



Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie

Lidia Banowska

LIDIA BANOWSKA

PARADOKS POETYCKI I FORMY POKREWNE JAKO TWORZYWO LITERACKIE

W poszukiwaniu definicji

Paradoks, istniejący w kulturze od samych jej początków, żywy przez wieki, do dziś nie stracił na atrakcyjności. Efektownością – przyciąga. Dziwnością – przykuwa uwagę. Przez swą prowokacyjność – budzi opór. Manipuluje znaczeniem budujących go słów, cały opiera się na ich ryzykownej grze. Stanowi niemałe wyzwanie dla intelektu, a czasem także i dla wyobraźni.

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o istotę tej figury warto rozpocząć od krótkich rozważań etymologicznych. Starogrecki źródłosłów terminu składa się z dwóch części. Pierwsza z nich, „*para*” (dosł.: ‘przy, obok, poza czym’), jest początkowym członem wyrazów złożonych oznaczającym „nie”, „niby”, „prawie”, wyrażającym zaprzeczenie lub osłabienie podobieństwa do tego, co zawiera drugi człon złożenia¹. Ów drugi człon, „*doxa*” (dosł.: ‘sądy, zdania’), określa obiegowe mniemania, pospolite sądy, prawdy przyjęte przez ogół². Pochodzenie słowa wstępnie określa zatem paradoks jako twierdzenie niezgodne z powszechnie przyjętymi poglądami³. Tym samym paradoks okazuje się zawsze związany z jakimś rodzajem wiedzy, do którego odwołuje się przez przeciwstawienie. Zadowolenie się tak sformułowaną definicją oznaczałoby zawężenie istoty paradoksu wyłącznie do niezgodności z *opinio communis* (z drugiej strony postrzegać by je można także jako niedopuszczalne rozszerzenie pojęcia). Należy jednak docenić wartość wywodu etymologicznego. Wskazuje on bowiem na istotny rys figury, pojawiający się w niej, co prawda, wtórnie (wskutek przeczenia przez nią „zdroworozsądkowej” logice), niemniej mający swoje dalsze konsekwencje. Przede wszystkim implikuje przypisanie jej cechy relatywności historycznej.

Temporalne uwarunkowanie paradoksu wynika z faktu, iż niekiedy odnosi się on do opozycji opartych na pojęciach, których znaczenie się zmienia, np. para

¹ *Para*-. Hasło w: *Słownik wyrazów obcych*. PWN. Warszawa 1972, s. 548.

² *Ibidem*, s. 155.

³ W *Słowniku wyrazów obcych* (wyd. 2. Warszawa 1995, s. 823) paradoks określony został jako: „1. twierdzenie zaskakująco sprzeczne z przyjętym powszechnie mniemaniem, często ujęte w formę błyskotliwego aforyzmu; 2. log. rozumowanie, którego elementy są pozornie oczywiste, ale wskutek zawartego w nim błędu logicznego lub nieostrości wyrażen prowadzące do wniosków jawnie sprzecznych ze sobą lub z uprzednio przyjętymi założeniami. (fr. »*paradoxe*«, z gr. »*paradoksos*« ‘nieoczekiwany, niewiarygodny’)”.

pojęć niegdyś przeciwstawnych może wraz z upływem czasu zatracić cechę antynomiczności. Relatywność ta bywa też efektem typowych dla paradoksu powiązań z popularną wiedzą „ogółu” o świecie, do której się on – w sposób negatywny – odnosi (zatem niezbędna mu jest jako kontekst), a która również może ulegać zmianom. Ów ścisły związek paradoksu ze stanem świadomości określonej grupy w danym momencie historycznym sprawia, iż paradoksalność okazuje się po części kwestią odbioru, sprawą uznania jakiegoś twierdzenia za paradoksalne z powodu jego sprzeczności z opiniami pewnej zbiorowości żyjącej w danej epoce. Oznacza to, że coś, co jest paradoksalne w jakimś czasie, może ujawnić się jako nieparadoksalne w innym.

Zwracający uwagę na ten aspekt paradoksu Bellenger w szkicu poświęconym Montaigne’owi⁴ tytułem przykładu podaje fragment z *Prób*, odbierany jako paradoksalny w XVI w. na tle panujących ówczesnie mniemań na temat wychowania i edukacji młodzieży. Fragment ów dzisiaj stał się zwrotem niemal przysłowiowym, wszedł więc do kanonu pojęć obiegowych, a zatem, *ex definitione*, nieparadoksalnych: „*Mieux vaud une tête bien faite que bien pleine* [Więcej od głowy pełnej warta jest głowa dobrze ukształcona]”. Przykład ten, ilustrujący relatywność historyczną paradoksu, wskazuje zarazem na inną szczególną cechę figury – jej kontrowersyjność. Pytanie o przyczynę owej niezgodności z sądami ogółu kieruje uwagę ku wewnętrznemu ukształtowaniu figury, stanowiącemu o jej specyfice oraz określającemu jej istotę.

Za konstytuującą paradoks cechę strukturalną uznać należy (wstępnie) wewnętrzną sprzeczność. W związku z tym, że paradoks jest figurą i myśli, i słowa, antynomia ta ma dwojaki charakter, logiczno-semantyczny, i tworzy się wskutek zestawienia całości znaczeniowych pozostających zazwyczaj wobec siebie w opozycji oraz ustanowienia między nimi stosunku zgodności, np. przez wprowadzenie inkluzji⁵. W paradoksie dochodzi zatem do zderzenia słów, pojęć czy obrazów na ogół wykluczających się bądź wręcz zwalczających się wzajemnie, między którymi zostaje jednak wprowadzona częściowa zmiana relacji, tak że zaczynają one funkcjonować inaczej: ich współlistnienie przeradza się w grę napięć, i to w podwójnym wymiarze: tak między przeciwieństwem a przeciwieństwem, jak również między przeciwieństwem a podobieństwem. To, co zazwyczaj postrzegane jest jako przeciwstawne, w paradoksie funkcjonuje jako i przeciwne, i podobne (lub wręcz tożsame) zarazem.

Taka sytuacja godzi bezpośrednio w zdrowy rozsądek i to właśnie jest źródłem niezgodności z opartymi na zdroworozsądkowych regułach opiniami ogółu. Z drugiej strony, paradoks przewrotnie do zdrowego rozsądku się odwołuje, jako że ten rodzaj rozumowania warunkuje dostrzeżenie tkwiącej w figurze sprzeczności. Paradoks, wpisując zjawiska w nieoczekiwane konfiguracje, sprzeciwia się utartym sposobom myślenia. Niezwykłość zachodzącego tu połączenia opozycyjnych całości narusza oczekiwania i przyzwyczajenia odbiorcy oraz wywołuje w nim zdziwienie, uważane za kamień węgielny filozofii, tym większe, iż mimo

⁴ Zob. Y. Bellenger, *Paradoxe et ironie dans les „Essais” de 1580*. W zb.: *Le Paradoxe au temps de Renaissance*. Paris 1981.

⁵ Zob. J. Sławiński, *Paradoks*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją J. Sławińskiego. Wyd. 3, poszerzone i poprawione. Wrocław 1998, s. 370–371.

narzucającej się jego poznaniu nielogiczności – w paradoksalnym sformułowaniu uderza go zdumiewająca trafność.

