

MARIA JÓZEFACKA

KONSTRUKCJE METAFORYCZNE W NOWELISTYCE MARII DĄBROWSKIEJ

WYBRANE ZAGADNIENIA

Proza Marii Dąbrowskiej, stanowiąca dla czytelnika niewyczerpane źródło klarownej, jasnej polszczyzny, płynąca — jak mówi Przyboś¹ — z mowy potocznej i jej właśnie zawdzięczająca swe bogactwo i wyrazistość, dla odbiorcy i badacza zarazem staje się częstokroć przedmiotem iście liebertowskich „guseł nad źródłem”. Z drugiej strony wieloprobemowość tej twórczości sprawiła, iż w studiach szczegółowych na plan pierwszy wysuwała się przeważnie sprawa samej rzeczywistości w dziełach autorki *Nocy i dni*, a na uboczu pozostawały kwestie „mowy niewysłowionej”, chociaż pisał o nich już Zawodziński², potem Wyka, Kubacki, Korzeniewska, Maciąg³ i cytowany już poprzednio Przyboś.

Jakkolwiek więc bibliografia prac dotyczących Dąbrowskiej jest spora, wydaje się, że cały szereg zagadnień będzie można rozwikłać dopiero w oparciu o szczegółowe badania strukturalne. Pozwolą one nie tylko ustalić wewnętrzne prawidłowości w dziełach Dąbrowskiej, ale przyniosą również materiał cenny dla badań nad metodą artystyczną epoki.

Ograniczenie terenu obserwacji jedynie do nowelistyki Dąbrowskiej — w centrum zainteresowania znajdują się zwłaszcza tomy: *Gałąź czereśni*, *Uśmiech dzieciństwa*, *Ludzie stamtąd*, *Znaki życia* i *Gwiazda zaranna*⁴ — pozornie wytrąca broń z ręki, bowiem świadomie rezygnuje się z ogarnięcia całokształtu tej twórczości oraz zakłada się, że tworzywo

¹ J. Przyboś, *Dzieło Marii Dąbrowskiej*, [W:] *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. II, s. 83—89.

² K. W. Zawodziński, *Maria Dąbrowska. Historycznoliterackie znaczenie jej twórczości*, „Przegląd Współ.”, (1933), nr 129, s. 44—60, nr 130, s. 222—240.

³ K. Wyka, *Ludzie stąd*, [W:] *Pogranicze powieści*, Kraków 1948, s. 259—271; Wł. Kubacki, *Pod znakiem epiki*, „Odrodzenie”, (1940), nr 35, s. 1—2. Przedruk w: *Krytyk i twórca*, Łódź 1948, s. 247—271; E. Korzeniewska, *O Marii Dąbrowskiej*, Wrocław 1956; Wł. Maciąg, *Sztuka pisarska Marii Dąbrowskiej*, Kraków 1955.

⁴ W pracy korzystano z następujących wydań: *Gałąź czereśni*, Warszawa 1922; *Uśmiech dzieciństwa*, Kraków 1936³; *Ludzie stamtąd*, Warszawa 1948⁴; *Znaki życia*, Warszawa 1956⁵; *Gwiazda zaranna*, Warszawa 1956².

słowne właściwe pisarce zostało również poddane specjalnym prawom rządzącym nowelą. Wszelako — zachowując wszelkie proporcje — uwaga będzie skupiona głównie na metodach charakterystycznych dla Dąbrowskiej.

Próba określenia konstrukcji metaforycznych w nowelistyce Dąbrowskiej zmierza przede wszystkim do ukazania ich funkcji w zakresie wizji artystycznej, której służą. Pojęcie, które tu wprowadzono, wykracza poza ramy figur stylistycznych i obejmuje wszelkie struktury posiadające wymiar nadrzędny, dzięki któremu w pełni objawia się ich znaczenie. Będą więc tutaj rozpatrywane zarówno metafory językowe w poszczególnych typach struktur słownych i w zależności od typu narratora, jak i kompozycyjne konstrukcje metaforyczne.

Syntetyzująca i uniwersalizująca rola tego typu konstrukcji jest, jak się wydaje, w prozie mieszczącej się w konwencji realistycznej szczególnie istotna. Wobec degradacji narratora-komentatora na rzecz narratora-sprawozdawcy jest to jedyna droga ujawniania tego, co w liryce określa się mianem „ja” lirycznego.

Pamiętając o poglądzie Peipera⁵ na metaforę jako na twór antyrealistyczny, trzeba podkreślić, iż nie bierze się pod uwagę metafor ozdobników, które nie wyrastają organicznie z koncepcji dzieła, a są jedynie łąką przypiętą dla efektu. Takie „błyskotki”, które nie tłumaczą dzieła, spotkać można niekiedy w najwcześniejszych utworach Dąbrowskiej — służą tzw. poetyczności — wkrótce jednak autorka pozbywa się ich zupełnie. Sprawy te nie należą oczywiście do typu konstrukcji tu omawianych, dlatego też wspomniano je tylko marginesowo.

Gdy jednak spojrzeć na świat *Nocy i dni* czy *Ludzi stamtąd* — na rzeczywistość umyślnie odbarwioną ze wszelkiej literackiej kokieterii, surową w swej prostocie, rzetelną w realistycznym rozmachu — zastanawia coraz większa rola, jaka tu przypada oszczędnie i rozważnie budowanym konstrukcjom metaforycznym, kluczom, dzięki którym owa słynna niemożliwa do naruszenia kolejność *n o c y i d n i* zaczyna działać również jako metafora.

