ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
FOLIA LITTERARIA POLONICA 8, 2006

https://doi.org/10.18778/1505-9057.08.19

Anna Kołaczkowska

ANALIZA I INTERPRETACJA SCHEMATU OBRAZOWEGO CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ NA PRZYKŁADZIE WIERSZY TYMOTEUSZA KARPOWICZA Z TOMU *ODWRÓCONE ŚWIATŁO*

Utwory Karpowicza ujmuję w kategoriach semantyki aksjologicznej, metody badania tekstów zaproponowanej przez współczesny kognitywizm. Tomasz Paweł Krzeszowski twierdzi, że „wartości stanowią niezbędny składnik opisu znaczenia i dlatego musi istnieć ścisły związek między wartościami a znaczeniem, a tym samym między aksjologią a semantyką"[1]. Teoria opracowana przez Marka Johnsona została przywołana przez Krzeszowskiego w pracy pt. *The axiological parameter in preconceptual image schemata*[2]. Wydaje się ona szczególnie funkcjonalna w przypadku analizy i interpretacji wierszy z *Odwróconego światła*, ponieważ Karpowicz tworzy swój zmetaforyzowany język na bazie domeny kognitywnej[3] ludzkiego ciała, czyli refleksji natury biologicznej i fizjologicznej. Wybranemu schematowi obrazowemu przyporządkowuję ich reprezentacje z tekstów Karpowicza. Obrazy w sposób naturalny łączą się w utworach, dlatego ich rozdzielenie przysparza wielu

[1] T. P. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty semantyki językowej*, Toruń 1999, s. 17–18.

[2] T. P. Krzeszowski, *The axiological parameter in preconceptual image schemata*, [w:] *Conceptualizations and Mental Processing in Language*, ed. by R. A. Geiger, B. Rudzka-Ostyn, Berlin–New York 1993, s. 307–329. M. Johnson definiuje *image schema* jako schematyczną strukturę, która jest nieodłączna od naszej percepcji, poruszania się w przestrzeni i fizycznej manipulacji przedmiotami. Nie jest abstrakcyjną strukturą podmiotowo-orzeczeniową, lecz wchodzi w skład naszego rozumienia rzeczywistości. Z drugiej strony nie jest też konkretnym wyobrażeniem lub obrazem mentalnym, ale strukturami, które organizują nasze mentalne reprezentacje na poziomie bardziej ogólnym i abstrakcyjnym niż ten, na którym formujemy indywidualne, mentalne wyobrażenia (za: *The body...*, s. 23–24. W przypadku wszystkich książek w języku angielskim podaję tłumaczenie własne – A.K.).

[3] Pojęcie domeny pochodzi z prac R. W. Langakera. Według niego, „domena kognitywna jest rodzajem doświadczenia, prostym pojęciem, pojęciowym złożeniem, całym złożonym systemem wiedzy, czasem doświadczeniem zmysłowym" (*Wykłady z gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, przeł. J. Berej i in., Uniwersytet M. Skłodowskiej-Curie, Lublin 1995, s. 18); por. także hasło *Domena kognitywna* na s. 164 (*ibidem – Słowniczek terminów*, oprac. P. Twardzisz, s. 164).

problemów. Interpretacje poszczególnych fragmentów są niepełne bez uzupełniających je kontekstów, dlatego pojedynczych reprezentacji nie należy uważać za interpretacje ostateczne. Często z danego fragmentu wyłania się kilka reprezentacji różnych schematów.

W poezji Karpowicza można odnaleźć reprezentacje semantyczne[4] wszystkich ogólnych schematów obrazowych, wyróżnionych i opracowanych przez Johnsona i Krzeszowskiego, oraz ich przekształcenia. Najbardziej charakterystyczne dla *Odwróconego światła* są CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ, ŁĄCZE – BRAK ŁĄCZA i ORIENTACJE przede wszystkim w wymiarze negatywnym, czyli jako CZĘŚĆ, BRAK ŁĄCZA, DÓŁ.

Przyjrzyjmy się teraz utworom z *Odwróconego światła*, żeby zbadać funkcjonowanie schematu obrazowego CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ. Jednym z najbardziej manifestacyjnych przykładów stosowanego chwytu jest wiersz pt. *Szkic do portretu* (s. 104):

skrót głowy
w perspektywie czasu

niedrożna rana
darowanego oka

zapowiedź ust
w zwichniętej odmowie

brodaty kawał
zleconego podbródka

nawiana szyja
z zapożyczeń

podszepnięte barki
z braku epoletów

malarz płótnem
odwraca się do ściany

płótno ścianą
głębiej się zasłania".

[4] Pojęcie reprezentacji semantycznej za: I. Nowakowska-Kempna, *Definiowanie...*, s. 163. Autorka powołuje się na pracę K. Najdera. Reprezentację semantyczną wyrażenia językowego otrzymujemy w wyniku analizy struktur semantycznych. K. Najder w pracy *Reprezentacje i ich reprezentacje* (Wrocław 1989, s. 136) pisze o reprezentacji poznawczej, którą definiuje jako: „układy znaków przyporządkowane określonym regułom składniowym, czyli wyrażenia w danym alfabecie znaków, stanowiące dla naturalnego SPD fizyczną postać wiedzy «że» o świecie reprezentowanym, gdzie [...] naturalny SPD to fizycznie istniejący system przekształcania danych (wyrażeń), który na mocy założenia przypisujemy człowiekowi – wiedza «że» to zbiór wiadomości o świecie zewnętrznym [...] – znaczenie intensjonalne lub poznawcze; wiedza «że» to tyle, co sens wyrażenia lub wyrażeń [...]".

Szkicowany przez malarza człowiek nie stanowi całości, lecz zbiór pojedynczych części ciała, a nawet nie zbiór, bo sugeruje to pewne połączenie, lecz „rozsypankę". Podstawowym doświadczeniem pozytywnym w schemacie CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ jest integralność ludzkiego ciała, której tutaj ewidentnie brak. Rozbicie na głowę, oko, usta, podbródek, szyję i barki dodatkowo podkreśla zapis utworu; każdej części ciała autor poświęcił osobny dystych. Poza tym wszystkie są w pewien sposób wybrakowane. Zamiast głowy, oka, ust, podbródka jest „skrót głowy", „rana [...] oka", „zapowiedź ust", „kawał [...] podbródka". Wszystkie te określenia, będące związkami rządu, uwydatniają rzeczowniki w mianowniku, czyli „skrót", „ranę", „zapowiedź" i „kawał". „Skrót" nacechowany tu negatywnie to rodzaj części; to co skrócone jest częścią czegoś większego, pełnego, całkowitego. „Kawał" to synonim części. „Zapowiedź" nie jest czymś właściwym, oczekiwanym, lecz tylko wstępem, więc także w pewnym sensie częścią. Natomiast „rana", choć wywołuje podobny efekt poetycki, wiąże się z ubytkiem ciała, dlatego można ją również zinterpretować w kontekście schematu CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ, choć nie tylko.

Pozostaje „szyja" i „barki", które nie istnieją częściowo, ale również są wartościowane pejoratywnie. Przypomnijmy odpowiednie fragmenty: „nawiana szyja / z zapożyczeń", „podszepnięte barki / z braku epoletów". Charakterystyka szyi jest podobna do epitetu określającego oko: „darowane oko". Jedno i drugie nie należy do tego kogoś, kto ma tę szyję i to oko. Epolety to naramienniki. Fraza sugeruje, że są one ważniejsze od samych ramion, barków, które tylko zastępują epolety, a przecież niemożliwe jest istnienie naramienników bez ramion, zostały stworzone właśnie po to, żeby leżeć na ramionach. Tak więc rzecz triumfuje nad ludzkim ciałem; dokonuje się przewartościowanie. Podbródek został określony jako „zlecony", a więc do wykonania przez kogoś. Koresponduje to z pozostałymi określeniami poszczególnych części ciała, które są dane przez kogoś. W wierszu nie ma zintegrowanej jednostki ludzkiej, żadnego 'ja' lub 'on'.