Wszystko to sprawia, że paradoks nabiera cech zagadki, której rozwiązanie jest zadaniem odbiorcy. Zagadka ta wymaga szukania, badania, refleksji; rodzi pytania i budzi wątpliwości. Rola wirtualnego odbiorcy okazuje się tym samym rolą odbiorcy nie tylko aktywnego, ale także wątpiącego, pytającego, szukającego – jako że paradoks ma pobudzać umysł do nieuznawania niczego za pewne, zanim nie zostanie to zbadane rozumowo. Podważając rzekomą niepodważalność do-tychczasowych uporządkowań świata, paradoks dezawuuje roszczenia i ograni-czenia ludzkiego umysłu, choć przeprowadza tę krytykę w sposób *par excellence* intelektualny. W świetle przedstawionych tu rozważań jedno wydaje się oczywi-ste: by stawić czoła zagadce paradoksu, odbiorca musi porzucić zdroworoządko-we reguły. Dopiero wtedy dotrze do ukrytej w paradoksie prawdy (mającej za-wsze naturę niespodzianki), będącej efektem takiej transpozycji antytez, która umożliwia ich współistnienie – określane jako „jedność zgodności i niezgodno-ści”⁶. Zauważenie owej transpozycji warunkuje zatem zrozumienie para-doksu oparte na odkryciu mechanizmów jego powstawania.

Pierwszy z mechanizmów polega na zabiegu semantycznym wykorzystują-cym wieloznaczność słów, który określić można jako ekwiwokację. Jej istota za-sadza się na nadaniu temu samemu wyrazowi w tym samym kontekście dwóch różnych znaczeń⁷. Przykładem takiego paradoksu jest aforyzm Leca: „Pierwszym warunkiem nieśmiertelności jest śmierć”⁸. Lec posługuje się tu niejednoznacz-nym pojęciem nieśmiertelności, którego niuanse znaczeniowe sprawiają, iż fak-tycznie mamy do czynienia z dwiema opozycjami. Po pierwsze – śmierci i nie-śmiertelności rozumianej jako życie, niepodleganie śmierci – i na tym poziomie zachodzi między nimi relacja wzajemnej sprzeczności, oraz, po drugie – z opozy-cją, która tłumaczy poprzednią, ale też ją przemienia: jest to opozycja śmierci i nieśmiertelności pojętej jako trwanie wieczne, *ex definitione* więc niedoczesne, pozaczasowe, a zatem pośmiertne. Jak widać, operacja ta nie znosi opozycji mię-dzy śmiercią a nieśmiertelnością, ich niezgodność pozostaje w mocy, lecz zara-zem ustanawia dla nich płaszczyznę wspólną, realizowaną jako stosunek wzajem-nego zawierania się: nieśmiertelność nie tylko nie może istnieć bez śmierci, ale wręcz nie może bez niej zaistnieć. Nieśmiertelność zostaje nierozłącznie sprzężo-na ze swym przeciwieństwem, śmiercią, będącą jej *conditio sine qua non*. Oba pojęcia nie są już tym samym tak odległe, jak mogłoby się wydawać, a sprzecz-ność logiczna ich związku okazuje się pozorna.

Rozwiązanie paradoksu wymaga natomiast zabiegu odwrócenia opera-cji tworzącej go, tj. zawieszenia polisemii przez przypisanie każdemu z pojęć (tu: nieśmiertelności) jednego znaczenia. Analizowany aforyzm sprowadzony do twier-dzenia nieparadoksalnego ująć by można mniej więcej tak: „Pierwszym warun-

⁶ M. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie*. W: *Wykłady poetyki. Praecepta poetica*. Tłuma-czył i opracował S. Skimina. Wrocław 1988, s. 33. BPP, B 5. Dost.: 'zespolenie zgodności i nie-zgodności'.

⁷ Zob. E. Grodziński, *Paradoksy semantyczne*. Wrocław 1983, s. 10.

⁸ S. Lec, *Aforyzmy. Fraszki*. W: *Utworki wybrane*. Wstęp i wybór J. Łukasiewicza. T. 2. Kraków 1977, s. 10. Aforyzm ten jako typowy przykład paradoksu podaje również Sławiński, *loc. cit.*

kiem życia wiecznego jest śmierć” czy też „Śmierć jest kresem życia doczesnego i początkiem życia wiecznego”. Wraz z zanikiem opartej na grze znaczeń paradoksalności ginie też, niestety, i cały urok aforyzmu.

Innym mechanizmem prowadzącym do paradoksalizacji wyrażenia jest operacja syntaktyczna polegająca na pominięciu w zdaniu lub wyrażeniu jakiegoś składnika, tj. elipsa. Za przykład paradoksu utworzonego w ten sposób niech posłuży fragment z wiersza Wisławy Szymborskiej *Jarmark cudów*:

Cud dodatkowy [...]:
co nie do pomyślenia,
jest do pomyślenia⁹.

Sformułowana tu została definicja cudu, którego istotę stanowi to, że niemożliwe okazuje się możliwe. Paradoksalność pomysłu rodzi się ze spięcia dwu członów antytezy orzeczeniem „jest”, będące wynikiem elipsy czasownika modalnego „wydaje się” (że jest), faktycznie kryjącego się w pierwszej części twierdzenia. Zadaniem odbiorcy jest „dopisanie” tego elementu: „co wydaje się nie do pomyślenia, / jest do pomyślenia”. Zrodzony z eliptyczności paradoks ulega w ten sposób likwidacji, na szczęście jednak wraz z tym nie pryska czar „cudu dodatkowego”.

Istota procesu interpretacji paradoksu polega zatem na analizie sprzeczności oraz odkryciu operacji (semantycznej lub syntaktycznej) prowadzącej do jej przewyciężenia. Jak zauważa Culler, „ciekawą cechą procesu interpretacji paradoksu jest to, że musimy tymczasowo zaakceptować paradoks jako prawdziwy, jeśli mamy go zrozumieć”¹⁰. Najpierw trzeba hipotetycznie uznać ewentualność niesprzecznego powiązania tworzących go członów opozycji, by potem móc poszukiwać płaszczyzny kreujującej ten związek:

właściwa interpretacja sprzeczności powinna paradoks uczynić akceptowalnym, a proces rozumienia – poszukiwaniem znaczeń, które mogłyby to sprawić. Tak więc czytelnik musi spojrzeć jeszcze raz na [...] kluczowe słowa i spróbować wyciągnąć z nich znaczenia, które umożliwią odpowiednie dopasowanie ich do struktury logicznej [paradoksu]¹¹.

Ostatecznie finał procesu interpretacyjnego pozwala odsłonić (i tym też tłumaczy się przyjęcie perspektywy odbiorcy w analizowaniu pojęcia) najgłębszą istotę paradoksu: pozornie konstytuującą go sprzeczność.

Sumując: paradoks uznać wypada, w największym skrócie, za sformułowanie oparte na pozornej wewnętrznej sprzeczności semantyczno-logicznej, efektowne, zadziwiające trafnością, a ewokujące prawdę sprzeczną z powszechnie przyjętymi przekonaniem.