Wyka⁶ pisząc kiedyś o realizmie Dąbrowskiej zastanawiał się nad prozą „przymierną do zjawisk”, które stara się nazwać najkrócej i najogledniej. Dorzucić należy, iż prawdopodobnie działa tu po prostu metoda syntetyzacji, polegająca nie tylko na oglednym nazywaniu, ale i na oglednym wyborze zjawisk, w ten sposób, aby dzięki nim stworzyć szerszy układ odniesienia. Metoda ta jest szczególnie wyrazista właśnie w nowelach, ponieważ zgodnie z poetyką gatunku zagęszcza i koncentruje przedstawiany materiał.

⁵ T. Peiper, *Metafora terażniejszości*, [W:] *Tędy*, Warszawa 1930.

⁶ K. Wyka, op. cit.

W tak krótkim szkicu niepodobna przedstawić całego, nader obfitego, materiału, ograniczyć się więc wypadnie do przykładów najbardziej charakterystycznych, a niekiedy tylko do sygnalizowania zagadnień, dla których bogatą egzemplifikację stosunkowo łatwo znajdzie sam czytelnik.

I

Metafora stawia dane zjawisko w nowym świetle, ukazuje je w łańcuchu zaskakujących asocjacji. Podstawy kojarzenia mogą być różne, ale muszą wchodzić w zakres świadomości podmiotu mówiącego. Innymi słowy, system odniesienia włączony przez metaforę winien być znany i właściwy narratorowi, nawet najdalsze skojarzenia winny wyrastać z jego osobowości.

Narratorzy nowel Dąbrowskiej są zawsze mocno osadzeni w życiu codziennym, nie wyrastają nad postacie, pochodzą z identycznego kręgu rzeczywistości. Dlatego też można tu przeprowadzić podział na narratorów czynnych (występujące i opowiadające postacie) i na narratora-obszernika. Ten ostatni może rzeczywistość postaci komentować, ukazywać poszczególne sprawy w innym aspekcie, może być też rodzajem dyrygenta, jeśli w jednym opowiadaniu występuje wielu narratorów przedstawiających własną wersję świata; ich narracja przeplata się, krzyżuje, przypomina to technikę kompozycji polifonicznej, każdy bowiem głos snuje własną linię melodyjną i wszystkie są równorzędne.

Dwie najobszerniejsze grupy narratorów czynnych w opowiadaniach Dąbrowskiej tworzą dzieci i chłopi. Odznaczają się wyraźną świadomością zbiorową, własnym widzeniem świata. Zresztą także pozostali narratorzy Dąbrowskiej zbliżają się ostatecznie do którejś z tych grup. Może to właśnie zjawisko powoduje żywiołowość podkreślaną przez krytyków i w równym stopniu reguluje tok tej niezmiernie przecież zróżnicowanej, a zawsze ciężącej do wspólnego punktu odniesienia prozy.

Świat oglądany z aspektu dziecka to przede wszystkim świat olbrzymi, zadziwiający wielką ilością zjawisk niezwykłych, cudownych, jedy-nych, bowiem „wtedy życie uderzało prosto o nasze serce” (*Drzewa na wiosnę*). Bezpośrednie, bliskie starcie ze światem wyzwala ową jasność i świeżość spojrzenia, ujawniają się jako wielkie odkrycia analogie w świecie — wszystko żyje, rusza się, w ruchu podobne jest do nas samych. Nie istnieje żadna zauważalna różnica między zwierzęciem a dzieckiem, wybornie rozumie się konia, psa:

Uszy jego były śmiesznie odgarnięte w tył. Wyglądał jak k t o ś wylizany mokrą

szczotką, ale jednocześnie miał też minę, że nie zależy mu w tej chwili na wyglądzie. Owszem raczej chce być odpychający⁷ (*Tumry*).

Podobne jest zbliżenie z roślinami, ze wszystkimi otaczającymi przedmiotami. Jest to iluzja zupełna, jaką rozprasza dopiero obojętność dorosłych, którzy dawno już przerwali nić wspólnoty z otaczającym światem. Miraż pryska, z trudem przychodzi się zdobyć na własną odrębność:

Wdrapaliśmy się na stare, płożące się konary bzu, ale nikt się nie omylił i nie wziął nas za kury. Pobiegliśmy rosnąć tak jak wierzby nad stawem, lecz pomimo, że wyciągaliśmy ręce, wiatr nimi nie chciał chwiać i nie stały się gałęźmi (*Chińczyk*).

Animizacji i personifikacji służy u Dąbrowskiej prawie wyłącznie odpowiedni dobór czasowników. Zwiększa to zdynamizowanie tekstu, a prócz tego w tekście pozornie „zwyczajnym” ujawnia stałą obecność dziecięcego narratora. Oto fragment, w którego skład wchodzi dwie konstrukcje metaforyczne zrealizowane odmiennymi metodami:

- I. Koguty piał i biły skrzydłami.
- II. Wiosna wychylała się ze swego ukrycia nieśmiało i żałośnie, a Gwiazdka oddalała się zasmucona. A potem przychodził mróz i słyhać było, że ona znów nadchodzi, tupiąc i dudniąc po zmarzłej ziemi.
- III. Rano widać było wśród bledniejących mroków, jak drogą za stawem, długim rzędem idą ludzie na roraty. Latarnie i kaganki, które nieśli, rzucały długie czerwone smugi poprzez staw, aż prawie do okien dworu.
- IV. I wielkie cienie kroczyły również do kościoła (*Boże Narodzenie*)

W części II pojęcia: wiosna, gwiazdka i mróz, zostały upersonifikowane zgodnie z baśniową konwencją, odświeżono wytarty zwrot „przyjście mrozu”, a czasowniki: tupać i dudnić, nawiązują do konkretnej sytuacji, a również do części III, do owych ludzi idących na roraty. I tutaj znów z konkretnej sytuacji widzianej w aspekcie dziecka-narratora wyrasta następna konstrukcja metaforyczna (część IV), oparta jedynie o niespodziane wprowadzenie słowa kroczyć, które wiąże się z pojęciem ruchu dostojnego, posuwistego, miarowego i w zasadzie zgadza się z określonym celem wędrówki — kościołem. Tu jednak zatracą się baśniowy charakter personifikacji z części II, owo swoiste widzenie wywodzi się bezpośrednio z omawianej już jednorodności zjawisk w świecie dziecięcym.