O tym, że portret nie jest skończony, świadczy wyraz pojawiający się w tytule, *Szkic...*, który pozwala również tytuł przyporządkować schematowi obrazowemu CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ. Szkic to tylko wstęp do obrazu, jego część bez koloru, z zasugerowaną jedynie fakturą, kreska; w tym przypadku szkic specyficzny, bo fragmenty rysunku nie łączą się ze sobą. Człowiek na tym rysunku jest niekompletny i kaleki. Kolejność wymienianych części ciała pozwala śledzić ruchy narzędzia do szkicowania. Najpierw powstaje głowa, później oko, usta, podbródek, dalej szyja i barki. Malarz nie pracuje chaotycznie i nie z jego winy podbródek jest „zlecony", szyja „nawiana z zapożyczeń", a barki „podszepnięte"; to nie on spowodował rozpad ciała, on tylko rejestruje to, co widzi. Właśnie ze względu na rozbicie przedmiotu na fragmenty wiersz wywołuje skojarzenie z portretem kubistycznym i nadrealistycznym (Pablo

Picasso, George Braque)[5]. Trudno jest jednak odpowiedzieć na pytanie, czy artysta odtwarza i wstydzi się swojego dzieła, ponieważ obiekt jest szkaradny, czy stwarza, rysując i jego szkic jest nieudany. Kogo obciążyć winą za ten stan rzeczy? Nie ma wątpliwości, że wstydzi się bardzo, ponieważ nie dosyć, że „płótnem / odwraca się do ściany", to jeszcze „płótno ścianą / głębiej się zasłania", jakby chciało ukryć to, co zostało na nim odwzorowane. Najpierw agensem jest malarz, a patiensem – płótno, później sam przedmiot staje się wykonawcą czynności. Uczestników i czynności określa schemat „działanie"[6]. Potęguje to poczucie niezadowolenia z efektów pracy malarza.

Fraza „nawiana szyja z zapożyczeń" może również sugerować, że portretowany człowiek jest pijany. „Nawiany" przywołuje określenie z języka potocznego „zawiany", a słowo „szyja" wiąże się z popularnym gestem, który oznacza, że ktoś jest pod wpływem alkoholu.

Schemat układu oparty jest na odwzorowaniu dziedziny źródłowej, wyrażonej obrazem portretu części ciała człowieka, w dziedzinie docelowej identyfikowanej z leksemami istota ludzka, zawierającymi podporządkowaną domenę „kondycja człowieka"; CZŁOWIEK TO PORTRET, a ROZPAD FIZYCZNY TO ROZPAD PSYCHICZNY. Lukami, czyli elementami schematu w dziedzinie źródłowej, są w tym przypadku wymienione części ciała,

[5] Braque w ten sposób motywuje tę charakterystyczną cechę kompozycji: „Gdy około 1909 roku w malarstwie moim pojawiły się przedmioty rozbite na fragmenty, był to sposób zbliżania się do przedmiotu o tyle, o ile malarstwo mi na to pozwalało. Rozbicie przedmiotu na fragmenty służyło mi do ustalenia przestrzeni i ruchu w przestrzeni, nie mogłem zaś wprowadzić przedmiotu, nie stworzywszy uprzednio przestrzeni" (za: M. Porębski, *Kubizm*, Warszawa 1986, s. 51). Według Porębskiego, „*rozbicie na fragmenty* zaznacza się nieoczekiwanymi załamaniami powierzchni, wzajemnym przesunięciem odpowiadających sobie krawędzi, gubieniem i odnajdywaniem istniejących między nimi połączeń, dochodzeniem do przedmiotu od wszystkich stron naraz, od dołu, z boków i z góry". Dobrym przykładem portretu kubistycznego jest *Akt kobiety siedzącej* Picassa: „Członki jakby rozluźnione w przegubach, powyłamywane z nich, zdrobniale w stosunku do szerokiego torsu, tym silniej od niego odstają, ukazując tworzące się wewnątrz całego układu luki i niespójności" (*ibidem*, s. 52). Sylwetki ludzi i przedmiotów na obrazie kubistycznym są „Wyraźnie poodcinane od tła i od siebie nawzajem, występujące ku przodowi jedne przez drugie i jedne wbrew drugim, jawnie niekompletne, nie dopasowane [...]. Przeniesienie trójwymiarowego, zamkniętego kompleksu powierzchni, krawędzi i wierzchołków na płaszczyznę jest niemożliwe bez rozcięcia go, tak jak porozcinana jest «siatka» geometryczna, która dopiero po odpowiednim zidentyfikowaniu, myślowym «sklejeniu» rozdzielonych krawędzi daje właściwe pojęcie o bryle" (*ibidem*, s. 35 i 42). Karpowicz odtwarza przeistaczanie się przedmiotu na płótnach malarzy kubistycznych. Zdaje się on podążać za zdaniem A. Gleizesa i J. Metzingera, którzy twierdzą, że „przedmiot nie ma kształtu absolutnego, ma wiele kształtów, tyle, ile istnieje sposobów w dziedzinie określania go" (za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969).

[6] Terminy „agens", „patiens" i różne schematy zdarzeń przytaczam za: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001. Schemat „działanie" odpowiada na pytanie „Co ktoś robi?, Czym się ktoś zajmuje?" (*ibidem*, s. 116).

które w dziedzinie docelowej reprezentują poszczególne funkcje ludzkiego organizmu: głowa – myślenie, oko – percepcję, usta – mówienie, komunikowanie się, szyja – spożywanie alkoholu. Podbródek i barki to również części portretowanego człowieka. Na epoletach-naramiennikach przy mundurze w niektórych armiach nosi się oznaki stopni wojskowych. Brak epoletów oznacza brak awansu, dlatego człowiek ma 'tylko' barki, chociaż bardzo chciałby mieć epolety. Co powoduje rozpad człowieka przedstawionego w utworze? On sam. Na portrecie pragnął być inny niż jest w rzeczywistości. Wzorami byli dla niego inni ludzie, dlatego wszystkie części ciała nie należą do niego; są wzięte z innych portretów. Malarz wstydzi się, bo musiał zrezygnować z wiernego odtwarzania widzianej rzeczywistości i z własnej oryginalności. Klient życzył sobie wyglądać inaczej, lepiej. Portret miał pokazywać człowieka bardziej atrakcyjnego, godniejszego. Te relacje z dziedziny źródłowej odwzorowane są w dziedzinie docelowej. Wyrażają budowanie własnej tożsamości z fragmentów tożsamości innych ludzi i pragnienie bycia kimś innym, lepszym niż się jest naprawdę, ale tylko na portrecie, na pokaz. Tymczasem nie można być zlepkiem własności różnych ludzi, bo właśnie wtedy dochodzi do dezintegracji. Zaburzenie funkcji życiowych organizmu (domena źródłowa), interpretowane fizjologicznie, pozostaje w relacji do dezintegracji psychicznej i emocjonalnej[7].

Często cytowanym utworem Karpowicza jest kopia artystyczna pt. *Koło tańca miłosnego* (s. 32), zawierająca obraz totalnego rozkładu bohaterów wiersza (schemat obrazowy CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ):

i z miłości zdjęła chustkę z włosów
potem zdjęła włosy poza chustką
potem co mogło przypominać włosy
potem co niczego już nie przypominało
zachodziła go ze wszystkich stron szyi [...]

była wesoła zrywała się z ciała
potem ciało zrywała z ciała
potem co mogło nie pamiętać ciała
potem co niczego już nie pamiętało [...]

[7] Pojęcia: „dziedzina źródłowa" (*source domain*), „dziedzina docelowa" (*target domain*), „luki" (*slots*), „relacje" (*relations*), „wiedza" (*knowledge*) wprowadzam za: G. Lakoff, M. Turner, *More than Cool Reason. A field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1989, s. 63. Te pojęcia oddają wewnętrzną strukturę metafory. S. Muc uznaje, że „szkic do portretu" jest tym, co pozostaje po człowieku, który „niszczy obraz (również swój własny)", gdy mówi. (*W granicach świata – w granicach języka. Na marginesie „Odwróconego światła"*, „Fa – Art" 1993, nr 1, s. 59).