Tak rozumiany paradoks jest tropem, istnieje więc w tekście w postaci językowo wyrazistej, łatwo uchwytnej. Odróżnia go to od paradoksalności, którą traktować należy jako kategorię występującą w tekście *implicite* (np. jako cecha sytuacji), która właściwie nie różni się zasadniczo od paradoksu. Na marginesie warto zauważyć, że paradoks może funkcjonować w rozmaitych „stanach skupienia”.

⁹ W. Szymborska, *Jarmark cudów*. W: *Ludzie na moście*. Warszawa 1988, s. 43.

¹⁰ J. Culler, *Paradox and the Language of Morals in La Rochefoucauld*. „Modern Language Review” 1973, nr 68, s. 29.

¹¹ *Ibidem*, s. 28–29.

Dużym stopniem „zgęstnienia” cechują się paradoksy jedno- lub kilkudzaniowe, które bywają ujęte w formę aforyzmu lub sentencji czy np. konstytuują strofę. Z drugiej strony paradoks, czy raczej zasada paradoksalności, stanowi niekiedy dominantę całego utworu, znaczącą tendencję prądu (np. w poezji angielskich metafizyków XVII w.), a nawet epoki historycznoliterackiej (np. baroku).

Pozostając w kręgu zagadnień dotyczących specyfiki paradoksu – warto przyjąć się jego związkom z innymi formami¹².

Paradoks a antyteza

Logiczno-semantyczna kontradycyjność paradoksu zbliża go do antytezy, definiowanej jako zestawienie dwóch opozycyjnych znaczeniowo segmentów wypowiedzi¹³. Paradoks na antytezy się więc opiera, choć się do niej nie sprowadza, a z samą antytezą nie można go utożsamiać.

Np. w słynnym sonecie Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa* paradoks w ogóle się nie pojawia, mimo iż cały utwór skonstruowany został jako spiętrzenie antytez:

Leżysz zabity i jam też zabity,
 Ty – strzałą śmierci, ja – strzałą miłości,
 Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości,
 Ty – jawne świece, ja mam płomień skryty,
 [.]
 Ty jednak milczysz, a mój język kwili,
 Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze,
 Tyś jak lód, a jam w piekielnej śrężodze¹⁴.

Odwołująca się do toposu związku miłości i śmierci sytuacja przedstawiona w wierszu opiera się na rozbudowanej analogii „kochanek–trup” wykorzystującej grę podobieństw i różnic (podkreślanych paralelizmami) między dwoma bohaterami. Zachodzący między nimi związek, zgodnie ze schematem porównania „ja–ty”, jest relacją przeciwstawienia, w drugiej z cytowanych strof zbudowaną na zderzeniu cech wzajemnie się wykluczających. Fakt przypisania tych cech d w u podmiotom sprawia jednak, iż przeciwstawienie to nie jest źródłem paradoksu, bo, po pierwsze, choć w założeniu zaskakujące, nie jest bynajmniej w żadnej mierze nielogiczne i, po drugie, eliminuje możliwość powstania konstytutywnej dla paradoksu, a opartej na j e d n o ś c i (zgody i niezgodności) sprzeczności wewnętrznej.

Nieco inna sytuacja zachodzi w wierszu Wisławy Szymborskiej *Wszelki wypadek*:

Zdarzyć się mogło.
 Zdarzyć się musiało.

¹² Przedstawione w następnej części pracy rozmaite „oddalenia” i „zbliżenia” paradoksu wobec innych form i kategorii nie wyczerpują oczywiście bogactwa problematyki. Traktować je należy jako pewien wyimek wstępnych rozpoznań otwierający pole potencjalnego poszerzenia i pogłębiania badań.

¹³ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Antyteza*. Hasło w: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 37.

¹⁴ J. A. Morsztyn, *Do trupa*. W: *Wybór poezji*. Opracował W. Weintraub. Wrocław 1988, s. 148. BN I 257.

Zdarzyło się wcześniej. Później.
 Bliżej. Dalej.
 Zdarzyło się nie tobie.

Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.
 Ocalałeś, bo byłeś ostatni.
 Bo sam. Bo ludzie.
 Bo w lewo. Bo w prawo.
 Bo padał deszcz. Bo padał cień.
 Bo panowała słoneczna pogoda.

Na szczęście był tam las.
 Na szczęście nie było drzew.
 [.]

Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?
 Sieć była jednooka, a ty przez to oko?
 Nie umiem nadziwić, namilczeć się temu¹⁵.

Inicjalne „Zdarzyć się mogło / Zdarzyć się musiało” (w. 1–2) wprowadza zawieszona pytanie o możliwość lub konieczność zajścia opisywanej sytuacji. Towarzyszące mu okoliczności zostają przedstawione w ciągu antytez odnoszących się do czasu (wcześniej – później), przestrzeni (bliżej – dalej), kierunku ruchu (w lewo – w prawo), ukształtowania terenu (las – przestrzeń niezalesiona), pogody (deszczowo – słonecznie; w słońcu – w cieniu), itp. Formy drugiej osoby liczby pojedynczej oraz zestawienie ze strofą ostatnią są wskazówką, iż prezentowana opowieść jest albo relacjonowaniem czyjejś opowieści, albo jej „domyślaniami”, hipotetyczną rekonstrukcją, której antytetyczne elementy konstruują typowy, bo oparty na szeregu przypadków i szczęśliwych zbiegów okoliczności, scenariusz ocalenia. Odczytać go wolno jako model, zrodzoną z konkretów sumę, zbiór rozmaitych, często przeciwstawnych możliwości; jest on figurą losu, w którą wpisanych zostało wiele potencjalnych wersji indywidualnej historii bohatera lirycznego. Ich odmienność to pochodna różnorodnego układu ukazanych w tekście okoliczności, pojmowanego jako kombinacja potencjalnych wyborów jednego z członów antytezy, np.:

Zdarzyło się tobie									
wcześniej					później				
bliżej		dalej			bliżej		dalej		
pierwszy	ostatni	pierwszy	ostatni	pierwszy	ostatni	pierwszy	ostatni	pierwszy	ostatni

W parze przeciwstawnych rozwiązań rządzi zasada „albo–albo”, nakazująca odczytywać antytezy zgodnie z następującym schematem: „ocalałeś albo dlatego, że padał deszcz, albo dlatego że panowała słoneczna pogoda”. Respektowanie reguły wzajemnego wykluczania się antytez, nie wprowadzające żadnego przekształcenia w istniejący między nimi związek opozycji semantycznej, sprawia, iż nie zostaje stworzona żadna płaszczyzna łącząca, choćby częściowo, opozycyjne elementy. Właśnie ów panujący między członami antytezy stosunek dysjunkcji

¹⁵ W. Szymborska, *Wszelki wypadek*. W: *Poezje*. Kraków 1989, s. 110.

uniemożliwia powstanie jakiegokolwiek sprzeczności (budowanej na współwystępowaniu wykluczających się elementów), nie pozwalając tym samym na powstanie paradoksu.