Odrębna sprawa to traktowanie iluzji na równi z otaczającą rzeczywistością — ozywają postacie z piosenki, z książki, z dawno zasłyszanej baśni, przybierają cechy osób dobrze znanych dziecku (jest to metoda

⁷ Wszystkie podkreślenia w cytatach moje — M. J.

analogiczna do zastosowanej w *Dziadku do orzechów* Hoffmanna), zaludniają najbliższą okolicę, stają się niemal towarzyszami zabawy:

Lecz myśmy wiedzieli. Myśmy wiedzieli, że diabli smażą złoto w ogrodzie pod gruszą cynamonką i że ksiądz w białym straszny na ścieżce przy inspektach w południe i o północy (*Babcia*).

Ten dziecięcy świat ogranicza się zresztą do domu, ogrodu, wszędzie dalej towarzyszą rodzice sprawiając, że każde nowe miejsce staje się znane i przyjazne:

Któregoś dnia rodzice pojechali do miasta po zakupy. Gdy wyjeżdżali oboje, dom stawał się zaraz duży. Nie można było dojrzeć końca pokoiów, kuchnia i stancja służby wydawały się o sto mil odległe. Wracali o zmroku [...] wreszcie ukazywała się matka i wołała przez wszystkie pokoje:

Zimno! zimno!

Wnętrze domu stawało się znowu malutkie i ciepłe (*Boże Narodzenie*).

Niewielkie rozmiary dziecięcej rzeczywistości pozwalają nawiązać z nią tym bliższe porozumienie, uchwycić w jej najdrobniejszych objawach, sprowadzić różne sprawy do wspólnego mianownika. Stały charakterystyczny dystans dziecka-narratora ujawniony zostaje przez wyżej omówiony typ konstrukcji metaforycznych.

Odmienne jest ukształtowany świat „ludzi stąd”, ludzi z baraków, zabudowań folwarcznych, tych wszystkich, którzy z trudem dobijają się o własne istnienie. Znika tu już dziecięca naiwność i niecierpliwy tok opowiadania charakteryzujący poprzednich narratorów. Tutaj słowa dobywa się oszczędnie, rozważnie, dopasowuje do życia, któremu służą. Stosunek do otaczającego świata nie jest już tak poufały i pełen wiary, kontakt wszakże pozostaje bardzo bliski. Przyroda bywa źródłem trosk i radości, ale przede wszystkim źródłem życia. Stąd czerpie się siły, tu znajduje się uzasadnienie dla własnego bycia na ziemi. Jak mówi stary Kaczmarek w *Najdalszej drodze*, gdy pytają go, czy nie palił przy zbożu i czy nie przez niego spłonęło pole:

Żelim tak ogłupioł, żem to zrobił, tom tak uczynił, jakbym wom wsiem garła popodrzynoł, bo mi to pole tak samiuchno było za familie jak i wy.

Rzeczywistość otaczająca tak wypełnia sobą życie, iż rzadko tylko bywa przemieniana przez wyobraźnię, a i to jedynie w gorączkowych majaczeniach sennych (por. *Szklane konie*, *Noc ponad światem*). Konstrukcje metaforyczne ujawniające postawę prostego narratora-opowiadacza zmierzają zazwyczaj do uchwycenia analogii potocznych: pajęczyna jest gruba jak płachta, nietoperze wiszą jak ulegalki, opadłe liście przypominają myszy, powietrze jest palące jak spirytus.

Analogie takie zresztą nie przychodzą łatwo, słowo potrzebne bywa niekiedy cofane w połowie drogi, wymawiane z wahaniem; stąd tak wiele niedookreśleń, pozornie nieporadnych wypowiedzeń, które kształtują się opornie i wyznaczają całkowicie odmienny tok zdania:

Noc była w księżycu, jakby wyrobiona z czego złotego i szklanego (*Łucja z Pokucic*).

[...] niebieskie szklane konie stoją takie przy karecie. Całe szklane a leciutkie. Uszy miały z zielonego szkła, a grzywy — z jakiejś niepodobnej rzeczy kolorowej (*Szklane konie*).

Jest w tobie coś skrzące i ważne, Bogu do czegoś na świecie potrzebne... (*Tryumf Dyonizego*).