Kluczem do interpretacji tego fragmentu jest frazeologizm „wyłazić ze skóry"[8], który jak palimpsest przeziera przez słowa „zrywała się z ciała". Bohaterka wiersza wykazuje nie tylko dużą aktywność w tańcu, ale i w zalotach, które ów taniec wyraża. Intensyfikację tej aktywności podkreśla usamodzielnienie się jej ciała i w końcu zatracenie. Występuje tu ten sam zabieg, który Karpowicz zastosował w wierszu *Szkic do portretu*. Najpierw agensem jest podmiot, a patiensem przedmiot, potem agensem staje się przedmiot. Podmiot-agens oddziałuje na obiekt, przekazuje mu swoją energię, a jej ładunek jest na tyle silny, że „potem szyja [sama] zachodziła w strony". Dało to efekt hiperboli dominującej w całym utworze.

Według Falkiewicza, utwór ten jest „tańcem śmierci języka"[9]. Tę metaforę rozwija Grądziel-Wójcik: „Równolegle do cielesnego rozbioru odbywa się ten bezkrwawy – językowy: rozkład życia niszczy powiązania między znakami, które tracą swoje stałe miejsca w składni zdania, a ich znaczenia wirują w chaotycznym tańcu"[10]. Słowa te ilustruje następujący fragment wiersza:

była ciągle taka sama jego
jak nie jego była taka sama
jak nie taka sama była już nie jego
jak nie sama była już nie taka.

Gra językowa polega tu na zaprzeczaniu w kolejnych wersach temu, co w pierwszym zacytowanym wersie zostało podane w formie twierdzącej („taka", „sama", „jego" – „nie taka", „nie sama", „nie jego"). Anaforyczne „jak", wprowadzające porównanie, powoduje sprzeczność. Bohaterka „była [...] taka sama jego", w drugim wersie „była taka sama", ale „nie jego", dalej „była" „nie taka sama" i „nie jego", w końcu „była" „nie sama" i „nie taka". W tekście utworu partner (do tańca) bohaterki nie pojawia się bezpośrednio. Referencja endofory[11] „jego" i występującej wcześniej „go" jest możliwa do ustalenia dzięki słowom „TAŃCA", „MIŁOSNEGO" i „miłość".

Aktywność bohaterki została uwydatniona nie tylko poprzez autodestrukcję, lecz także poprzez usamodzielnienie się części ciała, na którą ona wpływa:

---

[8] Oznacza on 'starać się, robić co z wielkim staraniem, wysiłkiem, gorliwością; wysilać się, aby coś załatwić' (S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1967, s. 663.

[9] A. Falkiewicz, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*, „Teksty Drugie" 1991, nr 3, s. 77.

[10] J. Grądziel-Wójcik, *Tymoteusz Karpowicz: „Marzyciel z czwartego wymiaru"*, [w:] *Poezja jako teoria poezji na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 154–175. *Marzyciel...*, *op. cit.*, s. 174.

[11] Termin za: *Kognitywne podstawy języka...*, s. 251.

potem szyja zachodziła w strony
potem strony zachodziły w szyję
potem stronom było już bez stron
potem szyjom było już bez szyi.

Liczba pojedyncza niepostrzeżenie przechodzi tu w liczbę mnogą („szyja" – „szyjom"). Uzasadnieniem może być pęd tańca, który zmienia percepcję tancerza (liczne figury taneczne, ciągłe pojawianie się obiektów i ich znikanie z oczu obserwatora). W tym przypadku również nasuwa się kontekst malarstwa kubistycznego.

Jednocześnie cały wiersz obrazuje metaforę ŻYCIE W ZWIĄZKU TO TANIEC. Kojarzy się ona z frazeologizmem „do tańca i do różańca"[12]. Jednak nie oznacza wyłącznie zabawy, jest raczej wyrazem własności: zaangażowania, aktywności, wręcz zapamiętania się, ekspresji emocji tancerza, które w dziedzinie docelowej są odwzorowane na zaangażowanie i ekspresję uczuć w związku. Pojęcia „życie w związku" i „taniec" łączy domena zachowań i domena stanu emocjonalnego. Zarówno życie w związku, jak i taniec sprzyjają wyrażaniu miłości do partnera.

Wiersz pt. *Odpoczynek kata* (s. 12) potwierdza kilka istotnych tendencji poetyki Karpowicza. Może być rozpatrywany w kontekście schematów obrazowych: CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ i ŁĄCZE – BRAK ŁĄCZA[13]:

ten las leżący poza drzewami
czysty pomysł wieczornego światła

ta ręka daleka od ciała
grząska projekcja zmysłów

to wychodzące z rozpadliny kory
niepotrzebne znaczenie powierzchni

jak napowietrzny naskórek pragnienia
zabijanie wszystkiego z przelotu

gdy on tam leży i językiem
wiedzie po nagim ostrzu i krew

ciągnie długie widzenie do środka
za tyloma lasami naraz.

[12] O kimś do rzeczy, umiejącym i bawić się, i dobrze pracować (za: S. Skorupka, *op. cit.*, s. 346).

[13] Krzeszowski doszedł do wniosku, że schemat CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ jest powiązany ze schematem ŁĄCZE – BRAK ŁĄCZA, ponieważ ŁĄCZE uznał za tkwiące nieusuwalnie (nieodłącznie obecne) w CZĘŚCIACH formujących CAŁOŚĆ. (za: T. P. Krzeszowski, *The axiological...*, s. 313).

Na trop językowy naprowadza odbiorcę nie tylko słowo „znaczenie", ale i „las", będący „największą metapoetycką metaforą Karpowicza"[14]. Wiersz stanowi przykład dla rozważań Trznadla na temat okrucieństwa ewokowanego przez tę poezję[15]. Badacz z pewnością zwrócił uwagę przede wszystkim na frazę „gdy on tam leży i językiem / wiedzie po nagim ostrzu i krew" oraz „zabijanie wszystkiego z przelotu". Język „przepołowiony" raną to obraz prawie analogiczny do „lasu leżącego poza drzewami" i „ręki dalekiej od ciała". We wszystkich dokonuje się trudne i / lub zbędne rozdzielenie tego, co jest zwykle konceptualizowane jako jedność. Podmiot mówiący sugeruje, że należy je przypisywać złudzeniu optycznemu. Wydaje się więc, że rzeczy istnieją osobno tylko na pozór, naprawdę są jednością. Naznaczanie czy też przepoławianie języka ostrzem stanowi kontynuację analitycznego postrzegania świata. Niejasna jest referencja endofory „on". Czy odnosi się ona do tytułowego kata, czy po prostu do człowieka? Tytuł w kontekście wiersza ma zabarwienie ironiczne – kat odpoczywa, bo ludzie i rzeczy dzielą się bez jego ingerencji. Każdy człowiek, ulegający tego typu „grząskiej projekcji zmysłów", może być nazwany katem, ponieważ rozcina znaczenie, będące jednością. CZŁOWIEK TO KAT, a MÓWIENIE TO DZIELENIE. Werbalizowanie jest uzależnione od szeroko rozumianej percepcji. Odwzorowanie przez relacje można wyrazić następująco: tak jak kat oddziela głowę od korpusu, tak człowiek oddziela integralne rzeczy i ich znaczenia. Być może należy to czytać jako aluzję do znaczenia i referentu – oznaczanego wyrazu lub *signifiant* i *signifié*.

