

MARIA GRZĘDZIŁSKA
Lublin

GRANDE ET PETITE MÉTAPHORE

Aristote, comme on le sait, envisageait la métaphore plus largement que Quintilien qui l'a subordonné aux tropes; dans leur étendue entrent plusieurs notions de structure diverse, définies par les noms qui se correspondent d'une façon peu systématique. Une preuve de distinction improprie des notions c'est p. ex. le classement des personnifications, des animations, ainsi que des allégories et des symboles, parmi les métaphores. L'exemple d'une distinction trop excessive est celle qui est faite entre la prosopopée et la personnification étant deux figures à part bien que la deuxième dénomination soit une traduction littérale de la première. Tous ces problèmes, sont envisagés dans le cadre de la stylistique en tant que stylèmes, éléments linguistiques de l'oeuvre poétique.

La métaphore (dans chaque signification) consiste à appeler autrement une chose (objet, trait distinctif, action, état etc.). Le mot signifie une autre chose, l'objet étant défini par un autre mot. Dans la personnification cependant on ne voit pas de relation pareillement bilatérale; en même temps on personnifie et on anime seulement certaines sortes d'objets, et jamais des phénomènes, des propriétés ou des états de choses. Ce n'est pas d'habitude la façon de nommer un objet qui subit le changement, mais celle de sa présentation, son aspect, ses traits caractéristiques, son essence elle-même. En disant *l'oeil de la Vérité* nous ne transmettons pas la dénomination *vérité* à un autre objet, mais nous attribuons *les yeux* à la vérité comme à une personne. Il en est autrement avec la métaphore: nous appelons les personnes aimables par des noms tendres tels que *mon chaton* et c'est alors que nous transmettons cette dénomination de l'animal à l'homme sans conséquences ultérieures. Dans une fable un chat est toujours un chat, une souris est une souris, un loup est un loup et un mouton est un mouton, et ce n'est que l'ensemble des faits y présentés qui nous fait apprendre qu'il est question des

hommes et de leurs affaires. Le sens de la fable est métaphorique, mais les noms des animaux ne le sont pas. Dans la phrase: *le chat a dévoré la souris*, le verbe aussi bien que le substantif désigne ce qu'il signifie, tandis que l'événement lui-même peut désigner la victoire du fort (de l'homme, d'un ensemble des hommes) sur le faible (l'homme, un ensemble des hommes). C'est justement une métaphore, bien qu'elle soit «un peu diverse», c'est-à-dire elle est située ailleurs que la métaphore *le fond de mon coeur*.

Sommeil fils pacifique de la Nuit solitaire [...]

(Desportes)

Lorsqu'on dit au Sommeil qu'il est le fils de la Nuit et quand on écrit ces deux substantifs par une majuscule comme les noms propres, on fait des notions désignées par ces mots les autres objets, pourtant sans transmettre les dénominations aux autres objets et sans donner d'autres dénominations aux objets. La personnification n'est pas une métaphore, elle n'est pas un trope, mais cette constatation ne signifie pas qu'elle n'ait rien de commun avec la métaphore. Aristote, d'une manière très prudente (*Rhétorique*, III 10), écrivait de «l'animation des objets inanimés à l'aide des métaphores», en établissant ainsi la fonction auxiliaire de la métaphore à l'égard de la personnification et de l'animation. Cette fonction peut être remplie non seulement par les métaphores vu qu'elles servent à des buts identiques que les apostrophes, comme dans le vers cité de Desportes. Le classement de la personnification et de l'animation aux métaphores n'est qu'une identification inexacte et hative d'un fait stylistique avec sa fonction et le résultat de celle-ci.

C'est un des problèmes des dissertations que nous venons d'initier, vu qu'il faut envisager les métaphores dans leur sens exact aussi (comme le comprenait Quintilien) en tant que des faits stylistiques. Une paire de métaphores banale: *le marbre d'un sein* et *le sein d'un marbre* (ou bien: *du sein* et *du marbre*) démontre le lien de la grammaire et du sens dans chacune de ces expressions dont la première aurait pu être employée dans une galanterie poétique, l'autre — dans un vers sur le travail du sculpteur. *Le sein de marbre* au point de vue fonctionnel correspond à la première de ces expressions tandis que *le marbre de sein* ne correspond à aucune d'elles puisqu'il paraît être une catachrèse.