Owe ociągające się niezręcznie, rozciągnięte w nieporadnym myśleniu zdania kształtują mowę pozornie zależną, która tworzy wyraźny kontrast z suchym, jedynie do mówienia rzeczy koniecznych, do oznajmiania głównie przeznaczonym, dialogiem. W mowie pozornie zależnej natomiast odnajdujemy prawdziwy świat Nikodema czy Łucji. Tu ujawnia się intymny związek człowieka z przyrodą jak w *Tryumfie Dyonizego* czy sens majaczeń i halucynacji bohatera *Szklanych koni*. Na tej płaszczyźnie przebiega też głównie porozumienie między narratorem czynnym a narratorem-obszawatorem, który udział swój zaznacza albo komentarzem, albo włączaniem się do dyskusji, zawsze na równych prawach z postacią. Oto w jaki sposób narrator-sprawozdawca partnerujący Dyonizemu ukazuje las (tuż przed spotkaniem z Szatanem), w którym bohater wyraźnie czuje się nieswojo:

Mały ostatni las tej okolicy stał wśród czystego pola jak cmentarz i prawie tak samo strach było do niego iść [...] Tak też nieosobliwie było na sercu Dyonizemu, gdy szedł do leśniczówki.

Dęby klekotały mu nad głową brązowym twardym liściem. Niewiadome rzeczy, sęczki albo żółędzie obłamywały się na nich i zlatywały strzelając po gałęziach. Świerki wzdymały skrzydlate ramiona, wydając krótkie niewesołe szумы. W ściółce zdawało się ciągle coś przemykać.

Fragment pierwszy podporządkowany aspektowi narratora-obszawatora rysuje okolicę z pewnego dystansu, strach „tutejszych ludzi”, nieokreślony lęk samego bohatera. Użyte tu porównanie nawiązuje wszakże do zakresu pojęć i typu kojarzenia postaci. We fragmencie następnym, jakkolwiek zakres pojęć pozostaje ten sam, zmienia się dystans. Jest to już dystans Dyonizego, potwierdzony jeszcze owym nieokreślonym „coś” czy „niewiadome rzeczy”, dwoma typowymi porównaniami i wreszcie tokiem zdania, które samo w sobie stanowi całość i zawiera część obser-

wacji; każde zdanie następne jest od poprzedniego niezależne, chociaż konieczne dla potwierdzenia pełnej rejestracji zjawisk.

Uzależnienie typu konstrukcji metaforycznych od postawy narratora jest zatem nieodzownym warunkiem przy tworzeniu tej wersji świata, według której człowiek został ściśle zespolony z przyrodą, wtopiony w nią; jak pisze Wyka: „im człowiek bliżej tego świata, tym więcej o nim wie”⁸.

Konstrukcja metaforyczna ogarnia całość wypowiedzenia, narrator czynny sam wyznacza świat, w którym został umieszczony, ujawniając to, co dla niego jest w aktualnym momencie ważne i znaczące. Oto dla porównania jeszcze jeden typ takiej konstrukcji — finał noweli *Pocięsenie*:

Patrzył z wesołym uznaniem * na olbrzymią kolącą szczęć, na dzikie chmiele, uczone do wszystkiego, co tu wzrastało, na białe powójki, spływające z tarniny, na śmierzdzącą różową wilżynę, na rumiany, pachnące dobroczynnie, na purpurowe maluteczkie goździki — na wszystko inne, bardzo kwitnące. * Pochwalił całą duszą to bujne życie.

— Piękne lato — rzekł głośno. — Dzięki Bogu, żeśma doczekali. Dzięki Bogu. Dzięki Bogu.

Fragmety oddzielone gwiazdką wypowiedziane są z aspektu narratora-obszawatora, tutaj jakby zapowiadającego i komentującego. We fragmencie wypowiedzenia ukształtowanego z aspektu postaci odnotować wypadnie porównanie dzikiej roślinności w parowie do kolącej szczeni, epitet „dobroczynny” w odniesieniu do zapachu rumianków posiadających jak wiadomo właściwości lecznicze, użycie deminutivum „maluteczki” dla dzikich goździków (deminutivum to ma wyraźne zabarwienie uczuciowe), wyolbrzymienie bujnego rozrostu chmielów, czepiających się „wszystkiego, co tu wzrastało”, a wreszcie nieokreślone „wszystko inne, bardzo kwitnące”. Dwukrotnie użyte jednoczące słowo „wszystko”, w zestawieniu z omówionym tu poprzednio zmetaforyzowanym wyliczaniem, rozszerza gwałtownie krąg obserwacji, a świat w polu widzenia sprowadza do metaforycznej pointy: bardzo kwitnące. Niespodziane zestawienie tych dwu wyrazów nie tylko wprowadza i uwydatnia cechę bujności i intensywności, ale również przenosi w inną sferę znaczeń sam proces kwitnienia. Już nie jest to tylko właściwość rośliny, ale również jakby właściwość ziemi, rozkwitanie życia, co zresztą potwierdza w następnym zdaniu narrator-obszawator. I znów zabiera głos sama postać, ów „śpiewający dziadek”, żebrak, który w swej nędzy najgłębszej uczestniczy również w święcie ziemi, święcie życia i który przyjmuje darowaną chwilę z wdzięcznością, nie szukając niezwykłych

⁸ K. Wyka, op. cit.

słów, aby wyrazić uczucie, jakie go napełnia. W ten sposób zarówno wypowiedzenie bezpośrednio, jak zdania wypowiedziane z aspektu postaci i narratora-obszawatora zostają włączone w system konstrukcji metaforycznej.

Już poprzednie uwagi dostarczyły sporo materiału do określenia zależności, jaka istnieje między postawą narratora-obszawatora a typem metaforyki pojawiającej się w ukształtowanym przezeń tekście. Do-
określa on i podsumowuje spostrzeżenia i działalność postaci, niekiedy z pozycji narratora wszytkowiedzącego wybiega w przyszłość, znacząc dalszy tor, którym potoczy się życie bohatera:

I wspomozona przez uczucia, które ten widok wzbudził, wydzwignęła na powrót z przepaści swoje nieduże, cierpkie, mozolne szczęście (*Oktawia*).