Na podstawie przytoczonych przykładów, opierająca się na przeciwstawieniu antytetyczność okazuje się warunkiem nie wystarczającym do ukształtowania się paradoksu, gdyż dla jego pojawienia się niezbędne jest nie tylko zaistnienie antynomii, lecz także zanegowanie jej (sprawiające, iż przeciwstawienie przekształca się w sprzeczność).

Stosunek między antytezą a paradoksem nie zawsze jednak bywa określany przez rozłączność. Wprost przeciwnie: antytetyczność *sensu largo* jest w paradoks wpisana, a rozmaite rodzaje antytez pozostają bardzo często na usługach paradoksu, eksponując ścierające się w nim i „godzące” sprzeczności. Za przykład niech posłuży wiersz jednego z angielskich poetów metafizycznych, Andrew Marvella, pt. *Dialog duszy i ciała*¹⁶, w którym tytułowa antyteza pełni rolę dominantę. Antynomiczny charakter dialogu, wynikający z natury samych interlokutorów, znajduje odzwierciedlenie zarówno w układzie wypowiedzi, jak i w obrębie poszczególnych kwestii.

W pierwszych dwóch strofach bohaterowie określają swój wzajemny stosunek. Każdą ze strof rozpoczyna retoryczne pytanie:

D u s z a

Któż z tego lochu wyswobodzi Duszę,
Mnie, co tak liczne jarzma znosić muszę? [w. 1–2]

C i a ł o

O, któż nareszcie te kajdany skruszy,
Któż mnie wyzwoli spod tyranii Duszy? [w. 11–12]

Po nim następuje opis tortur:

D u s z a

Szkielet mnie więzi jak rygiel stalowy,
Dłonie i stopy wzięły mnie w okowy.
Tutaj mnie oko oślepia; tam głucha
Jestem, gdy wścickie grzmi bębenek ucha.
Jeszcze mnie nerwy, tętnice i żyły
Ciężkim łańcuchem swoim okręciły. [w. 3–8]

C i a ł o

Tej, która prężąc się we mnie, bez końca
Na pal mnie wbija, w przepaść własną strąca;
Co, nieproszona, ruch i ciepło w ciele
Budzi (gorączka umie równie wiele)
I, dając upust swej złości, wpierv każe
Życ, aż w nagrodę śmiercią mnie ukarze. [w. 13–18]

(Na marginesie warto zauważyć paradoks-„perełkę”: Dusza Ciału „wpierv każe / Życ, aż w nagrodę śmiercią [...] [je] ukarze”, zbudowany na trzech opozy-

¹⁶ A. Marvell, *Dialog Duszy i Ciała*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przełożył, wstępem opatrzył i opracował S. B a r a ń c z a k. Wyd. 2, poprawione i znacznie poszerzone. Warszawa 1991, s. 401–402.

cjach: Dusza – Ciało, nagroda – kara, życie – śmierć. Rodzi się on z kontaminacji dwóch perspektyw: cielesnej i duchowej, dla Ciała bowiem śmierć jest karą, dla Duszy – nagrodą, w obu przypadkach: za życie.)

Dwa ostatnie wersy obu strof są zamykającym podsumowaniem, a poniekąd i odpowiedzią na inicjalne pytanie:

D u s z a

Wciąż mi tortury gotują następne
To głowa próżna, to serce podstępne. [w. 9–10]

C i a ł o

Mój ciężki mózół nigdy nie ustanie,
Skoro mnie wziął ów zły Duch w posiadanie. [w. 19–20]

Antytetyczność podkreślana jest tu przez paralelność układu stroficznego (pytanie – opis tortur – stwierdzenie kontynuacji tortur). W obu zwrotkach tożsama okazuje się sytuacja przedstawiona oraz sposób jej postrzegania wyrażony za pomocą więziennie-męczeńskiej stylistyki, wprowadzającej relację kata i ofiary. Identyfikacyjny jest wreszcie problem centralny, wokół którego koncentrują się te dwa fragmenty: zarzut zniewolenia. Fakt, iż z równą słusnością to samo oskarżenie kieruje się pod adresem obu przeciwstawionych sobie bohaterów, rodzi napięcie paradoksalne: w opisanej sytuacji zniewalający jest zniewalany, a zniewalany – zniewalającym. Jasny podział na kata i ofiarę ulega zamazaniu. Duszę i Ciało spaja węzeł dialektyczny. Właśnie on decyduje o tym, że tradycyjna, klasyczna wręcz antyteza duszy i ciała (rozwięta we wspomnianym fragmencie w ciąg przeciwstawnych wypowiedzi, formułowanych ze skrajnie różnych perspektyw) staje się źródłem paradoksu.

Cielesno-duchowe interferencje konstytuują paradoks sformułowany w strofie trzeciej:

D u s z a

Gdy na cokolwiek ciało się użala,
Choć czuć nie mogę, czuję, jak mnie spala
Męka; i całe staranie w to kładę,
By chronić to, co niesie mi zagładę:
Często udreka na gorszą się zmienia,
Gdy po chorobach znoszę ozdrowienia
I, już do portu zawinąć gotowa,
Rozbijam statek swój o skały zdrowia. [w. 23–30]

W przytoczonej zwrotce antytetyczną podstawę paradoksu stanowi fakt, iż to, co pożądane dla Ciała (zdrowie), jest niepożądane dla Duszy i odwrotnie – co pożądane dla Duszy (śmierć), okazuje się niepożądane dla Ciała. Dusza, pragnąc pożądanego przez Ciało zdrowia, oddalającego ją od śmierci, pożąda więc niepożądanego.

W wypowiedzi Ciała paradoks staje się efektem połączenia sfer cielesnej i duchowej w opisie chorób, którymi Dusza zaraża Ciało:

C i a ł o

Popatrz, jak Ciałem targa skurcz Nadziei,
Jak je dreszcz Strachu przeszywa z kolei,

Miłość je pali jak zaraza słodka,
Wrzód Nienawiści przeżera od środka, [w. 33–36]

Na podobnym (antytetycznie odwróconym) chwycie zbudowano też cytowaną wcześniej strofę pierwszą, w której Duszę „oko oślepia” i która jest „głucha / [...] gdy wściekle grzmi bębenek ucha”. Paradoks powstaje tu w wyniku podważania antytezy Duszy i Ciała, prowadząc do konstatacji, iż Ciało jest duchowe, a Dusza – cielesna.

W analizowanym tekście bardzo wyraźnie dochodzi do głosu ta cecha paradoksu, która charakteryzuje go jako wynik specyficznego, odmiennego i odkrywczego postrzegania. Potwierdzenie takiego rozpoznania przynosi wiersz innego z poetów metafizycznych, Thomasa Stanleya. Eksponowany i przygotowywany w utworze przez antytezę paradoks uniezwykła ograna już wielokrotnie w liryce miłosnej sytuację odrzucenia.

Nie w tym mi szczęście – sędzę – sprzyja,
Że wzgarda twa nieczuła,
Wolność mi dając, kajdany rozbija
Tyrańskie, w któreś mnie zakuła;

Nie w tym, że zmierzchną twe płomienie:
Gdyż wiem, że to ja właśnie
Pierwej w popioły zimne się przemienię,
Nim blask urody twej przygaśnie;

I nie w tym szczęście widzę wcale,
Że dusza wolna, śmiała
Może dziś nowe czcić piękności – ale
W tym, żeś mnie nigdy nie kochała.