Juliusz Kleiner, savant polonais mort il y a plusieurs années, essayait de définir l'essence des notions allégorie, symbole, parabole (ressemblance) les traitant comme des produits d'imagination, concrétisés, à un degré d'indépendance et de logique intérieure divers. Dans

une dissertation à ce sujet¹ il n'était pas du tout question de l'essence stylistique des produits envisagés. L'auteur ne le prenait point en considération. Le symbole, l'allégorie et la parabole se trouvaient, dans sa conception, à un niveau tout autre de la structure littéraire. Ils étaient constitués par deux plans des significations: visible et caché, c'est-à-dire extérieur et intérieur. Dans l'allégorie le plan extérieur n'existe que pour présenter le plan intérieur, il lui est complètement subordonné et c'est pourquoi il est univoque. Dans le symbole le plan extérieur a la valeur autonome, pourtant une perspective d'un plan intérieur imprécis s'y dessine. D'ailleurs, on parle d'habitude d'un certain caractère vague du symbole. La parabole, quoiqu'elle soit organisée selon les exigences du plan intérieur, possède dans le plan extérieur plus de logique propre qu'une allégorie, ce que l'on voit d'ailleurs dans certaines paraboles bibliques, par exemple celle du fils prodigue. Le pèlerinage de Dante dans l'autre monde peut signifier, dans le plan intérieur, l'itinéraire de l'âme fait à partir du péché, à travers l'expiation jusqu'à la grâce. Dans le *Roman de la Rose* l'action de cueillir la fleur signifie la conquête de l'objet d'amour désiré. La coupe dans le vers *Le Vase brisé* de Sully Prudhomme signifie exclusivement quelque amour douloureusement blessé. Ce sont les sens figurés, mais ils sont justement «un peu autres»; il n'y a pas ici de métaphores des mots, mais celles des signes d'un autre degré, celles des images, des sujets, des contenus. Ces métaphores poétiques (différemment des stylistiques) ne se laissent pas remplir de détails figuratifs d'une manière identique. Les allégories en sont le moins susceptibles car les détails intraduisibles y apparaissent comme des éléments impropres, tandis que l'excès de détails traduisibles peut rendre l'oeuvre trop pédantesque. La peinture de la nature animale dans une fable n'est pas favorable à mettre en relief la morale, c'est pourquoi cette dernière est plus facilement lisible dans une brève fable de Krasicki que dans la fable pittoresque et lyrique de La Fontaine.

En transmettant les figures dans le domaine de la forme intérieure et du contenu, nous pouvons nous référer à la conception de la structure littéraire de Roman Ingarden². Cet auteur a distingué dans l'oeuvre littéraire quelques couches qui se constituent graduellement. Celle des sonorités linguales constitue celle des significations, la deuxième — celle des schémas d'apparences, la troisième à son tour — celle des objets présentés. La métaphore stylistique, de laquelle nous avons déjà pris à part la personnification et l'animisation, de même que l'allégorie et

¹ J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*. (*Próba nowej konstrukcji pojęć*), [dans:] *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, pp. 82—86.

² R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931. (Une traduction polonaise récente: *O dziele literackim*, trad. par M. Turowicz, Warszawa 1960).

le symbole, est le résultat des opérations faites dans la couche des significations, la qualité de ces opérations cependant influe considérablement la couche des apparences. Les figures dont nous allons nous occuper ici, bien qu'elles soient exprimées par des moyens stylistiques (métaphores, apostrophes), se forment dans la couche des apparences, le changement d'apparence cause pourtant les transformations et les transpositions de l'objet qui leur correspond. Les apparences indiquent d'autres objets, les métaphores situées à ce niveau ont le caractère sémiotique et peuvent utiliser divers éléments stylistiques. Elles ne doivent d'ailleurs pas être en rapport avec le code linguistique, les personnifications, les animations, les allégories et les symboles apparaissant aussi dans les arts plastiques, par exemple *les danses de la mort* et *les triomphes de l'amour*. Nous constatons ici des truïsmes que plus qu'un auteur de traité sur la stylistique a oubliés.