Interpretacja zjawisk często bywa połączona z uogólniającą refleksją, zmienia się wtedy podmiot, narrator utożsamia się z grupą ludzi, przemawia w ich imieniu:

Istny pociąg-widmo pchany heroiczną siłą ku patetycznym swym celom. Cóż tu my z naszą błahą prywatną wędrówką? (*Nocne spotkanie*).

Musimy mieć w sobie ocean cierpliwości i zaciekłości w trudach, żeby do tego stanu rzeczy dojść, dokąd czas nas woła (*Pielgrzymka do Warszawy*).

Tendencja do hiperbolizacji, wyraźna w tym typie sformułowań, wynika z występowania w imieniu pewnej zbiorowości, w podsumowywaniu doświadczeń wielu istnień ludzkich, symbolicznych dzięki drodze, jaką przebyły.

O ile nie ulega wątpliwości, że narrator-obszawator przybiera postawę pokrewną tej, jaką reprezentują postaci, o tyle jest jasne, że właśnie od niego zależy wybór rzeczy ukazywanych, kondensacja czasu i przestrzeni. Zagadnienie działania konstrukcji metaforycznych w kompozycyjnym ukształtowaniu nowel Dąbrowskiej stanie się zatem następnym etapem rozważań.

II

Wówczas gdy metaforyka nie służy zaznaczeniu postawy narratora, gdy nie funkcjonuje wyłącznie jako środek indywidualizacji czy środek ujarzżenia otaczającej rzeczywistości przez postać, przez jej wyobrażenie, bywa ona elementem organizującym zarówno strukturę opisu i opowiadania, jak i cały utwór.

W kształtowaniu przestrzeni, zwłaszcza w opisach przyrody, konstrukcje metaforyczne pełnią funkcję dynamizującą, ukazują ją w ru-

chu, w ustawicznych zmianach. Jako przykład służyć może choćby takie zdanie z noweli *Drzewa na wiosnę*:

Miękkie, białawe i włochate wynurzyły się z iskrzących skuwek liście kasztanów, a gałęzie klonów obsiadły, rzekłbyś, oliwkowe, niezdarne, wilgotne chrząszcze.

Opis ten jest pozornie statyczny, a podstawę analogii stanowi podobieństwo kształtu i barwy oliwkowej. Jednakże metafora drąży tu znacznie głębiej. Już samo określenie „niezdarne” w ruchu przywodzi na myśl powolne falowanie, przemieszczanie się. Ukazanie na jednej płaszczyźnie drzew i chrząszczy zmienia też aspekt czasowy (w opisie podmiotem są wszak drzewa rozwijające liście wczesną wiosną). Zatem dzięki wprowadzeniu określonej konstrukcji metaforycznej zjawisko zostało ukazane w dwu odmiennych czasowo i kolorystycznie aspektach, a ponadto uchwycona została przemiana, unaoczniony proces rozwoju.

Zdynamizowanie opisu przez metaforykę zaobserwować można również w kształtowaniu całej przestrzeni nasyconej obecnością postaci, ale już od nich częściowo uniezależnionej, działającej na własnych prawach. Dąbrowska unika opisów szczegółowych, poza wczesnymi nowelami nie posługuje się wyliczaniem, schematyzowaniem przedmiotów. Zwraca uwagę na szczegóły znaczące, wypełniając przestrzeń między nimi tkanką wyprowadzonych z metafory asocjacji. Przy tym tok tych zdań, ich kolejność — gra także ważną rolę, wyznacza poszczególne etapy obserwacji. Funkcjonowanie takiego właśnie systemu ukazuje w przejrzysty sposób finał noweli *Tryumf Dionizego*:

I Mijali pośród nocy jasne okienka, grube cienie domów, blade płoty na szarym ogrodzie.

II Niebo było tak jasne, że zdawało się prawie błękitne. Niewyraźne pola tonęły nie w ciemności, lecz w gwiazdach, a księżyc pozłacał wielkie równiny. Przy płowej drodze milczały nad swoim cieniem wysokie drzewa.

Zdanie pierwsze podsuwa kolorystyczne ukształtowanie przestrzeni, rozwinięte w zdaniach następnych. W tym pierwszym członie nie są jeszcze ważne elementy rzeczywistości, ale jedynie barwy. Stąd nagromadzenie epitetów, które same w sobie stają się przedmiotem obserwacji: jasny, blade, szary i wreszcie gruby cień (głęboki cień) i zarazem duża plama mroku, jaki skupia bryła domu. Bryła niewyraźna — kontury są zatarte, zostaje tylko plama cienia w przestrzeni zalanej księżycową poświatą, gdzie dominuje ton szary (blade płoty na szarym ogrodzie) i skonstrastowany z tym tłem wyraźnie jasny kwadrat okna, świetlisty punkt w szarzyźnie i czerni.