Zmysły oszukują człowieka. Tak naprawdę „las" i „drzewa" stanowią jedność, podobnie jak „ręka" i „ciało", wewnętrzna część „kory" i jej „powierzchnia". Jak zostało ocenione to rozczłonkowanie znaczeń? Jako „niepotrzebne". Wartościowanie wpisane w trzeci dystych rzutuje na dwa wcześniejsze, ponieważ strofy są zbudowane analogicznie zarówno pod względem syntaktycznym, jak i semantycznym. Przy tej interpretacji „zabijanie" oznaczałoby gubienie istotnego globalnego znaczenia (wyrazu, rzeczy?). Dzielenie na części (analiza) zostało uznane za nieusuwalną predyspozycję

[14] J. Grądziel-Wójcik, *Tymoteusz Karpowicz...*, s. 155. W wierszu *Przerażenie* „drzewo pojmowane jako istota żywa i istota życia, metonimia bujnej, rozwijającej się rzeczywistości, przeciwstawione zostaje papierowi, bibule, temu więc, co z niego powstaje i co odbiera mu prawdziwość, realność, co je zniekształca – słowu. Poetę ogarnia przerażenie, gdy uświadamia sobie sensualną orgię świata [...], w której uczestniczy, ów nadmiar przeżyć i wrażeń, wobec których bezsilna ręka nieruchomieje na *wykrwawionym kwadracie papieru* – wykrwawionym, bo pozbawionym esencji życia, bladym i nieruchomym"; *ibidem*. Cały jeden tom wierszy autor zatytułował *Trudny las*. P. Dybel tłumaczy epitet „trudny las" jako „wieloznaczność, wielowymiarowość, tajemniczość" (*Patron pokolenia?*, „Litteraria" 1974, nr 37, s. 4).

[15] J. Trznadel, *Metafizyczna silva rerum*, „Twórczość" 1972, nr 10, s. 81.

psychiczną człowieka, której kategoryczność podkreśla się poprzez brutalność i zdeterminowanie człowieka kalecząccego własny język. To określenie – synonimiczne do występującego w wierszu – stwarza kolejną możliwość interpretacyjną. Rozbicie znaczeń jednostek leksykonu powoduje w sensie zgodnym z polską frazeologią kaleczenie języka. Nawet więcej – brutalne zabijanie, pozbawianie życia w nienaturalny sposób, tak, jak to czyni kat. Ciało jest tu rozdzielone na części poprzez użycie języka, naprawdę stanowi całość, o czym wie podmiot utworu[16].

Możliwa jest jednak całkiem inna interpretacja, jeśli uznamy, że „las leżący poza drzewami" to w dziedzinie docelowej las krzyży przy grobach poległych na wojnie. Wówczas złudzenie percepcyjne sprawiłoby, że ogromna liczba wbitych w ziemię krzyży przypomina równo posadzone drzewa (odwzorowanie przez relacje). Zgodnie z tą interpretacją „ręka daleka od ciała" to metonimia martwego człowieka, a „znaczenie" „wychodzące z rozpadliny kory" to znaczenie drewnianego krzyża. Wojna się skończyła, skoro kat odpoczywa i wspomina – „ciągnie długie widzenie do środka / za lasami naraz", ale pamięć o niej jest świeża, tak jak świeża jest krew na ostrzu katowskiego topora. W dziedzinie docelowej kat to agresor w czasie wojny, rządny krwi swoich ofiar.

W utworze *Muzyczny spacer wieczoru* znów nie ma całego człowieka, reprezentują go tylko synekdochicznie trzy części ciała, zaś jedna z nich – serce – jest bez wątpliwości najważniejsza, centralna. Wyeksponowanie krtani oraz ciągłe wymienianie części ciała związanych z mówieniem: języka, warg, ust, zębów uważam za charakterystyczne dla poezji Karpowicza. Nie człowiek jest tu agensem, lecz jego ramiona i głos:

gdy zorkiestruje czas ramiona
że będą śpiewać wzdłuż rękawów
z pulpitem celnym moderato
i za porządkiem innych ramion
kiedy za żarem głos nasz boso
przejdzie od serca aż do krtani.

To przejęcie aktywności przez części ciała, z których składa się jednostka ludzka, wyraża brak kontroli „ja" nad wykonywanymi czynnościami, pomimo to nie wiąże się w utworze z doświadczeniem negatywnym. W domenie docelowej reprezentuje emocje nie poddawane władzy rozsądku – spontaniczność i naturalność. Części ciała na prawach metonimii reprezentują

[16] Kat, według S. Muca, to nie tylko „katujący znaczenia, ale i skatowany". Jego „odpoczynek" „zaczyna się wraz z zamknięciem oczu", ponieważ „oddalenie od świata to powrót w siebie" (S. M u c, *op. cit.*, s. 52).

całego człowieka[17]. Kwalifikację pozytywną wspierają reprezentacje schematu ORIENTACJE – W GÓRĘ[18].

Idealnym przykładem realizowania schematów obrazowych CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ i ŁĄCZE – BRAK ŁĄCZA jest wiersz pt. *Z dziejów gemini*. Trudno zdecydować, który ze schematów tu dominuje. Utwór składa się z części głównej (obszerniejszej) i postscriptum. Wymienione schematy obrazowe dotyczą całej pierwszej części tekstu. Podstawowym doświadczeniem pozytywnym jest, według Krzeszowskiego, integralność ludzkiego ciała, integralność ludzkiej ręki, natomiast negatywnym – utrata kończyny lub narządu. W kontekście tego stwierdzenia sytuacja w wierszu przedstawia się szczególnie, ponieważ jednostka ludzka nie jest tu podzielona na części, a jednak nie stanowi całości. Ten specyficzny przypadek dotyczy bliźniąt. Człowiek-bliźniak odzyskuje pełnię tylko w zespoleniu ze swoją drugą połową. Utrata drugiego bliźniaka (rozłączenie) ma takie konsekwencje jak utrata kończyny lub narządu. Ponadto przywołane zostaje podtrzymujące doświadczenie negatywne: samotność, izolacja, brak kontaktów, brak komunikacji (BRAK ŁĄCZA). Cały tekst bazuje na opozycjach jedność – podwójność, część – całość i razem – osobno. Oto zacytowany fragment z moimi podkreśleniami, odnoszącymi się do słów ewokujących powyższe antynomie:

samotni w dwa widelce
jedzą śledzia nie od pary
co kęs to z innej beczki
im się całość w soli odbija
więc w dwie samotności
próbują jeden widelec
jeść w dwa kęsy zamiany
nikt nie zszywa i oni
popęczniawszy odstają.

Na początku jest jedna samotność, a dwa widelce, później dwie samotności, a jeden widelec. Żadne z rozwiązań bliźniąt nie jest skuteczne. Nie udaje im się stworzyć jedności. Sytuacja jest zamknięta w schemacie „działanie", jednak to działanie nie jest efektywne. Autor umiejętnie pokazuje ambiwalencję bliźniąt, które jednocześnie są osobnymi bytami i jednością. Oczywiście nie sposób nie dostrzec charakterystycznego dla Karpowicza poczucia humoru, które sprawia, że tekstu nie można rozpatrywać wyłącznie serio.

[17] Na ten temat: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 58–63; G. Lakoff, M. Turner, *More...*, s. 103.

[18] Na temat tego utworu również: K. Grela, *Karpowicz*, „Poezja" 1973, nr 5, s. 86. Wiersz jest, według niej, refleksją nad sensem istnienia człowieka i aluzją do życia Chrystusa. Spacer to „wędrówka przez czas, od narodzenia się do śmierci (wieczoru)", natomiast „muzyczny" „odnosi się do tempa życia przechodzącego przez dostojne moderato do śmierci, a potem zmartwychwstałego dzięki powtórnym narodzinom przez ideę" (*ibidem*).

Wysiłki bliźniąt, które próbują zjeść śledzia kojarzą się z perypetiami postaci z komedii. Obraz bliźniąt z dziedziny źródłowej odwzorowuje parę – kobietę i mężczyznę – w dziedzinę docelową.