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les rateaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme les tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

— Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

(Charles Baudelaire: *L'Ennemi*)

Le plan extérieur du sonnet c'est l'image d'un jardin ravagé par la tempête et la pluie, la comparaison cependant, contenue déjà dans la première ligne, dévoile le deuxième plan de l'ensemble figural, le plan intérieur: la conscience désespérée de la défaite spirituelle chez un personnage lyrique. Le même rôle est joué par la métaphore ouvrant le deuxième quatrain et surtout sa partie nominale: *l'automne des idées*. Le comparat et l'exposant de cette métaphore révèlent la figure, tandis que le comparant la forme. Les fonctions figurales de la métaphore sont donc réparties sur ses deux termes: fonction figurative du comparant et fonction explicative du comparat. L'expression-clé suivante c'est: *le mystique aliment*. Dans le deuxième tercet du sonnet nous sommes déjà complètement en présence d'un plan figural, où *le Temps* et *l'obscur En-*

nemi sont de simples personnifications obtenues grâce aux actions qui leur sont attribuées métaphoriquement, telles que: *mange* et *ronge*. Ici également le comparant forme la figure. On peut observer que la structure métaphorique n'est pas caractéristique pour chaque expression, car la fonction de lier les deux plans du sonnet est suffisamment remplie par deux ou trois expressions-clés, une comparaison dans le premier quatrain, une métaphore dans le second, une épithète (*mystiques*) dans le premier tercet etc. Il faut pourtant s'occuper du quatrième vers du deuxième quatrain: *Où l'eau creuse des trous grands comme les tombeaux*. La comparaison a ici son comparat sur le plan extérieur, sur lequel se trouve en apparence le comparant aussi, car, en principe, c'est une comparaison qui définit seulement le degré et qui ne peut pas être transformée en métaphore. Les trous (terriers) sont aussi matériels que les tombeaux et un tombeau aussi un trou. C'est pourtant aussi un composant figural d'une certaine importance, *le tombeau* appartenant au plan figural, de même que *le déclin de la vie* correspondant à *l'automne des idées*. Le comparant de cette comparaison a justement une fonction explicative. Cela peut être présenté plus clairement par un extrait du vers d'un des symbolistes polonais.

Drzewo samotne, obnażone
 Podnosi chude swe ramiona,
 Rozpaczy hymny śle chropawe
 Do stalowego nieba próżni.

(Stanisław Korab Brzozowski: *Próżnia*)

[Un arbre solitaire et dénudé / Dresse ses bras maigres / Il émet des hymnes rugueux de désespoir / Vers le vide d'un ciel acéré. Titre: *Le Vide*].

Un *arbre* possédant des *bras* a été animé, mais les bras en métaphore ce sont les branches. La métaphore: *les bras d'un arbre* a un comparat figuratif et le comparant explicatif, c'est donc une situation contraire à celle du sonnet de Baudelaire. Chez lui l'image était une morphose de la réflexion, tandis que chez Brzozowski elle était spontanée bien que l'on puisse y trouver un sens interne caché. Le caractère de la métaphore dépend donc de celui de la figure poétique qui la régit. L'allégorie cependant dispose d'un type des métaphores et des comparaisons, déjà décrit, que nous retrouverons par exemple au début de la *Légende des siècles* de Victor Hugo:

J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut.
 C'était de la chair vive avec du granit brut,
 Une immobilité faite d'inquiétude,
 Un édifice ayant un bruit de multitude,
 Des trous noirs étoilés par de farouches yeux,
 Des évolutions de groupes monstrueux,

De vastes bas-reliefs, des fresques colossales;
 Parfois le mur s'ouvrait et laissait voir des salles,
 Des antres où siégeaient des heureux, des puissants,
 Des vainqueurs abrutis de crime, ivres d'encens,
 Des intérieurs d'or, de jaspe et de porphyre;
 Et ce mur frissonnait comme un arbre au zéphyre; [...]

(*La Vision d'où est sorti ce livre*)

Le sens de la vision s'est révélé déjà dans le premier vers grâce à la métaphore *le mur des siècles*. L'ensemble figural consiste ici en une particulière matérialisation et un espacement du temps; à un tel ensemble des figures correspond l'ensemble des tropes consistant surtout à l'emploi des comparats du domaine de la vie et des comparants du celui de l'architecture. D'autres comparaisons ou métaphores y sont tout-à-fait secondaires. L'édifice animé est devenu une figure de l'histoire de l'humanité. Les métaphores remplissant les fonctions figurales ont été construites de la même façon que dans le cas du sonnet de Baudelaire.