We fragmencie drugim kolor jest bardziej intensywny i zarazem stopniowany: jasne — szare — ciemne. Szarość ma ton ciepły: złotawe,

mgliste światło księżycowe, płowa piaszczysta droga. W tym opisie jednak na plan pierwszy wysuwa się ukształtowanie przestrzeni. Obserwacja kieruje się wyraźnie w głąb obrazu, którego centrum stanowią idący drogą ludzie. Najpierw jest więc krąg najszerszy — bardzo jasne niebo, potem mniejszy, ludzkiemu oku dostępny obszar pól zalanych niepewnym światłem nocnym. Konstrukcja taka nie tylko obraz uogólnia, nie tylko wypełnia szczerlnie poetyckim obrazem opisywaną przestrzeń między niebem a ziemią, ale jednocześnie wtóruje poprzednim rozważaniom Dyonizego, owemu „radosnemu dźwignięciu się serca”. Sformułowanie: pola tonęły nie w ciemności, lecz w gwiazdach, także zawiera w sobie wzniesienie się, olśnienie, napełnienie światłem otaczających mroków. I wreszcie krąg trzeci, najwęższy — gęsty cień drzew, które milcząc towarzyszą ludzkiej drodze. Skupienie uwagi na tym niewielkim odcinku, w którego cieniu pozostała dziwna sprawa dwóch ludzi, powoduje, że cała przestrzeń jakby się rozsuwa i cofa na boki, niewyraźna i migocąca — pozostawiając jedynie istotny w całej sprawie i przykuwający wzrok obserwatora ciemny punkt, tunel drogi, którą Dyonizy i Szatan zmierzali do swego celu. W tym też miejscu zatrzymuje się czas noweli, obraz nieruchomieje.

Metoda koncentracji przestrzeni wiąże się z prawami rządzącymi nowelą. W tym samym celu dąży się też do maksymalnej zwężłości czasu. Dąbrowska wypracowuje tu sobie tylko właściwe sposoby, między innymi specjalny typ konstrukcji metaforycznych.

Niekiedy bywa to natychmiastowe przejście między dwoma zjawiskami, które nie są z sobą w przyczynowy sposób powiązane. Jako przykład wystarczy zacytować *Dzikie ziele*, gdzie tuż po piosence o chmielu, śpiewanej na weselu Marynki, następuje zdanie: „A gdy pieśń ta minęła — nadeszła po niej późna jesień”. Podobny rezultat osiągnięto zestawiając zanimizowany czas i ludzi na jednej płaszczyźnie:

Nieduży dzień jesienny uchodził, pachnąc jabłkami, zimne rosy padać zaczynały na ciemniejący świat, a u Bogaczów kłócili się coraz głośniejsze. [...] Wtedy umilkli i zmrok natychmiast się zwiększył (*Łucja z Pokucic*).

Charakterystyczne dla Dąbrowskiej jest również przyśpieszanie relacji o czasie, aby potem uchwycić sens owego przemijania w podsumowującej refleksji narratora-obszawatora:

[...] były dnie, w których świeciło słońce lub chmury pędziły po niebie, i były noce, w których ciężki sen zalepiał powieki. Była wiosna jasno-zielona i było lato ciemno-ogniste. A przychodzi na człowieka czas, gdy nie pozostaje mu nic więcej, i czas ten przychodzi sprawiedliwie (*Łucja z Pokucic*).

Jednakże niekiedy czas pełni szczególną funkcję. Kilkakrotne powtó-

rzenie odnoszące się do tego samego zjawiska sygnalizuje beznadziejną jednostajność, a monotonia wydobywa na jaw nowe znaczenie. W taki sposób upływa czas, gdy np. Władysław Nowacki z rozpaczą w sercu odchodzi od Łucji:

Straszno było iść znów samemu w czarne topniejące śniegi i na ten wiatr, który bez wytchnienia podnosił gałęzie wierzby, podnosił je znówu i podnosił je znówu.

Osobną kwestię stanowi działanie konstrukcji metaforycznych w całym systemie kompozycyjnym noweli. Oto w opowiadaniu *Łucja z Pokucic* motywem przewodnim jest wędrówka: droga Łucji do domu rodzicielskiego i ucieczka zeń, tragiczne odejście Władysława i wreszcie perspektywa podróży do męża, o której z nadzieją myśli Łucja.

W trzech pierwszych wypadkach ludzie w konstrukcji metaforycznej ukazywani są na tej samej płaszczyźnie co przyroda, kierują nimi jednakże ślepe siły, prawa natury, którym nie potrafią się oprzeć. W sytuacji związanej z odejściem Władysława (por. fragment cytowany wyżej) wierzba szarpana wichurą jawi się w analogicznych kategoriach jak człowiek. Łucji w jej drodze do rodziców towarzyszą opadłe liście topól „pędzące po drodze jak myszy”, a gdy wraca, a raczej ucieka od rodziny niezrozumiana i opuszczona, konstrukcja metaforyczna włącza kontekst owych groźnych, niepojętych sił:

[...] widzieli jak Łucja szła z płaczem przez szumiącą drogę, a szare liście pędziły z nią razem na spotkanie olbrzymiej, szkarłatnej zorzy.

Typ użytej tu konstrukcji wskazuje nie tylko na analogie w samym ruchu, ale i na podobieństwo przyczyny sprawczej i celu. Liście, gałęzie, drzewa ustawicznie towarzyszą człowiekowi w jego osamotnieniu, podobnie jak on bezbronny i czujący. Dopiero ostatnia, czwarta wędrówka, której perspektywę ukazuje finał noweli, jest samodzielna; decyzja Łucji jest jeszcze tylko nadzieją, nadzieja wynika z nagle dostrzeżonej możliwości wymazania wszystkich spraw przeszłych i pojednania się z Władysławem; cena, jaką za to trzeba zapłacić, dla Łucji i jej odzyskanej miłości nie gra żadnej roli: „Ady to nie tak daleko! Nie tak daleko — zaszeptala z radością i ze łzami”.