Podstawowe doświadczenie pozytywne w preschemacie CAŁOŚĆ to oprócz integralności ludzkiego ciała integralność ludzkiej ręki. W obrazie wykreowanym przez Karpowicza w wierszu *Żelazna porcja*: „centrum śmierci wbija oddech w falę i oddziela rękę od ruchu", tak więc ręka jest i nie jest cała. Z jednej strony nie ma mowy o tym, żeby rozpadała się np. na poszczególne palce, a z drugiej – nie jest to organ prawidłowo funkcjonujący, ponieważ nie może wykonać żadnego ruchu, jest pozbawiony biologicznej energii. Wiadomo, że oznacza to rękę umarłą, a dokładnie – umarłego człowieka (metonimia), jednak autor mógł skonstruować wiele innych metafor, żeby o tym powiedzieć, a użył właśnie tej, dezintegrującej organ i jego funkcję, gdy tymczasem organ lub narząd i jego funkcję konceptualizujemy jako jedność. Obraz ten można również interpretować w zakresie schematu BRAK ŁĄCZA, chociaż słowo „oddziela" przypisane jest preschematowi CZĘŚĆ[19]. W tym kontekście oddzielenie ręki od ruchu oznaczałoby brak łącza między organem a jego funkcją, niesprawne działanie organizmu lub raczej brak jego działania. Jednak wskazówki Krzeszowskiego są zupełnie inne: w tym schemacie obrazowym podstawowym doświadczeniem negatywnym jest aborcja (przerwanie pępowiny łączącej dziecko z matką) i ścięcie głowy, natomiast podtrzymującym doświadczeniem negatywnym: samotność, izolacja, brak kontaktów, brak komunikacji. Obraz z wiersza Karpowicza tylko w przybliżeniu odpowiada doświadczeniu podtrzymującemu.

„Nadchodząca jedność[20]" w utworze *Żelazna porcja* oznacza zarówno zlikwidowanie wszystkich barw – „polichromatyzmu wieczoru"[21], przechodzenie ich w jeden kolor – czerń z powodu zanikania promieni słonecznych, jak i również przejście od wielobarwnego życia do jednobarwnej śmierci (metafora ŚMIERĆ TO NOC[22]). Relacje w dziedzinie źródłowej, obejmujące noc przynoszącą ciemność, są odwzorowane na dziedzinę docelową, w której śmierć kończy ludzkie życie. Odwzorowanie przez

[19] Słowo „oddzielać" (*separate*) znajduje się na liście wyrazów, które są wartościowane negatywnie w schemacie obrazowym CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ.; T. P. Krzeszowski, *Angels and devils in hell. Elements of axiology in semantics*, Warszawa 1997, s. 120.

[20] Słowo „jedność" (*unity*) znajduje się na liście wyrazów odwołujących do schematu CAŁOŚĆ w książce T. P. Krzeszowskiego, *Angels...*, s. 120.

[21] „Polichromatyzm" można uznać w takim razie za przypadek różnorodności (*diversity*), a ta, jak zauważa Krzeszowski, może być wartościowana pozytywnie (*ibidem*, s. 123.

[22] G. Lakoff, M. Turner, *More...*, s. 8, 34, 89. Autorzy twierdzą, że ma ona następującą podstawę w naszym doświadczeniu: „noc jest zimna i ciemna, ludzie śpią w nocy, a sen jest wypoczynkiem. Co więcej, martwi ludzie są zimni jak noc i nie poruszają się jak podczas odpoczynku". To uzasadnia powiązania między metaforami: ŚMIERĆ TO NOC, ŚMIERĆ TO ZIMNO, ŚMIERĆ TO SEN i ŚMIERĆ TO ODPOCZYNEK.

własności obejmuje zanegowanie dnia i życia, wyrażenie braku. Luki odwzorowania wyrażone są przez brak koloru w dziedzinie źródłowej i analogiczny brak życia w dziedzinie docelowej, ponieważ człowiek martwy nie widzi. Narzuca się tu schemat obrazowy CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ. Tradycyjnie jedność ocenia się pozytywnie, jednak Karpowicz dokonał przewartościowania. Jeśli trzy ostatnie wersy rzeczywiście odnoszą się do śmierci, to jest ona przedstawiona jako przeciwieństwo życia, tak samo jak noc przeciwstawia się dniowi, a światło ciemności. W tym przypadku poeta odwołuje się do tradycyjnej metaforyki, symboliki, a co za tym idzie – do tradycyjnej aksjologii. Tak jak ciemność, noc, śmierć wartościuje się negatywnie, tak jasność, dzień, życie – pozytywnie. „Twarz nocy" (NOC TO CZŁOWIEK) została określona jako „bezodblaskowa". Wiadomo, że przedmioty widzimy tylko dlatego, że odbijają światło. Zgodnie z tym epitetem metaforycznym, śmierci nie można zobaczyć, jest raczej czymś, co pochłania światło. Przypomina czarną dziurę, a więc przestrzeń więcej niż nieprzyjazną dla człowieka. Kojarzy się z piekłem[23].

Utwór pt. *Zawsze w czasie defilad* (s. 306) prezentuje indywidualny los żołnierza. Autor skupia swoją uwagę na pojedynczym człowieku, pomimo że defilada – przemarsz wojska to widowisko, w którym ważny jest cały szyk, jednostka wojskowa składająca się z identycznych, na pozór, elementów, tak samo ubranych i poruszających się ludzi. Nie ma tu miejsca na indywidualność. Nastrój defilady również nie odpowiada klimatowi wiersza. Anonimowy żołnierz będący jego bohaterem:

zapadając się po odrąbane
kolana niesie gardło
puste w narodowym hymnie
a po gardło w nim
hymn się zapada

protetyczny głos
wkłada jego szczękę
w swe stalowe usta
i znów ciągnie
żelazem do przodu.

Przytoczony fragment można ująć w kilka schematów obrazowych, m.in. CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ. Bohater utworu ma „pokawałkowane ciało" jak w wielu innych wierszach Karpowicza. Zanegowane zostało podstawowe doświadczenie pozytywne: integralność ludzkiego ciała, a przywołane – podstawowe

[23] Ciemność, noc, śmierć i piekło kojarzą ze sobą zarówno E. Mieletinski (*Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 288–289), jak i G. Bachelard (*Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 193).

doświadczenie negatywne: utrata kończyny lub narządu. „odrąbane / kolana" można rozumieć jako fizyczne kalectwo żołnierza, który w czasie defilady musi je zignorować, ale także jako odwzorowanie dziedziny źródłowej w dziedzinę docelową, identyfikowaną z jego kondycją psychiczną. Nie chce uczestniczyć w defiladzie, która jest tylko stwarzaniem pozorów żołnierskiej sprawności, męstwa, poświęcenia, patriotyzmu, oddania sprawie. Głos defilującego został określony jako „protetyczny", czyli związany z protezą – aparatem zastępczym, uformowanym sztucznie w celu uzupełnienia brakującej części ciała. Nie jest to więc jego prawdziwy, naturalny głos. Epitet metaforyczny „protetyczny głos" w kontekście całej strofy ewokuje frazeologizmy „mówić nie swoim głosem", „odebrać komu głos"[24] i stanowi ironiczną aluzję do słowa „profetyczny". Nie ma jednak nic wspólnego z prorokowaniem, ze sferą *sacrum*.

Anatomii i fizjologii ludzkiego ciała poświęcony jest wiersz pt. *Eugenika* (s. 174). Słowo-tytuł pochodzi z języka greckiego; „eugenes" to dobrego pochodzenia, rasowy. Eugenika oznacza system poglądów, głoszący możliwość doskonalenia pod względem fizycznym i umysłowym człowieka jako gatunku w oparciu o założenia genetyki[25]. Człowiek w kontekście tego utworu to tylko czasza (CZŁOWIEK TO POJEMNIK), a ludzkie organy albo zawierają się w niej, albo są do niej dołączone:

kalota ludzka w niej siedzenie
nażebrne większe od jedności
a po bokach we dwoje przędzione
samotnicze wycie do środka.

Negatywną kwalifikację potwierdza animalizacyjna metafora CZŁOWIEK TO ZWIERZĘ. Kontekst frazeologiczny sugeruje, że tym zwierzęciem jest pies, wilk lub hiena[26]. Relacje w obrębie tej struktury polegają na odniesieniu wycia zwierzęcia do śpiewu człowieka. Człowiek dręczony samotnością wyje jak pies, zostawiony przez właścicieli. W dalszej części utworu wyrażenie „wycie" zostało zdefiniowane jako „włochaty śpiew", które można uznać za rozszerzenie metaforyczne. W bazach kognitywnych „wycia" i „włochatego śpiewu" nakładają się domeny wydawania dźwięków przez istotę żywą wraz

[24] S. Skorupka, *op. cit.*, t. 1, s. 241.