Pendant nos considérations nous avons observé que les figures poétiques se constituent à un autre niveau de la structure littéraire que les tropes. Il arrive pourtant que le nom des figures est donné aux structures de syntaxe. Cela se fait en dépit de la saine tradition de la langue courante car la figure est un nom provenant de *figere* ainsi que *fictio*. La figure peut être placée sur un tombeau, un socle, un autel; en plus, pour les Français c'est aussi *le visage*. Ce fait peut être expliqué par ce que certaines structures syntaxiques en effet personnifient et animent les objets, en formant des figures, comme ce *Sommeil* chez Desportes.

Emportez-moi, comme eux, orageux Aquilons!

(Lamartine)

Salut, bois, couronnés d'un reste de verdure!

(idem)

Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille.

(Baudelaire)

Pourtant il n'est pas juste, nous le soulignons encore une fois, que la prise stylistique du domaine de la syntaxe soit identifiée avec sa fonction et que la dénomination de cette fonction soit élargie à d'autres prises ayant des fonctions tout-à-fait différentes, comme par exemple les parallélismes servant avant tout à l'expression des sentiments et à la rythmique ou la mélodie du langage poétique.

Nous parlerons maintenant de la métaphore dans le sens plus précis de ce mot. Si l'ancienne et extrêmement simple définition de la métaphore comme «une comparaison abrégée» est tant soit peu juste, cela

vaut la peine d'en commencer³. Dans la comparaison analytique (complète) nous disposons de trois termes: le comparat, l'épithète montrant la base de comparaison et le comparant. Dans la comparaison globale (synthétique, elliptique), il n'y en a que deux: le comparat et le comparant. Une comparaison typique se caractérise par le parallélisme de la structure sémantique et grammaticale:

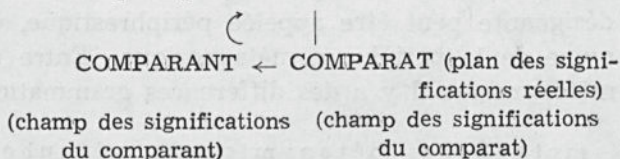
schémat de comparaison	globale	analytique
comparat	le temps	le temps
épithète		rapide
comparant	comme un torrent	comme un torrent

Dans la métaphore il n'y a plus de ce parallélisme:

comparant	le torrent
comparat	du temps

Cette métaphore, d'ailleurs facile et banale, démontre le résultat d'une certaine opération grammaticale qui est aussi propre aux métonymies, et que nous allons nommer la subversion du comparat. Elle constitue une partie de la métaphore, tandis que l'autre c'est la substitution sémantique qui consiste à ce que le mot ayant été employé métaphoriquement se déplace à un domaine des significations qui lui est inconnu.

(plan des significations métaphoriques) PÉRIPHORE



«L'arc métaphorique» donne l'illustration de cette opération de substitution métaphorique. Dans les métaphores définies lexicalement la substitution est complète ou presque, car on élimine le comparat ayant été objet de la subversion ou son correspondant, mais dans la métaphore poétique, surtout originale et nouvelle, c'est un élément indispensable dont le manque cause un certain hermétisme du style et même du contenu quand la métaphore sert aux figures. Qu'est-ce qu'il serait devenu ce sonnet de Baudelaire sans quelques comparaisons et métaphores qu'il contient? Elles ne doivent pas être très fréquentes dans l'ensemble des figures et des métaphores, mais elles sont nécessaires pour jouer le rôle des clés ouvrant le contenu de l'oeuvre. La métaphore poétique peut donc

³ Cf. G. Bessette, *Les Images en poésie canadienne française*, Montreal 1960, pp. 19-20.

avoir un exposant qui parfois est formellement contradictoire à la périphrase (au comparant). Une telle expression contradictoire (oxymore) dans la métaphore est quelquefois assez intéressante: dans un des sonnets d'Adam Mickiewicz la steppe a été appelée *l'océan sec*, dans le sonnet *Brumes et pluies* de Baudelaire il y a des expressions telles que *linceul vapoureux*, *vague tombeau*, *pâles ténèbres*, cette dernière étant très nette dans sa contradiction interne car l'obscurité est noire. L'exposant qui ne s'accorde pas avec la périphrase se retrouve pourtant dans la métaphore à une construction très spécifique, à savoir celle qui désigne l'objet et qui, par cela, ressemble beaucoup à la périphrase. Chez Lamartine *l'océan des âges* désigne l'éternité, mais son expression *l'or du gazon* ne désigne pas le gazon qui d'ailleurs est ici nommé, mais parle de sa couleur due aux feuilles mortes. La première métaphore remplit plutôt les fonctions dénotantes, la seconde — connotantes. La ressemblance de la première à une périphrase, qui a d'ailleurs le caractère d'une énigme parfois difficile à résoudre, cause qu'on appelle cette métaphore — énigme.