Jeśli to prawda, że w iskerce
Nie był ci nawet dany
Ów płomień, jestem przez srogie twe serce
Odrzucon tylko – nie wygnany.

Tracąc to, co już moje było,
Więcej czułbym boleści
Niż w pierw rozkoszy – tej, która tak miło
Duszę kochanka z rzadka pieści.

Tracąc zaś to, czego nigdy nie miałem,
Straciłem nader mało:
I w tym, że szczęścia nigdy nie zaznałem,
Szczęście mi – sędzę – dopisało¹⁷.

Konstrukcja utworu oparta jest na antytezie, która sześciostrofowy tekst dzieli na dwie części: w pierwszej podmiot liryczny odrzuca powszechnie przywoływane (*doxa!*) pocieszenia („Nie w tym mi szczęście [...] sprzyja”, w. 1), w drugiej, za pośrednictwem „łącza” ostatniego wersu trzeciej strofy, podaje własną, niestandardową odpowiedź. Całość rozwija się ku sformułowaniu paradoksu, jest niejako przygotowaniem do paradoksalnej pointy, będącej swego rodzaju powtórzeniem i kwintesencją. Antytetyczna wobec przyjmowanych najczęściej w sytuacji od-

¹⁷ Th. Stanley, *Odrzucenie*. W: jw., s. 442.

rzucenia postawa podmiotu lirycznego opiera się na kontaminacji dwu par opozycji, szczęścia i nieszczęścia oraz miłości i braku miłości, ustanawiając ich krzyżowe połączenie – szczęścia i braku miłości (parafrazując: szczęście swe widzę w tym, żeś mnie nigdy nie kochała). Tworząc opozycję z bliskich sobie zazwyczaj pojęć odrzucenia i wygnania, budując więc z przyległości antytezę, podmiot odsłania nielogiczność swego twierdzenia. Czyni to jednak tylko po to, by za pomocą owego ujawnienia jeszcze bardziej skomplikować sytuację: rozjaśnianie prowadzi ku zaciemnianiu, zrodzonemu z igrania antytezami, którego owocem jest paradoks ostatniej strofy.

Stanowi on starannie przygotowane oszustwo, którego ofiarą pada czytelnik. Zdanie: „I w tym, że szczęścia nigdy nie zaznałem, / Szczęście mi – sądzę – dopisało” (w. 23–24) sugeruje bowiem, iż brak szczęścia jest szczęściem (idąc dalej: iż nieszczęście jest szczęściem), a więc że „ $x=y$ jest y ”. Autor odwołuje się tu do opozycji szczęścia i nieszczęścia, jednak utożsamiając oba te pojęcia, postuluje jej zniesienie. W rzeczywistości, by paradoks ten mógł być postrzegany jako paradoks właśnie, opozycja musi istnieć, inaczej paradoks nie ma sensu; zdanie „szczęście jest szczęściem” to już tautologia, a nie paradoks. Paradoks żywi się różnicą, choćby nawet negowaną.

Stwierdzenie, że nieszczęście, czyli brak szczęścia, jest szczęściem, potraktować należy jako swoistą redefinicję, którą odczytywać można poza kontekstem na dwa zbliżone, ale nieidentyczne sposoby, a wybór jednego z nich uzależniony jest od odpowiedzi na pytanie, czy x absorbuje wszystkie cechy y , czy też zachowuje niektóre ze swoich odrębnych właściwości¹⁸. Zatem „nieszczęście jest szczęściem” daje się odczytać albo jako: „»tak zwane« (pozorne) nieszczęście czy »to, co zazwyczaj uważane jest za nieszczęście« – faktycznie, rzeczywiście jest szczęściem” (zachodzi tu utożsamienie), albo jako stwierdzenie, iż „prawdziwe szczęście jest tym, co zazwyczaj nazywa się nieszczęściem” (istnieją cechy odróżniające oba pojęcia). Różnica między dwoma sposobami objaśniania wynika też poniekąd z kierunku eksplikacji: „ x jest y ” lub „ y jest x ”, zawsze jednak wpisana jest w nią gra pozorów i prawdy.

W *Odrzuceniu* Stanleeya kontekst decyduje o wyborze pierwszego wariantu odczytania. Podmiot liryczny stwierdza, iż brak szczęścia jest dla niego szczęściem, a więc nieszczęściem pozornym. Dlaczego? Bo brak szczęścia uchronił go przed stratą szczęścia, która dopiero równałaby się prawdziwemu nieszczęściu. Skoro nieszczęściem dla podmiotu byłaby utrata miłości ukochanej, szczęściem jest dla niego *de facto* brak tej straty, a nie samo niezastnienie miłości. Szczęściem okazuje się więc nie brak szczęścia, lecz brak straty szczęścia.

Omawiany paradoks wykorzystuje chwyt znany już starożytnym, który był podstawą „paradoksu rogatego”¹⁹, polegający na założeniu, że ma się to, czego się nie straciło. Źródłem paradoksu z wiersza Stanleeya jest zaciemnianie sensów, a podstawę dlań stanowi manipulacja antytezami: szczęścia i nieszczęścia, miłości i braku

¹⁸ Zob. Culler, *op. cit.*, s. 35.

¹⁹ „Paradoks rogatego”: „Jan zapytuje Piotra: Czy straciłeś rogi? Nie – odpowiada Piotr. [...]. Skoro nie straciłeś, masz je dotychczas – oświadcza na to Jan. Tak, tak, straciłem – woła skonsternowany Piotr. A więc je miałeś – konkluduje triumfująco Jan”. Cyt. za: Grodzinski, *op. cit.*, s. 52–53.

miłości, straty i braku straty (posiadania). Ot, i cała sztuczka, paradoks zrodzony z kompilacji przeciwstawnych członów antytez (brak miłości = szczęście), umożliwionej przez wpisana w te równania ukrytą „elipsę” pojęcia straty (brak straty miłości = szczęście).

Stosunki między paradoksem a antytezą bywają zatem rozmaite. Z jednej strony nagromadzenie antytez nie musi prowadzić do powstania paradoksalnego efektu, z drugiej – poetyckie gry antytezami mogą służyć wyeksponowaniu paradoksu i być jego podstawą. Decydujące wydaje się powiązanie (lub niepowiązanie) członów antytezy w sposób negujący ich opozycyjność. Zabieg ten prowadzi do zrodzenia pozornej logicznej sprzeczności, uchylonej przez rozwiązanie paradoksu, które zarówno odślania paradoksalną logikę, jak i „oddaje antytezie, co antytetyczne”.