[25] „Nazwa została utworzona przez F. Galtona (1849) na określenie zapoczątkowanej przez niego nauki o czynnikach doskonalenia dziedzicznych właściwości fizycznych i psychicznych rasy ludzkiej. Jej celem jest ograniczanie wpływu tych genów, które powodują negatywne cechy fenotypowe i zapobieganie jego zwiększaniu się (eugenika negatywna, zapobiegawcza) oraz rozwijanie czynników korzystnych i tym samym uzyskiwanie cech pozytywnych (eugenika progresywna, pozytywna). Obecnie eugenika, oparta na osiągnięciach genetyki, jest wykorzystywana do zwalczania chorób dziedzicznych i w planowaniu rodziny [...]" (za: A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 246).

[26] Za: S. Skorupka, *op. cit.*, t. 2, s. 643.

z negatywnym wartościowaniem wpisanym w słowo wyć, które pozwalają na dokonanie porównania miedzy dwiema kategoriami[27]. Człowiek, który wyje, „zawodzi głośno i przeciągle"[28]. Wyć oznacza również brzydko śpiewać. Charakterystyka człowieka jest jednak ambiwalentna. Imię sławnego śpiewaka operowego Carusa przywołuje sztukę, kulturę, a wraz z przymiotnikiem „złocisty" – doskonałość, pierwszorzędność, natomiast słowo „włochaty" – zwierzęcość, prymitywizm. Tak jak jedna fraza mieści w sobie ambiwalentne wartości, tak pojedynczy człowiek, a także człowiek jako reprezentant całej ludzkości, jest naraz wielki i mały, tworzy kulturę i przypomina zwierzę, jest uwarunkowany kulturowo i biologicznie[29].

---

[27] Procedura analityczna za: H. Kardela, *Metaforyczne rozszerzenie kategorii a onomazjologiczna perspektywa znaczenia wyrażeń*, s. 77–83, [w:] *Podstawy gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, Warszawa 1994. Autora zainspirowały dociekania D. Geeraertsa, który zwrócił uwagę na konieczność uwzględniania w badaniach kognitywistycznych perspektywy onomazjologicznej. Jest ona częścią „formalnej ekspresywności struktury semantycznej" (*ibidem*, s. 78).

[28] To negatywne wartościowanie bardzo dobrze obrazują polskie frazeologizmy: „wyć [...] dziko, nieludzko, ponuro, przeciągle, przejmująco, przeraźliwie, rozpaczliwie, straszliwie, w niebogłosy, wrzaskliwie, wściekle, żałośnie, [...] jak diabli, jak opętany, jak dziki zwierz" etc. (za: S. Skorupka, *op. cit.*, t. 2, s. 646).

[29] W mitach tę antynomię reprezentują Apollo i Dionizos. Apollo pokonał związanego z podziemiem i ciemnością żeńskiego smoka, wyłonionego niegdyś przez Gaję-Ziemię (Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 250). Dionizos zaś reprezentował właśnie płodne siły natury; był bogiem plonów i wina. To przeciwstawienie stało się podstawą dla F. Nietzschego do rozróżnienia dwóch podstawowych nurtów kultury greckiej. Pierwiastek apolliński oznacza harmonię, ład, intelektualizm i obiektywizm. (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. B. Baran, Kraków 1994 – „sfera tytaniczna", s. 52, „sen", s. 33, „wyzwolenie od dzikich podniet", „mądry spokój", s. 36), a pierwiastek dionizyjski oznacza żywiołowość, emocjonalność, aintelektualizm i subiektywizm („sfera barbarzyńska", s. 52, „upojenie", s. 33, „symbol tragiczności", s. 9). Apollińska sztuka „koryguje i przesłania rzeczywistość [...] zbawia", zaś „żywioł dionizyjski unicestwia jednostkę". Grecka tragedia łączy w sobie dionizyjską treść i apollińską formę; te aspekty są, według Nietzschego, współzależne, o czym świadczą następujące fragmenty: „braterska więź Apolla i Dionizosa" (s. 169), „misterium jedności" (s. 52), „Oto Apollo nie może żyć bez Dionizosa!" (s. 49). Nasuwa to również skojarzenia z mitycznymi postaciami Apolla i Marsjasza, których historia została twórczo opracowana w wierszu Z. Herberta pt. *Apollo i Marsjasz*. Opiekun i znawca sztuk okazuje się okrutnym, wręcz barbarzyńskim, „bogiem o nerwach z tworzyw sztucznych" (*Poezje*, Warszawa 1998, s. 242). Ta interpretacja odpowiada ustaleniom G. Lakoffa i M. Turnera na temat tzw. Wielkiego Łańcucha (*The Great Chain*). Oddaje on hierarchizację rzeczywistości na osi wertykalnej. Na szczycie hierarchii występują ludzie, niżej zwierzęta, potem rośliny i na samym dole byty nieorganiczne. Ten model organizowania i postrzegania rzeczywistości jest charakterystyczny dla tradycji europejskiej. Jako nieuświadomiony model kulturowy determinuje nasze pojmowanie samych siebie, otaczającego nas świata i języka, w którym ten świat wyrażamy. W rozszerzonej wersji Wielkiego Łańcucha jego pierwszym ogniwem jest Bóg (za: G. Lakoff, M. Turner, *More...*, s. 166–169). Na pracę G. Lakoffa i M. Turnera powołuje się również T. P. Krzeszowski w książkach: *Angels...*, (s. 64–72, 78–79, 162–163, 274–275) i *Aksjologiczne aspekty...*, (s. 30–36). Sformułował on tzw. Drugą Zasadę Izomorfizmu Aksjologicznego, która brzmi: „hierarchia wartości jest izomorficzna z Wielkim Łańcuchem Bytu" (za: T. P. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty...*, s. 34).

Karpowicz z niedowierzaniem odnosi się do eugeniki. Ma inną receptę na doskonalenie się człowieka. To właśnie „radość chorału i nawecowane / ostrze śpiewu [które] wycina w krtani / powietrznej carusa złociste ucho", śpiew „do ostatniego pulsu wieczoru". Być doskonalszym od innych to być „SOLIST[Ą] CHÓRU", zgodnie z oryginałem wyróżnić się samodzielnym, pięknym śpiewaniem, a nie wyciem. Solistą chóru jest prawdopodobnie m.in. Saint-John Perse. Doskonalenie powinno polegać na korzystaniu ze swoich wrodzonych talentów, powinno zależeć od indywidualnej pracy nad sobą, a nie od ingerencji naukowców w system ludzkich genów[30].

W nietypowy sposób został zrealizowany schemat obrazowy CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ w utworze pt. *Rodzaj zatrzymujący* (s. 146). Podmiot liryczny rozszczepiony jest na „ja" i „on"; „ja" to człowiek dorosły, „on" to mały chłopiec. Te osoby dzieli przepaść nie do pokonania. Tworzy ją bagaż życiowych doświadczeń. Właściwa osoba mówiąca, czyli „ja", charakteryzuje się zupełnie inną mentalnością, jest tak dalece innym człowiekiem, że w poezji doprowadziło to do ukonstytuowania dwóch różnych bytów. Dezintegracja nie dotyczy ludzkiego ciała, lecz psychiki. „Ja" stawia dramatyczne pytanie: „dokąd chłopcze / przed tyloma sankami uciekłeś ze mnie", woła „wróć", „zawróć".