La périphrase se compose de deux parties au moins, son terme premier, étant sa périphrase sans métaphore, a quelque chose de commun avec la métonymie ou avec la synecdoque généralisante. Chez Voltaire la jeunesse a été définie comme *l'âge de l'amour*. L'exposant de la périphrase doit montrer le désignat forcé par la périphrase à changer de place. Cet exposant peut être métaphorique (*l'astre roi* chez Victor Hugo signifie le soleil, *l'astre du mystère* chez Lamartine — la lune). La métaphore désignante peut être appelée périphrastique, ce qui doit être le synonyme de la périphrase métaphorique. Entre celle-ci et la métaphore métonymique il y a des différences grammaticales et sémantiques:

métaphores métonymiques	métaphores périphrastiques
le sommeil de la mort	le sommeil de terre [ou] éternel
les violons du vent	les violons de l'automne
le miroir de l'étang	le miroir profond
les ténèbres de la brume	les ténèbres pâles
le linceul de la brume	le linceul vapoureux

Les exemples cités, où il a fallu transformer un peu les métaphores périphrastiques dont les auteurs sont faciles à reconnaître (A. de Vigny, P. Verlaine, Ch. Baudelaire) paraissent suffisants. Ils sont très simples, bien que dans la poésie on rencontre quelquefois le trope à plusieurs degrés. L'auteur classique polonais, Stanisław Trembecki, a défini le dieu Neptune par l'expression *le régisseur d'un abîme humide*, donc par une périphrase à deux degrés et à trois termes. Chez Lamartine la lune est aussi *l'astre au front d'argent* et *le char vapoureux de la reine des ombres* et même *les sanglots longs des violons de l'automne* c'est une

métaphore périphrastique à deux degrés (faut-il l'appeler peut-être une métaphrase?), qui est pourtant métonymique à un degré supérieur (*les sanglots des violons*). En plus, à un certain degré de la métaphore peut se former une figure, une personnification ou une animation.

Dans la métaphore périphrastique l'exposant est souvent l'épithète et c'est lui qui transforme le sens de la périphrase, c'est lui qui sert à la métaphorèse. Une telle épithète métaphorique, comme on le sait d'ailleurs, est contradictoire. D'autre part, il y a des épithètes métaphoriques: *l'eau dormante*, *l'âme troublée*, qui ne changent pas le sens du mot défini, mais qui peuvent, de son désignat, former une figure. *L'eau dormante* est une eau animée et, en même temps, calme. La fonction figurale d'une telle épithète est différente de sa fonction métaphorique; une telle épithète joue de son ambiguïté.

En terminant ces considérations il serait utile de rappeler, en passant, une expression introduite, à savoir: l'ensemble métaphorique. Il s'agit ici d'une mise en concordance des périphores dans les métaphores et des comparants dans les comparaisons. Dans le sonnet *L'Ennemi* de Baudelaire et dans la vision de Victor Hugo les ensembles servaient aux allégories, étant aussi un ensemble des figures, une métaphore à un autre niveau que la métaphore stylistique, une grande métaphore par l'opposition à la petite. Il faut se rendre compte que certains ensembles des métaphores ne se constituent pas dans un ensemble figural, un symbole et une allégorie. L'image de la nature, même profondément transformée anthropomorphiquement à l'aide des tropes, peut rester intacte dans son contenu direct. Lamartine présente ainsi le cours de deux sources dans la vallée:

La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux,
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

(Le Vallon)

L'ensemble métaphorique y est assez expressif: *lits (des eaux)*, *m'enchaînent* (comme les langes d'enfant!), *comme un enfant bercé par un chant monotone* (de la bonne), *mon âme s'assoupit*. Ce sont les réminiscences des temps de l'enfance, elles expriment avant tout le désir du calme et du silence, peut-être éternel. On ne trouve ici ni symbole ni allégorie et leur recherche n'enrichirait nullement l'impression du lecteur.