Paradoks a oksymoron

Inną z tzw. figur opozycji bliską paradoksovi stanowi oksymoron. Jego zbieżność z paradoksem ujawnia się już na poziomie eksplikacji etymologicznej. Termin ten objaśniany jest jako połączenie dwóch opozycyjnych przymiotników oznaczających dwie wykluczające się wzajemnie cechy: „oxys” ‘ostrzy’ oraz „moros” ‘tępy’²⁰. Grecki źródłosłów będący zbitką antonimów trafnie wskazuje bowiem na sprzeczność semantyczną jako podstawową zasadę funkcjonowania oksymoronu, spokrewniającą go z paradoksem – sprzecznym semantycznie i logicznie. Występowanie w oksymoronie sprzeczności semantycznej łączyłoby go zatem z paradoksem, ewentualny brak wynikania zeń sprzeczności logicznej od paradoksu by go oddzielał. Fakt istnienia bądź nieistnienia w oksymoronie związku między obu rodzajami sprzeczności okazuje się więc decydujący dla wzajemnych zbliżeń i oddaleń między obiema figurami.

Wydaje się, że ich związek jest możliwy, ale niekonieczny (choć bardzo częsty). Próbując zdefiniować pojęcie oksymoronu Jerzy Ziomek zauważa: „Przykłady na oksymoron są o tyle trudne do przełożenia i skomentowania, o ile sprzeczność logiczna nie zawsze jest sprzecznością semantyczną, skutkiem której jest gra słów”²¹. Powołując się na Jeana Cohena, autor *Retoryki opisowej* utrzymuje, że „niektóre określenia uchodzące za sprzeczne są sprzeczne pozornie lub też nie wszystkie sprzeczności są oksymoronami albo antytezami”²². Za przykład podaje wyrażenie „ten sztandar jest czarny i biały”, opierające się na schemacie sprzecznego logicznie zdania, iż „S jest A i nie jest A”, wykazując, że jest ono sprzeczne pozornie, bo słowo „być” nie zostało tu użyte w znaczeniu „istnieć”, lecz (w strukturze głębszej) w funkcji łącznika, i to łącznika „mieć” (kolor) – a w zdaniu mówiącym, że „sztandar ma kolor czarny i biały” nie ma nic nielogicznego²³.

Z drugiej strony: „Oksymoron nie musi być sprzecznością logiczną”²⁴, choć często nią bywa, lecz – jak stwierdza dalej Ziomek – „zadziwiającym zestawie-

²⁰ Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 192.

²¹ *Ibidem*, s. 190.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 190–191.

²⁴ *Ibidem*, s. 191.

niem dwu cech niezgodnych pod pewnym względem”²⁵. Wypada, za Sławińskim, dopowiedzieć: pod względem semantycznym, i nie tylko „niezgodnych”, ale wręcz opozycyjnych²⁶. Jako przykład oksymoronu logicznie niesprzecznego (czy więc nieparadoksalnego? – to pytanie kluczowe dla niniejszych rozważań) podaje Ziomek wyrażenie „biały murzyn”, uznając za przyczynę oksymoroniczności niesymetryczność konotacji jego składników. Nie uchylając słuszności samego spostrzeżenia o różnicy odesłań tematu i rematu, za podstawę oksymoroniczności przyjąć jednak trzeba fakt znaczeniowej opozycyjności obu wyrazów. Sprzeczność semantyczna zachodzi tu na dwóch poziomach: znaczeń dosłownych (rasa biała, rasa czarna) oraz przenośnych (rasa ludzi wolnych, rasa, która spełniała niegdyś funkcje niewolnicze). Połączenie w jeden związek frazeologiczny antonimów: biały – czarny i wolny – niewolnik, a także wynikające stąd przypisanie temu samemu podmiotowi cech wzajemnie się wykluczających jest w tym wypadku źródłem sprzeczności logicznych, decydujących o paradoksalności tego oksymoronu. Ująć by je można w postaci dwóch stwierdzeń: „biały jest czarny” i „wolny jest niewolnikiem”.

Podstawę paradoksalności omawianego oksymoronu stanowi wieloznaczność słowa „murzyn”, w niej też należy szukać klucza do rozwiązania sprzeczności. Tu nader pomocne okazuje się spostrzeżenie Ziomek o niesymetrycznej konotacji obu wyrazów, z których pierwszy odsyła głównie ku znaczeniu podstawowemu (człowiek białej rasy), a drugi ku znaczeniu przenośnemu (niewolnik). To właśnie skrzyżowanie tych dwu perspektyw uchyla nielogiczność pierwszego stwierdzenia, przetwarzając je w zdanie: „Biały jest niewolnikiem”. Nielogiczność drugiego twierdzenia podważona zostaje przez dalsze znaczenie przenośne słowa „murzyn”: „ktoś, kto wykonuje za innego ciężką pracę”²⁷. Sens oksymoronu sprowadzałby się więc do określenia: „człowiek biały, wykonujący za kogoś ciężką pracę”. W ten sposób oksymoron, który „kojarzy w spójną całość znaczeniową nawzajem wykluczające się wartości semantyczne przedmiotu i przypisywanej mu cechy [...], daje podstawę do wyprowadzenia zupełnie nowej wartości semantycznej [...]”²⁸.

Sprzeczność logiczna okazuje się pozorna, fakt ten nie neguje jednak bynajmniej paradoksalności omawianego oksymoronu, wprost przeciwnie, stanowi jej potwierdzenie. Po pierwsze dlatego, że właśnie dowiedzenie pozorności sprzeczności logicznej, na której opiera się paradoks, jest celem obcowania z nim (rozwiązania), a po drugie dlatego, że zabiegiem tworzącym paradoks jest bardzo często wykorzystująca polisemię słowa ekwiwokacja.

A zatem sprzeczność logiczna nie wyklucza paradoksalności oksymoronu – oksymoron logicznie niesprzeczny może być paradoksem pod warunkiem, że zostanie weń wpisana choćby sprzeczność logiczna pozorna, rozwiewana w interpretacji przez proces rozumienia. Dopiero gdy jej zabraknie, mamy do czynienia z oksymoronom, który nie jest paradoksem. Przykłady oksymoronów niepara-

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Sławiński, *loc. cit.*

²⁷ Zob. Ziomek, *op. cit.*, s. 191.

²⁸ E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*. Warszawa 1972, s. 210.

doksalnych znaleźć niełatwo, na ogół bowiem sprzeczność semantyczna wywołuje sprzeczność logiczną. Dobrym materiałem ilustrującym ich ewentualne rozgraniczenie w obrębie oksymoronów, decydujące o nietożsamości oksymoronu z paradoksem, wydaje się słynna kolęda Franciszka Karpińskiego:

Bóg się rodzi, moc truchleje,
Pan niebiosów obnażony.
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,
Ma granice Nieskończony.
Wzgardzony, okryty chwałą,
Śmiertelny Król nad wiekami,²⁹

Oksymoronem nie będącym paradoksem jest tu zwrot „blask ciemnieje”, stanowiący *nb.* rzadki rodzaj oksymoronu – połączenie rzeczownika i czasownika. Antynomia jasności i ciemności (echo genezyjskiej opozycji binarnej) oparta jest na antonimach klasycznych wręcz, które zespolone zostały w jeden związek. Zespolenie to nie implikuje jednak sprzeczności logicznej wyrażenia, jako że między obu wyrazami nie ustanowiono stosunku tożsamości: blask nie „j e s t ciemny”, lecz „ciemnieje”. Łączący składniki oksymoronu układ określany jest raczej przez relację zmiany: to, że blask ciemnieje, nie oznacza, iż staje się on ciemnością, ale że traci część natężenia swej jasności (istnieje w jej obrębie na skali „jasne – ciemne”).