Utwór przywołuje na myśl wiersz pt. *Bażant* tegoż autora, w którym również przepaść dzieli dziecko od dorosłego. W obu pojawia się motyw Bożego Narodzenia – magiczny czas wspomnień z dzieciństwa, niepowtarzalnego klimatu Wigilii. To szczególne miejsce w kalendarzu sprawia, że podmiot liryczny ma szansę „scalić siebie", „nawrócić się na dzieciństwo". W zakończeniu wiersza Karpowicz stosuje bardzo rzadko uwzględniany chwyt powtórzenia. Uzyskuje w ten sposób efekt ściśniętego gardła, spotęgowania emocji, wielkiego wzruszenia:

[...] zawróć
póki jest jeszcze póki póki jest jeszcze jeszcze
na biały obrus i na to betlejem
gdzie siano za nas rośnie a nie samowiedza.

Chłopiec wyłania się z zimowego pejzażu. Najpierw przywoływane jest lato i jesień (wrzesień i październik): „z miejsca niedokończona przepiórka lata / już jest jesienna zza konopi września / już wyłażą październierze". Słowo lata funkcjonuje i jako rzeczownik w dopełniaczu liczby pojedynczej i jako forma osobowa czasownika utworzonego od bezokolicznika „latać".

[30] A. Świrek zwraca uwagę na to, że w utworach Karpowicza (nie przytacza tytułów ani fragmentów tekstów) można odnaleźć „autorski protest przeciwko konwencjonalnej świadomości, że człowiek w porządku natury jest istotą nadrzędną" (*Nad wierszami Tymoteusza Karpowicza*, „Studia i materiały, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Zielonej Górze. Nauki Filolog." 1976, nr 5, s. 24). Utwory *Eugenika*, *W grotach altamiry*, *Dzieje rozbioru logicznego* potwierdzają tę tezę.

Powodem, dla którego właśnie z zimą podmiot liryczny wiąże najwięcej wspomnień są nie tylko Święta Bożego Narodzenia, ale przede wszystkim wojna. Wrzesień przywołuje czas rozpoczęcia II wojny światowej. „niedokończona przepiórka lata" wyraża w dziedzinie docelowej wolność, beztroskę i niezależność związaną z wakacjami, która nagle („z miejsca") skończyła się. W ten sposób w utwór zostały wpisane oryginalne metafory POKÓJ TO LATO i WOJNA TO ZIMA[31]. Odwzorowanie przez relacje obejmuje w dziedzinie źródłowej brak możliwości wypełniania funkcji życiowych przez organizm, co w dziedzinie docelowej przekłada się na brak możliwości „normalnego" życia, takiego jak w czasie pokoju, zgodnego z wolą, umożliwiającego rozwój fizyczny i duchowy. Odwzorowanie przez własności skoncentrowane jest wokół stanu, w którym znajdują się zamrożone rośliny – ludzie.

Do kontekstu wojny odsyła również słowo „odwach", pochodzące z języka niemieckiego i oznaczające w dawnej terminologii wojskowej: pomieszczenie dla żołnierzy pełniących wartę główną w garnizonie, wartownię, a także: areszt w tym pomieszczeniu oraz żołnierzy pełniących wartę, straż garnizonową.

Znaczna część utworu jest poświęcona opisywaniu działań chłopca, który:

> [...] wyrusza wiecznie przed kalendarium cienkie runo światła
> przędzie na odwach góry i ukośne sanki
> ciągnie przez zatrzymane pytanie zamieci
> [...] co ci da
> to po lodzie zbocze wygnane na wieczny poślizg
> oplutego wiatru na co ci pozwoli to wejście
> na wierzchołek
> usypany u podstaw [...].

W sytuację liryczną wpisana jest metafora ŻYCIE TO PODRÓŻ, która rozpoczyna się „przed kalendarium" – przed chronologicznym zestawem wydarzeń z życia poety, wtedy, gdy życie było jeszcze całkiem prywatne. Podróż przebiega zgodnie ze schematem w domenie źródłowej z wyodrębnionymi lukami: ŹRÓDŁO – ŚCIEŻKA – CEL[32]. Obraz w tekście re-

[31] Łatwo je wytłumaczyć powiązaniem z konwencjonalnymi metaforami ŚMIERĆ TO ZIMA i LUDZIE TO ROŚLINY. Tematyczną podstawę tej metafory tłumaczą G. Lakoff i M. Turner (*More...*, s. 18): „Zima sygnalizuje uśpienie i hibernację roślin i zwierząt". Podczas wojny ludzie masowo umierają. Metafory Karpowicza można uznać za rozszerzoną wersję metafor konwencjonalnych.

[32] Ten schemat proponuje T. P. Krzeszowski (*Angels...*, op. cit., s. 153, za: G. Lakoff, M. Turner, *More...*, przede wszystkim s. 3–4, 9–10, 52–53, 60–65, 80–81, 189–1891, 206–207). Krzeszowski twierdzi, że aby metafora podróży była skuteczna (*effective*), musi zostać uaktywniona skala PLUS – MINUS. Autor podaje warunki, jakie musi spełnić metafora,

prezentuje wszystkie elementy tego schematu. Jest to wyprawa piesza. Odwzorowanie własności obejmuje energię, jaką podróżny wkłada w poruszanie się. Chłopiec brnie przez zamieć – w ten sposób Karpowicz odwołał się do znanego frazeologizmu „wojenna zawierucha"[33]. Zamieć wartościowana jest negatywnie, ponieważ stanowi przeszkodę na drodze do celu (negatywne pole schematu obrazowego BLOKADA), podobnie jak lód – nawierzchnia, po której stąpa, i wiatr, który wieje mu w twarz. Sanki również stanowią pewien balast, ponieważ w dziedzinie docelowej symbolizują dzieciństwo, przypadające na czas wojny. Chłopiec chce je ocalić dla siebie; wkłada w to (i w całą podróż) niemało wysiłku[34]. Kontekstem jest fraza: „dokąd chłopcze / przed tyloma sankami uciekałeś ze mnie". „Ucieczka chłopca z dorosłego" sprawia, że dorosły wypiera wspomnienia z dzieciństwa. Pozbył się ich, ale w sposób niekontrolowany; nie pilnował chłopca i dlatego ten zdołał uciec. Tak naprawdę to dorosły uciekał przed sankami, czyli przed dzieciństwem. W ten sposób relacje z dziedziny źródłowej zostały odwzorowane w docelową.

Dziedzina docelowa – życie – została również odwzorowana poprzez dziedzinę źródłową, wyrażoną obrazem przędzenia: „cienkie runo światła / przędzie na odwach góry". Światło na prawach metafory przeistacza się w miękkie przędziwo; można je dotknąć. Jest ono wartościowane pozytywnie. Przędzenie światła przypomina snucie nici życia przez greckie boginie Mojry. Fakt, że w wierszu snuje nić sam chłopiec, wskazuje na decydowanie o swoim losie. Analogia miedzy metaforami ŻYCIE TO PODRÓŻ i ŻYCIE (jako proces) TO PRZĘDZENIE NICI jest wyraźna. Nić przypomina ścieżkę, początek drogi to rozpoczęcie czynności przędzenia, a jeśli celem podróży jest śmierć, to wiąże się on z zaprzestaniem przędzenia lub przecięciem nici, jak w mitologii. „runo światła" jest „cienkie", delikatne, subtelne i łatwo je rozerwać. W ten sposób dokonuje się odwzorowanie własności na dziedzinę docelową – życie to wartość, którą łatwo utracić. Karpowicz przywołuje konwencjonalną metaforę

żeby mogła zostać uznana za aktywującą pole pozytywne: żeby osiągnąć CEL (PLUS) trajektor musi się poruszać (SIŁA PLUS) do przodu (PLUS), zachowując RÓWNOWAGĘ (PLUS) i konsekwentnie utrzymywać pozycję ciała związaną z kierunkami GÓRA i PRAWY (PLUS)". Aktywacja negatywnego pola schematu strukturyzującego pojęcie „podróż" wymaga spełnienia takich warunków jak: przerwanie zdążania do celu, „BRAK SIŁY (MINUS), przeszkody (BLOKADA MINUS), poruszanie się do tyłu (RÓWNOWAGA MINUS) i upadanie (DÓŁ)" (za: T. P. Krzeszowski, *Angels...*, s. 157.