Serait-il en effet ainsi? Peut-être l'allégorisation de ce type cache en elle une certaine symbolique ultérieure que celle qui est contenue dans la plus simple comparaison de *l'eau* et du *temps*? Peut-être les images d'enfance expriment encore quelque chose dont l'auteur lui-même

ne se rendait pas compte? Si l'on suivait pourtant cette direction, ce serait l'étude des symboles dans un sens tout-à-fait différent de celui que nous avons présenté. Le symbole, comme un ensemble figural apparaissant à côté de l'allégorie et de la parabole, est un élément conscient et spécialement construit dans le travail artistique. Traité autrement, il dépasse les limites de la littérature, pareillement que le fait la figure dans le domaine de la stylistique. Cependant, comme la figure se réalise dans le style, le symbole, lui, se manifeste en tout, et non seulement en ce qui a été prévu comme une figure poétique. Ce sont pourtant des problèmes déjà divers et il ne faut pas les mêler ensemble, pareillement que dans le cas de la métaphore et de l'apostrophe qui ne doivent pas être confondues avec la prosopopée.

WIELKA I MAŁA METAFORA

STRESZCZENIE

Kłopoty z metaforą są wynikiem nie tyle różnego rozumienia terminu (jak Arystoteles i jak Kwintyliusz), ile nieczystego rozróżniania pojęć, np. personifikacji i animizacji, wraz z symbolem i alegorią nieraz zaliczanych do tropów. Personifikacja nie polega jak metafora na zmianie nazwy, lecz na przeobrażeniu desygnatu, pozostającej na swoim miejscu nazwy. Uosabia i ożywia się zresztą tylko pewne klasy przedmiotów, a nie ich cechy, czynności i stany. Metafora w sensie językowym ma z tymi figurami tyle do czynienia, że występuje wobec nich w funkcji służebnej, zgodnie z roztropnym sformułowaniem Arystotelesa prawiącego o „ożywieniu przedmiotów nie ożywionych przy pomocy przenośni”. Symbol zaś, alegorię i podobieństwo (parabolę) zgodnie z propozycjami Juliusza Kleinera możemy traktować jako metafory, lecz dokonane na innym poziomie organizacji dzieła literackiego niż wszelkie tzw. tropy. Są to metafory obrazów, fabuły, „treści”, dadzą się więc ułokować nie w językowej warstwie utworu literackiego, lecz w wyróżnionej przez Romana Ingardena warstwie uschematyzowanych wyglądów. Uosobieniu i ożywieniu przedmiotów służą ponadto apostrofy, majuskuły, stąd np. niesłusznie odróżnia się grecką prosopopeję od jej łacińskiej kalki, personifikacji. Metafora na usługach tych figur pełni funkcję figuratywną, tak samo zresztą jak porównanie. Komparat metafory i porównania wyjaśnia sens figury, komparans tworzy figurę. Tak zwykle bywa w utworach alegorycznych, w symbolu mogą te funkcje być rozłożone odwrotnie. Symbol i alegoria to zestroje figuralne.

W metaforze stylistycznej możemy zauważyć dwie operacje: gramatyczną i semantyczną. Pierwsza polega na subwersji komparatu, który rządzi komparansem. W porównaniu jest odwrotnie. Druga polega na substytucji semantycznej, lecz rezultat tej operacji, peryfora (odnośnia) w metaforze poetyckiej, wymaga uściślenia przez wykładnik, termin franc.: *exposant*, łac. *exponens*. Można też odróżnić pod względem budowy gramatycznej i znaczenia metaforę metonimiczną (*zwierciadło stawu*) od peryfrastycznej (*głębokie zwierciadło*), która podobnie jak peryfrazja desygnuje. Metafora taka, może metafrazą (?), często jest oksymoronalna (*mgły — blade ciemności*). Metafory o jednolitych odnośniach, wraz z porównaniami o jednolitych komparansach, tworzą zestroje metaforycz-

ne, często o funkcjach figuratywnych. Nie zawsze jednak mogą to być funkcje czysto stylistyczne. Ale jak metafora warstwy wyglądu zmienia przedstawiony przedmiot, tak też metafora stylistyczna powoduje znaczną zmianę wyglądu, choć nie tworzy jeszcze figury ani zestroju figuralnego. Można oczywiście i w nich doszukiwać się utajonych treści symbolicznych, nie będą to wówczas wszakże symbole w sensie literackim, wynikające ze świadomych założeń artystycznych.

Maria Grzędzińska