Paradoksem nie jest też oksymoron „ogień krzepnie”, zbudowany na antytezie „ciepło – zimno”, której odpowiadają stany płonienia i zastygania. Stosunek niesymetrii między zestawionymi członami oksymoronu objawia się tym, iż ognio- wi zamiast gaśnięcia przypisuje się typowe dla ciał bezpostaciowych krzepnięcie, co jest przyczyną już nie nielogiczności całego zwrotu, lecz jego alogiczności i ma współtworzyć nastrój niezwykłości. Alogiczność ta uniemożliwia jednak zarazem zbudowanie paradoksalnego napięcia – istnieje tu tylko stosunek „niezgodności”, brak natomiast płaszczyzny „zgodności”. Brak ten sprawia, iż mimo występowania opozycji nie może pojawić się konstytutywna dla paradoksu sprzeczność.

Oksymorony nieparadoksalne należą jednak zdecydowanie do rzadkości. Na ogół konstytutywna dla oksymoronu sprzeczność semantyczna rodzi efekt paradoksalny. Oprócz omawianego już metaforycznego „białego murzyna” warto przywołać jeszcze „beznadziejne nadzieje” z wiersza Richarda Crashawa *O nadziei*, reprezentujące drugą odmianę oksymoronu (epitetu jedynie, nie będącego już rodzajem metafory). Sprzeczność semantyczna jest wyeksponowana antytezą, sprzeczność logiczna, wynikająca z przypisania przedmiotowi cechy mu przeciwstawnej, wydaje się również nie ulegać wątpliwości. W samym tekście pewność ta ulega jednak podważeniu, a ów kryjący się w oksymoronie paradoks zostaje zbudowany i objaśniony zarazem na przestrzeni całej strofy, której jest zwieńczeniem:

Nadziejo, której kruchy żywot kona
Zarówno, gdyś spełniona, jak i zawiedziona!

²⁹ F. Karpiński, *O narodzeniu Pańskim*. W: *Wybór poezji*. Opracował W. Jankowski. Kraków 1926, s. 3. BNI 89. (Przy okazji omawiania oksymoronu kolędę tę cytuję także Ziomek (*op. cit.*, s. 191)).

Ty, którą Zło i Dobro niszczy w równej mierze,
 A Los wiecznie na rogi alternatyw bierze.
 Czczym cieniem jesteś: doszczętnie niknąca
 Tak w noc najgłębszą, jak przy blasku słońca.
 [.]

Jeśli sądzić po skutkach wszystko, co istnieje,
 Najbardziej beznadziejne są ludzkie nadzieje³⁰.

Przypisanie nadziei cechy beznadziejności rodzi się tu z próby wprowadzenia czystej potencjalności w wymiar realności: nadzieja będąca wiarą w urzeczywistnienie jakiegoś (pozytywnego) zdarzenia sama nigdy w realności zdarzeń nie zaistnieje, bo jej byt określany jest właśnie przez zawieszenie spełnienia. Tę wpisana w oksymoron paradoksalność ująć by można w postaci stwierdzenia: „Nie ma nadziei na ziszczenie nadziei”. Jej źródłem jest ekwiwokacja – nadzieja oznacza też bowiem w pierwszym wypadku ową wspomnianą wiarę w urzeczywistnienie zdarzenia, a w drugim jest synonimem samego zdarzenia („Nie ma wiary w zaistnienie pożądanego zdarzenia”). Dzięki owej ekwiwokacji to, co wydawało się nielogiczne, odsłania swą ukrytą logikę, co sprzeczne, staje się koherentne, a oksymoron okazuje się tropem, „który łączy sprzeczności w powierzchownej lekcji nie dające się pogodzić, który jednak zadziwia ukrytą możliwością współwystępowania i współsensu”³¹.

Sumując: oksymoron uznać wypada za najprostszą, najbardziej skondensowaną formę paradoksu³².

Paradoks a ironia

Związki paradoksu z ironią nie są już tak oczywiste, niemniej warto na koniec zaznaczyć możliwość ich zaistnienia. Dla określenia ich charakteru pomocne może być wskazanie podstawowych podobieństw i różnic między tymi figurami. Za zasadniczą cechę wspólną uznać należy sprzeczność jako *conditio sine qua non* każdej z nich. Sprzeczność ta w obu wypadkach jest jednak innego rodzaju. W ironii zasadza się (najogólniej rzecz ujmując) na sprzeczności między słowem a myślą, między tym, co się mówi, a tym, co się myśli³³, między dosłownym a właściwym znaczeniem wypowiedzi³⁴. Jeśli chodzi o paradoks, sprzeczność tę określić można jako niezgodność między myślą a myślą oraz między słowem a słowem, przy czym jej źródłem są także najczęściej operacje semantyczne. Logiczno-semantyczną sprzeczność paradoksu cechuje *jawność* (i to jej w dużej mierze zawdzięcza on efektywność i błyskotliwość zrodzoną z gry słów); sprzeczność budująca ironię jest natomiast *zamaskowana*. Paradoks sprzeczność manifestuje, ironia – ukrywa. Wyrażając przekonania niezgodne z powszechnie obowiązującymi

³⁰ R. Crashaw, *O nadziei: Dialog w pytaniach i odpowiedziach pomiędzy A. Cowleyem i R. Crashawem*. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, s. 326.

³¹ Ziomek, *op. cit.*, s. 192.

³² Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 371: „Najprostszą formę paradoksu stanowi oksymoron”.

³³ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 157: „on myśli co innego, niż mówi”.

³⁴ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Ironia*. Hasło w: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławińska, *op. cit.*, s. 221.

zującymi opiniami, paradoks przeciwstawia się im w sposób umyślnie szokujący, ironia odwrotnie, stwarza pozory, iż uznaje to, co atakuje, stąd zawsze narażona jest na ryzyko nieodczytania.

Sytuacja ta określa wpisany w paradoks i ironię model odwołań do odbiorcy. W przypadku ironii zadanie odbiorcy to dostrzeżenie sprzeczności, co możliwe jest dzięki występującym w tekście sygnałom ironiczności, tzw. „poszlakom ironii”³⁵. Odkrycie konfliktu między znaczeniem dosłownym a właściwym warunkuje tu właściwe zrozumienie sensu przekazu, przy czym faktyczność samej sprzeczności pozostaje nienaruszona. W zetknięciu z paradoksem trud odbiorcy polega natomiast nie na odkryciu sprzeczności (bo ona właśnie jest wyeksponowana), lecz na odsłonięciu jej pozorności. Tak czy owak, procesem centralnym jest w obu przypadkach proces przewartościowywania znaczeń i to on ostatecznie stwarza płaszczyznę współistnienia paradoksu i ironii.

