskazują na ważność wyodrębnianych i poddawanych charakterystyce obiektów ze względu na przyjęty punkt widzenia. Jest to punkt widzenia człowieka wiary. Pod względem formalnym definicje poetyckie Twardowskiego mają przede wszystkim postać konstrukcji zdaniowych. Ustalają one związek między *definiendum* a *definiensem*. Ciekawe jest też to, że to samo pojęcie może wystąpić zarówno w jednej, jak i w drugiej funkcji. Tak jest na przykład z pojęciem *samotności*. W jednym utworze pojawia się definicja: *miłość to samotność co łączy najbliższych*, a w innym – *samotność to droga do Boga*.

W wielu definicjach nie odnajdujemy odniesienia do *genus proximum*, czasami jego pozycję zajmują pojęcia zaskakujące, nietypowe (jak np. *śmierć to ciekawostka*) bądź takie, których zakres nie jest wcale szerszy. Specyfiką definicji poetyckich jest też to, że miejsce *differentiae specifica* zajmują konstrukcje zdaniowe.

Aby uznać założoną przez autora funkcję wyjaśniającą *definiensa*, musi on być uprzednio semantycznie zinterpretowany ze względu na znaczenie intencjonalne utworu.

W porównaniu z obserwacjami innych badaczy (na przykład Anny Pajdzińskiej) w utworach Jana Twardowskiego nie zaobserwowałam tendencji do wyróżniania szczególnych obiektów niewyodrębnianych w definicjach potocznych czy naukowych. W tej poezji przedmiotem indywidualnych eksplikacji są pojęcia mające swoje potoczne i naukowe definicje. Natomiast ważne okazało się odczytanie proponowanej przez poetę wizji wyodrębnionego poprzez definicję przedmiotu czy zjawiska.

Literatura

- Chojak J., 2010, *Kilka pytań o definicję poetycką*, [w:] *Człowiek, słowo, świat*, red. J. Chojak, T. Korpysz, K. Waszakowa, Warszawa, s. 124–137.
- Korpysz T., 2001, *Definicje poetyckie jako problem badawczy*, [w:] *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin, s. 333–346.
- , 2006, *Kilka uwag o definicji poetyckiej Cypriana Norwida (na przykładzie „Sfinksa III”)*, „Poradnik Językowy”, z. 10, s. 77–85.
- , 2007, *Cyprian Norwid – „poeta definicji”*. *Kilka problemów teoretycznych*, [w:] *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, red. P. Chlebowski, Lublin, s. 249–286.
- , 2009, *Definicje poetyckie Norwida*, Lublin.

- Kowalewska-Dąbrowska J., 2002, *Gdy milczenie jest mową... – Kilka uwag o pojęciu milczenia w języku potocznym i w poezji Jana Twardowskiego*, „Poradnik Językowy”, z. 9, s. 24–38.
- , 2008, *Problem wartości w poezji Jana Twardowskiego (na przykładzie obrazu samotności)*, [w:] *Współczesna polszczyzna: stan, perspektywy, zagrożenia*, red. Z. Cygal-Krupa, Kraków–Tarnów, s. 325–332.
- Krzyżanowski P., 1993, *O rodzajach definicji i definiowaniu w lingwistyce*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin, s. 387–400.
- Pajdzińska A., 1993, *Definicje poetyckie*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin, s. 221–236.
- Tokarski R., 1987, *Znaczenie słowa i jego modyfikacje w tekście*, Lublin.
- , 1990, *Prototypy i konotacje. O semantycznej analizie słowa w tekście poetyckim*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 117–137.

Tytuły tomików Jana Twardowskiego wraz ze skrótami stosowanymi w artykule

- Nie przyszedłem pana nawracać*, Warszawa 1986 (nppn)
- Sumienie ruszyło i nowe wiersze*, Warszawa 1990 (sr)
- Trzeba iść dalej, czyli spacer biedronki*, Warszawa 1995 (tid)
- Spóźnione kukanie*, Kraków 1996 (sk)

The place and role of artistic definition in a poetic text (as exemplified by the poetry of Jan Twardowski)

Summary

The artistic (or poetic) definition is one of the components of the world created by the author. It is usually in the formal shape of syntactic structure, typical of definitions, however, it does not meet the requirements of classic or colloquial definition. The artistic definition is subjective in as much as it is a personal suggestion of the author how to define an object or a phenomenon in a particular text.

The aim of my study was to establish the linguistic form and the function of poetic definitions in the poems by Jan Twardowski. The analysis, which has been carried out from this angle, provokes some general reflections:

1. In the poetry by Jan Twardowski we can frequently see the poetic definitions in the form of three-piece structures: *definiendum*, linking device (function words such as *is*, *which is*, *which means* or a dash) as well as *definiens*;
2. The meaning of both *definiendum* and *definiens* needs to be interpreted in the context of whole poem;

3. In many definitions there is no reference to *genus proximum* or it is untypical, surprising;
4. In the poems by Twardowski the poetic definitions are usually related to the fundamental issues, important to human existence: faith, death, emotions (love), mental states (despair, loneliness);
5. The poetical definitions in the poems by Jan Twardowski are one of the important components of the created world. They indicate the importance of the distinguished as well as characterized objects and phenomena from the viewpoint of a man of faith.

Key words: artistic definition, semantic equivalence, categorisation, Twardowski

Słowa-klucze: definicja artystyczna, ekwiwalencja znaczeniowa, kategoryzacja, Twardowski