[33] S. Skorupka, *op. cit.*, t. 2, s. 790.

[34] Podróż jest niemożliwa bez źródła energii, która umożliwia poruszanie się trajektora. To źródło może być wewnątrz (wewnętrzny bodziec) lub na zewnątrz trajektora (popychanie, ciągnięcie); za: T. P. Krzeszowski, *Angels...*, s. 153.

ŚWIATŁO TO SUBSTANCJA[35], jednak rozszerza ją w oryginalny sposób, łącząc z aluzją do złotego runa z mitologii greckiej. Jednocześnie w zacytowaną frazę została wpisana konwencjonalna metafora ŻYCIE (jako to, co jest przeżywane) TO ŚWIATŁO[36].

Opis czynności chłopca zawiera się w apostrofach podmiotu lirycznego, który prosi go o powrót, używając różnych argumentów. Przekonuje go, że zmierza w niewłaściwą stronę, nic nie osiągnie, a dokonania, które wydają mu się wielkie, w istocie są śmiesznie małe. Jego poświęcenie, zaangażowanie nic nie zmieni. Niepotrzebnie sam utrudnia sobie życie. Dorosły poddał się surowym prawom życia, nie jest już idealistą, lecz realistą. I choć w wierszu nie ma żadnej aluzji do mitu o Dedalu i Ikarze, to problematyka utworu wywołuje skojarzenia właśnie z tymi postaciami, reprezentującymi opozycyjne postawy życiowe.

Kontrast między chłopcem a dorosłym podkreśla motyw widzenia i ślepoty, przywołujący metaforę ROZUMIENIE TO WIDZENIE[37]. Chłopiec jak lekarz próbuje „rozciąć cienką bruzdą i tak już wysokie / bielmo mojego [dorosłego] oka", może sprawić, że dorosły przejrzy, a więc nagle zrozumie, dozna oświecenia. Niestety, to tylko pozory, ponieważ „poza nim też jest biało", nie zobaczy więc nic ponad to, co widział do tej pory. Czy oznacza to, że świata nie można poznać, zinterpretować, czy też podmiot liryczny jest odporny na wszelkie oświecanie? Bez względu na to, jaka jest odpowiedź na to pytanie, wiadomo, że dorosły nie zrozumie więcej niż zrozumiał do tej pory, a chłopiec nic nie osiągnie. Ślepota to rodzaj kalectwa, na które podmiot liryczny jest skazany.

Integracja dzieciństwa i młodości z wiekiem dojrzałym lub starczym, co sugeruje również bielmo na oku, jest dla bohatera bardzo ważna. Relacja między chłopcem a dorosłym przypomina niekiedy walkę: „patrz odrzucam siekierę / którą miałem wyrąbać w tobie tę po rękę przeręblę dla miłości". Dąży do scalenia, dlatego wyrzeka się narzędzi i czynności związanych z dzieleniem: „odrzucam siekierę", „nie płatam". Czy miłość oznacza tu integrację „ja" i „jego", czy też uczucie, którego brakowało młodzieńcowi?

---

[35] G. Lakoff i M. Turner odnaleźli tę metaforę w jednym z sonetów Shakespeare'a. Autor konceptualizuje światło jako rzecz, którą można zabrać, wynieść. Agensem dokonującym tej czynności jest noc (w dziedzinie docelowej śmierć), która w ten sposób kradnie cenne życie (*More...*, s. 70–71).

[36] Podobnie jak w utworze Shakespeare'a, metafory ŚWIATŁO TO SUBSTANCJA i ŻYCIE TO ŚWIATŁO uzupełniają się w tym samym wierszu. Autorzy przewodnika po metaforach komentują tę przenośnię w następujący sposób: „Ludzie żywi są aktywni za dnia i nieaktywni w czasie ciemności. Rośliny czerpią energię życiową ze światła i umierają pozostawione w ciemnościach". Dlatego metafora ta wiąże się z pojmowaniem śmierci jako ciemności (za: G. Lakoff, M. Turner, *More...*, s. 70–71, 87).

[37] *Ibidem*, s. 94.

„Wyrąbać w tobie" oznacza okaleczenie, jednak kontekst sprawia, że działanie pomimo swego radykalizmu byłoby pozytywne. Przerębel tworzy się po to, żeby woda nasycała się tlenem i ryby mogły oddychać. W tym przypadku to miłość nie ma czym oddychać, dusi się, nie może się rozwijać, zamanifestować. W utwór wpisana została metafora MIŁOŚĆ TO RYBA. Obrazowi przerębli i ręki odpowiada schemat obrazowy KONTAKT (PLUS). Dorosły spróbuje pokochać chłopca, nie odżegnuje się od niego: „nie płatam że już nigdy nie będę cię kochał". Decyduje się pokonać wszelkie przeszkody, stojące na drodze do integracji (schemat obrazowy BLOKADA (PLUS) – BRAK BLOKADY (MINUS)): „jakąkolwiek górę rzucisz mi pod nogi". Zacytowany fragment to aluzja do frazeologizmu „rzucać kłody pod nogi"; kojarzy się również z baśnią, w której bohater pozytywny ucieka przed niebezpieczeństwem i magicznym sposobem tworzy przeszkody na drodze goniącego. „Ja" bierze na siebie rolę tego złego. Wszystko zaakceptuje oprócz góry, „która odcina po biodra / to twoje wyszłe ze mnie", czyli oprócz całkowitej dezintegracji. Obraz odcinania nóg aż „po biodra" konotuje podstawowe doświadczenie negatywne w schemacie obrazowym CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ. Człowiek okaleczony w ten sposób jest unieruchomiony. W wierszu Karpowicza metafora ta oznacza przywoływaną już dezintegrację duchową, a także BRAK ŁĄCZA i BRAK KONTAKTU.

Autor nie ujawnia, jak kończą się poszukiwania chłopca przez podmiot liryczny, który „stawia siebie w pytaniu". W obrębie tekstu nie dochodzi do połączenia obu postaci, jednak pozostaje iskierka nadziei – „betlejem". „Ja" spodziewa się, że dzięki niemu introspekcja, z której wyniknął ten utwór, przestanie być istotna, umilkną dramatyczne nawoływania, będzie liczyć się tylko Narodzenie Zbawiciela. Ono pogodzi wszystko i wszystkich.

Reasumując, większość obrazów z *Odwróconego światła* przywołuje wartości negatywne. Implikuje to pesymistyczny stosunek podmiotu lirycznego do świata i człowieka. Sugeruje kolejną interpretację tytułu tomu. Jeśli światło jest czymś pozytywnym, to jego odwrócenie będzie wartościowane negatywnie, tak więc tytuł zapowiadałby wszystkie negatywnie kwalifikowane obrazy, najczęściej związane z brakiem możliwości skutecznej komunikacji między ludźmi i z epatowaniem wojną.

Pomimo że metaforyka w wierszach Karpowicza jest bardzo oryginalna, zamieszczone w tym rozdziale analizy i interpretacje udowadniają, że autor bazuje na określonych schematach pojmowania rzeczywistości, uwarunkowanych fizycznym funkcjonowaniem człowieka w świecie. Większość prostych schematów Karpowicz komplikuje poprzez rozszerzanie metafor, jednak podstawą ich zrozumienia są metafory konwencjonalne.

Anna Kołaczkowska

ANALYSIS AND INTERPRETATION OF IMAGE SCHEMATA OF CZĘŚĆ – CAŁOŚĆ ON THE EXAMPLE OF POEMS BY TYMOTEUSZ KARPOWICZ IN VOLUME OF *ODWRÓCONE ŚWIATŁO*

(Summary)

The article is an analysis and interpretation of collection of poems *Odwrócone światło* by Tymoteusz Karpowicz. The research is based on categories of axiological semantics. It includes the theory of image schemata introduced by M. Johnson, developed by T. P. Krzeszowski. The analysis proves that *Odwrócone światło* is an interesting example of using metaphorical language which is based on cognitive domain of human body. Image schemata WHOLE – PART express basic and supporting negative experience. Metaphors tend to be conventional.