Odmienne ukształtowany został system konstrukcji metaforycznych w noweli *Noc ponad światem*. Akcja rozwija się tu w trzech głównych zdarzeniach: 1^o — przybycie małego Lorda na podwórze, początek przyjaźni Nikodema z psem; 2^o — nocne spotkanie Nikodema i Lorda; 3^o — śmierć Lorda i odejście Nikodema.

Pierwsze wydarzenie przygotowuje sceny następne. Punkt centralny noweli stanowią rozmyślenia Nikodema:

Noce były dniami Nikodema — były najprawdziwszym jego życiem, w które wznosił się ponad swoją klęskę. [...]

Ile szczęścia, rozmyślania, zachwyty nad światem przeżywali w tę porę, która dla innych jest czarną nocą, lecz dla nich była dziedziną pełną blasku i pieśni [...]. Oni jedni widzieli, jak mało jest nocy bez gwiazd.

Odpychany przez ludzi Nikodem odzyskuje wiarę w samego siebie dzięki dobroczynnemu działaniu przyrody, która otacza go swoją przychylną opieką, wchodzi z nim w bezpośredni kontakt, koncentruje się w nim samym:

Nikodem nie czuł w takie momenty ziemi pod sobą — i horyzont był na dole, a on był między gwiazdami.

Ta noc jest punktem zwrotnym, po niej traci Nikodem swych jedynych przyjaciół: owczarza i Lorda. W zakończeniu noweli pojawia się znów motyw nocy — innej jednak od poprzednich, które były nocami ufności:

Był jasny dzień, lecz Nikodemowi przedstawiało się, że jest to noc, więcej nocna niżeli te wszystkie, które strawił z Lordem na stróżowaniu. Nie dzień, ale prawa noc rozpostarta szeroko i długo. Noc ponad światem.

W obydwu wypadkach noc staje się członem metafory, a wyraźny kontrast między częścią drugą a trzecią prowadzi ostatecznie do cytowanego finału, w którym uogólnienie osiągnięte jest niezwykle prostymi środkami. Wyrasta ono z zaskakującego określenia „bardziej nocna”, z archaizmu w zdaniu drugim, z toku zdań coraz krótszych, jakby więzających w gardle, ale przede wszystkim ze zmiany sfery znaczeń słowa „noc”, zmiany przygotowanej już poprzednio dzięki działaniu konstrukcji metaforycznej, a podkreślonej jeszcze kompozycyjnym pierścieniem, jaki tworzy tytuł utworu i pointa.

Podobny pierścień kompozycyjny znajdziemy w cyklu nowel *Gwiazda zaranna*, ponieważ w ostatniej noweli tomu zatytułowanej *Na wsi wesele* w zakończeniu pojawia się motyw gwiazdy zarannej.

Cykl ten jest zresztą szczególnie starannie oczyszczony ze wszystkich „niezwykłości”, a język nawiązuje do modelu mowy potocznej. Odbiega w ten sposób znacznie od pierwszego zbioru opowiadań, *Uśmiechu dzieciństwa*, w którym właśnie określony typ metaforyki, uzależnionej od postawy dziecka-narratora, staje się spoiwem kompozycyjnym, wpływając na jedność atmosfery w ukazywanej tam rzeczywistości.

W skład tomu *Gwiazda zaranna* wchodzi utwory, które nosić mogą nazwę szkiców z codziennego życia, życia poświęconego odbudowywaniu świata przeoranego wojną. Pozostają więc metafory zależne od postawy narratora — nikną prawie zupełnie obszerniejsze konstrukcje. Wynika to ze wzmożonej dyscypliny, odsuwania w cień narratora-obs-

watora (poza pierwszymi, bardzo „osobistymi” i w intymnym tonie utrzymanymi opowiadaniem). Nie rezygnuje się jednak nadal z uogólnienia, z systemu odniesienia, ku któremu ciąży nowela — jedynie przerzucenie owego metaforycznego pomostu jest bardziej niewidoczne, coraz bardziej wycisza się wielkie słowa.

Jeżeli zbadać dokładniej strukturę noweli *Na wsi wesele*, noweli, której „oschłość stylistyczną” podnosili wszyscy krytycy, znaleźć tu można precyzyjnie, niemal matematycznie wyliczoną konstrukcję metaforyczną ogarniającą całość utworu i logicznie pointującą cały cykl.

Proces ten staje się wyraźniejszy, jeżeli zestawić dwa fragmenty, zakończenie części trzeciej i szóstej:

- 3 Zgoła były to wozy nowoczesne, a droga też była nowoczesna, bo znaczną jej część przebywano już po wybrukowanym gościńcu. Tylko jasna pogoda nad jadącym w milczeniu orszakiem, tylko ziemia gorejąca od barw październikowych — były prastare i odwieczne.
- 6 Noc uchodziła ze świata. Na białym czystym niebie tuż nad chałupą Jasnotów świeciła gwiazda zaranna.

W obu fragmentach zestawiono dwa światy: ludzi i otaczające ich rzeczy niezmiennie, wieczne. We fragmencie drugim ujęto je w ogromnym zbliżeniu, tę bezpośrednią bliskość podkreśla sformułowanie „tuż nad” w odniesieniu do przedmiotów w rzeczywistości bardzo odległych.