Ze spostrzeżeniem tym korespondują uwagi Piotra Łaguny, który stwierdza, iż paradoks polegać może „na ironicznym zaprzeczeniu”:

kontrast wyraża się nie tylko w odmienności podanego sądu od sądu społecznie przyjętego i potocznie uznawanego, ale również w zakwestionowaniu znaczenia jednego przez konfrontację z innym. Ironiczny charakter posiada na przykład paradoks Monteskiusza „Milczenie wyraża niekiedy więcej aniżeli wszystkie przemowy”. Podana w wątpliwość zostaje tutaj podstawowa funkcja mówienia – przekazywanie określonych treści. Podobnie dzieje się w przypadku aforyzmu-paradoksu Leca: „Znalazłszy się na samym dnie, usłyszałem ciche pukanie od spodu”. Za pomocą ironicznego zestawienia kwestionuje się wartość znaczeniową rzeczownika „dno”, a tą drogą wyrażona może zostać głębsza ironiczna refleksja o „bezdenności”, tj. względności wszelkich ustaleń, określeń, granic³⁶.

W świetle tych spostrzeżeń paradoks uznać wypada za formę „potencjalnie ironiczną”³⁷.

Paradoks a obraz poetycki

Warto na koniec rozważyć relacje między paradoksem a obrazem poetyckim. Opierający się na sprzecznościach logicznych, odwołujący się do kategorii rozumowych, przybierający nierzadko formę dowodzenia, paradoks w sposób naturalny wpisuje się w sferę pojęciowości. Ów swoisty intelektualizm tej figury nie uniemożliwia jej jednak związków z obrazem poetyckim (choć zasadniczo im też nie sprzyja). Związki te mogą mieć różnoraki charakter: mogą sprowadzać się do paradoksalnego nacechowania jakiegoś obrazu, tak np. dzieje się w przypadku „domu ruchomego” Norwida z wiersza *Pielgrzym*, a może być i tak, że sam obraz jest podstawą konstrukcji paradoksu, czasem nawet warunkującą zrozumienie go.

Odzwierciedleniem relacji tego typu jest sonet Johna Donne’a. Cały wiersz to dramatyczna prośba człowieka o dokonanie na nim aktu Bożej przemocy. Utwór rozpoczyna się paradoksalnym błaganem o odradzające zniszczenie:

Zmiażdż moje serce, Boże, jak zmurszałą ścianę,
Którąś tchem, blaskiem dotąd muskał potajemnie,

³⁵ Barańczak, *loc. cit.*

³⁶ P. Łaguna, *Ironia jako podstawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984, s. 84.

³⁷ *Ibidem*, s. 76.

Naprawiał; niech mnie Twoja moc złamie i zemnie,
Spali, odnowi; zwał mnie z nóg – dopiero wstanę. [w. 1–4],

– a kończy się paradoksem *sensu stricto*:

[...] swoim jeńcem
Gdy mnie uczynisz, wolność dopiero posiędę,
I tylko gdy mnie weźmiesz gwałtem, czysty będę. [w. 12–14]

Paradoks ten bezpośrednio wynika z obrazu zdobywania zdobytego miasta, do którego się odwołuje i w świetle którego się tłumaczy:

Jam jest miasto zdobyte, innemu poddane,
Trudzę się, by Twą odsiecz wpuścić, lecz daremnie,
Rozum, co miał mnie bronić, Twój namiestnik we mnie,
Wzięty w niewolę, zdradza miasto pokonane.
Tak, kocham Cię, chcę Twojej miłości, lecz jeszcze
Ciagle Twój nieprzyjaciół jest mym oblubieńcem;
Rozwiń mnie zatem, rozwiąż, rozerwij nareszcie
Ten węzeł, weź mnie w siebie, uwięź; [...] [w. 5–12]³⁸

Właśnie obraz organizuje tu całość dialektycznej gry, w której napaść jest obroną, bo jest odsieczą, napastnik sprzymierzeńcem, pomocnik przeciwnikiem (rozum – zdrajca), zdobycie miasta jego wyzwoleniem, a zniewolenie uwolnieniem, klęska wreszcie ostatecznym zwycięstwem. Zdobywanie miasta zdobytego, symbolizujące wyzwolenie człowieka przez Boga spod władzy szatana, staje się tu podstawową zasadą scalającą, zapewniającą logiczność nielogicznym z pozoru twierdzeniom. W nim tkwi źródło sprzeczności i jej rozwiązanie, obraz okazuje się więc w wierszu „alfą i omegą” paradoksu.

Jako ilustrację innego typu omawianych tu relacji warto przywołać wiersz George’a Herberta. Oba elementy (tj. paradoks i obraz) są w nim ukryte. Obdarzywszy człowieka hojnymi darami,

Bóg wstrzymał nagle dłoń, bo na dnie czary
Został spokój jedynie.
„Jeśli”, rzekł Pan, „dołożę
I ten ostatni klejnot – ród człowieczy
Nie mnie czcisz będzie, ale dary Boże,
Spokój Wszechrzeczy miast Pana Wszechrzeczy:
Tak szkodę wspólną stworzę.
Choć mu dobra przystoją
Inne – niepokój niezaspokojenia
Niech pcha człowieka ku trudom i znojom;
Jeśli nie dobroć, to ciężar znużenia
Wzniesie go na pierś moją”³⁹.

Najistotniejsza wydaje się oczywiście strofa ostatnia, w niej bowiem pojawia się paradoksalne napięcie, mimo że brak tu paradoksu sformułowanego *expressis*

³⁸ J. D o n n e, *Sonety święte*, XIV. W: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, s. 136.

³⁹ G. H e r b e r t, *Dźwig*. W: *iw.*, s. 257.

verbis. To jeden z tych przypadków, kiedy mówić by raczej należało o paradoksalności sytuacji, w której człowiek zwraca się ku Bogu nie ze względu na dar, lecz właśnie ze względu na b r a k daru najważniejszego: spokoju⁴⁰. „Niepokój niezaspokojenia / [...] pcha człowieka ku trudom i znojom”, stając się przyczyną znużenia, wznoszącego go ku Stwórcy. Paradoksalnie tym, co zbliża człowieka do Boga, jest nie to, co w nim Boskie, lecz to, co najbardziej ludzkie – a więc niedoskonałe. Węzłem łączącym człowieka z Bogiem okazuje się ciężar, on też jest podstawą związku między paradoksem a obrazem, który, choć w samym tekście się nie pojawia, jednak wprowadzony przez tytuł, funkcjonuje w utworze jako ośrodek sensu. Paradoksalny wymiar stosunków między człowiekiem a Bogiem ujawnia bowiem swą żelazną logikę w oparciu o obraz dźwigu:

narastające znużenie staje się jednak ciężarem, który paradoksalnie w z n o s i (*to toss*) człowieka wzwyż, tak jak na bloku linowym (ten dokładnie sens ma angielski tytuł *The Pulley*) uczepione z jednej strony obciążenie pozwala dźwignąć w górę ładunek⁴¹.

Nie pojawiający się bezpośrednio (tj. np. w formie opisu) obraz okazuje się kluczowy dla paradoksalnego ujęcia Bosko-ludzkich relacji.

Jak widać zatem, paradoks i obraz, choć zasadniczo odległe, mogą się do siebie w rozmaity sposób zbliżać.

⁴⁰ Zob. B a r a ń c z a k, *Wstęp* w: jw., s. 20.

⁴¹ *Ibidem*, s. 20.