Owo wesele w chałupie Jasnotów staje się wówczas nie tylko reprezentatywne, staje się skrótem aktualnie przeżywaną rzeczywistości. Już Wyka podkreślał metaforyczny walor przedstawienia kolejności słów w przeciętnym pozornie tytule: wesele na wsi — na wsi w e s e l e. Wyakcentowanie ostatniego wyrazu przez przesunięcie go na koniec sprawia, że rozszerza się znacznie zakres znaczenia tego zestawienia. Krytyk o ciągotkach ekwilibrystycznych mógłby się tu doszukiwać analogii choćby z owym obrzędem weselnym w bronowickiej chałupie. Tu jednak wystarczy wskazać jedynie perspektywy interpretacji, jakie się kryją w możliwościach odmiennego ukształtowania intonacyjnego (twierdzące, pytające, ironiczne), które pozwala na przywrócenie słowu wesele jego pierwotnego znaczenia, a w konfrontacji z nowelą nad tą pozornie określoną do końca i pozytywną rzeczywistością stawia znak zapytania.

Metaforyczne tytuły zresztą charakterystyczne są dla całej twórczości Marii Dąbrowskiej. Niekiedy korespondują z przedmiotem posiadającym znaczenie symboliczne (*Szkiełko*), niekiedy wraz z pointą stanowią ramę kompozycyjną lub wydobywają na jaw szczególny walor ukazanych zjawisk (*Dzikie ziele*), czasem wreszcie stanowią jakby zakłęcie odślaniające prawdziwe oblicze świata (np. *Pielgrzymka do Warszawy*).

III

Materiał, który zademonstrowano powyżej, pozwala na wyciągnięcie wniosków trojakiej natury.

Pierwsza sprawa to funkcjonowanie konstrukcji metaforycznych w strukturze nowel, rola, jaka im tu przypada — tak więc metaforyka służy koncentracji, zdynamizowaniu, indywidualizacji, bywa komentarzem, refleksją natury ogólnej, bywa jednoczącym elementem kompozycyjnym; metafora organizująca cały utwór — realistycznej wersji świata przydaje uniwersalizujący punkt odniesienia.

Wniosek następny odnosi się do ewolucji, jaką można zaobserwować w metaforyce Dąbrowskiej. Początkowy etap „metafory literackiej” (w pracy zasadniczo potraktowany marginesowo) nawiązuje wyraźnie do modelu młodopolskiego. Wypracowany przez autorkę własny system zrywa całkowicie z tymi wzorami stawiając wyłącznie na prostotę i na „wielkość maluczkich spraw”. Prześledzenie pod tym kątem całokształtu twórczości autorki *Nocy i dni* pozwoliłoby ustalić poszczególne etapy procesu, w nowelistyce bowiem właściwie każdy tom oddziela od poprzedniego ostra granica.

Trzeci wreszcie problem to kwestia wewnętrznej jedności w dziełach Dąbrowskiej, i to zarówno jeśli idzie o rzeczywistość ukazywaną, jak i o system odniesienia. Interpretację ułatwia istnienie w tej twórczości słów-kluczy. W poprzednich rozważaniach kilkakrotnie ukazywano ich działanie w strukturze poszczególnych nowel, pojawiają się one jednak i w innych utworach.

Pierwszym z nich jest motyw nocy. Dzień bywa tu przeważnie „malutki”, „nieduży”, większą część życia pochłania noc. Dla każdej postaci miewa ona inny sens, zazwyczaj jednak bywa łaskawa i miłosierna, jakby dając świadectwo wielkiej mnogości światła spływających wówczas na ziemię. Rzadko bowiem są to „noce ponad światem”. U Dąbrowskiej są one pełne gwiazd — jakby je oglądał w czasie nocnego lotu Antoine de Saint-Exupéry.

Gwiazdy to drugi klucz do tej twórczości. Towarzyszą nieustannie postaciom — od świetlistego roju otaczającego Nikodema do jasnej, wielkiej, samotnej gwiazdy zarannej.

Motyw ten w świetle poprzednich rozważań nabiera szczególnej wymowy. Jest sygnałem więzi z niezmiernym światem, znakiem ciepłego światła, jasnością sączącą radość w ludzką noc. Lecz ponad wszystko stanowią gwiazdy siłę przyciągającą ludzkie oczy, zdolną dźwignąć serca, związać je z sobą. Przeto wszyscy ci ludzie Dąbrowskiej — naj-needźniejsi i najbardziej ubodzy, odepchnięci, ludzie „stamtąd” — mają

zawsze moc, by wydzwignąć z przepaści „swe nieduże, cierpkie szczęście” i by wierzyć gwiazdzie zarannej, zapowiedzi dnia nadchodzącego.

LES CONSTRUCTIONS METAPHORIQUES
DANS LES NOUVELLES DE M. DĄBROWSKA

Problèmes choisis

Le propos de cette brève étude est de déchiffrer le système des constructions métaphoriques chez Maria Dąbrowska. L'auteur emploie le terme de „constructions” car son examen porte non seulement sur la métaphore proprement dite mais encore sur toutes les structures rapportant un objet à une dimension de rang supérieur, plus général. Renonçant à présenter l'ensemble, fort abondant, des matériaux, l'auteur s'est concentrée sur les problèmes du fonctionnement des métaphores dans les divers types de structures verbales et sur la forme spécifique donnée aux constructions métaphoriques selon l'attitude du narrateur et la structure de la nouvelle.

Les conclusions dégagées touchent donc aussi bien certains problèmes de la poétique de la nouvelle que l'art stylistique de Maria Dąbrowska. Observant les principes du fonctionnement des constructions métaphoriques dans la composition des nouvelles, l'auteur a montré le rôle des mots-clefs, métaphores centrales de cette oeuvre. Ces métaphores chez Dąbrowska, c'est le motif de la nuit et celui de l'étoile, qui apparaissent fréquemment en diverses compositions. Une interprétation plus vaste de ces motifs permet de pénétrer plus à fond les idées philosophiques et artistiques de l'écrivain.