

KRZYSZTOF MORACZEWSKI

O METAFORZE W MEDIACH NIEJĘZYKOWYCH

Artykuł poświęcony jest zagadnieniu metafory w niejęzykowych mediach komunikacji (sztukach wizualnych i muzyce). Wbrew opinii głoszącej, że metafora tego rodzaju nie jest możliwa (ze względu na jej czysto językowy charakter), historycy sztuki i niektórzy muzykologowie interpretują pewne dzieła sztuki jako metafory i odnoszą znaczące sukcesy interpretacyjne. Aby rozwiązać ten dylemat, proponowane jest nowe pojęcie metafory, oparte na Noama Chomsky'ego idei stopni gramatyczności i sugestii Jerzego Topolskiego, że idea ta może zostać wykorzystana do takiego celu.

Wprowadzenie

W książce *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* proponowałem ujęcie komunikacyjnego funkcjonowania muzyki poprzez opozycję ekstensywnych i intensywnych semantyk, rozumiejąc przez to uporządkowane zbioru dyrektyw semantycznych, przypisujących dziełu muzycznemu jego sens komunikowany na dwa różne sposoby. Tego rodzaju opozycja domaga się odniesienia i konfrontacji z innym dualistycznym modelem komunikacji kulturowej, tj. z pojmowaniem wszelkich zjawisk komunikacyjnych poprzez opozycję metafory i metonimii. Jak wiadomo, rozszerzenie tego rodzaju opozycji, zaproponowanej przez Romana Jacobsona w ramach językoznawstwa strukturalnego, na całokształt komunikacji kulturowej dokonane zostało z punktu widzenia strukturalistycznej antropologii. Pionierski charakter miały tutaj prace Claude'a Levi-Straussa, choć w najbardziej szczegółowy sposób opracował wskazane zagadnienie

zapewne Edmund Leach. Leachowska wersja opozycji metafora–metonimia była także punktem wyjścia podjęcia problemu tejże opozycji w ramach społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury¹, co ma dla mnie, jako badacza przyjmującego założenia tej właśnie teorii, oczywiste znaczenie.

Pytanie o metaforę i metonimię w odniesieniu do muzyki jest jednak dalekim celem niniejszych rozważań, który nie zostanie tutaj osiągnięty – zamierzam ograniczyć się jedynie do próby zarysowania koncepcji metafory możliwie adekwatnej do rozważań nad muzyką. Aby próbę taką podjąć, trzeba wykonać sporo kroków wstępnych, z których pierwszym może być szczegółowe pytanie o samą możliwość metafory w muzyce, stanowiące część szerszego zagadnienia metafory w mediach niejęzykowych. Sama możliwość istnienia metafory poza językiem bywała wielokrotnie odrzucana przez badaczy powiązanych z lingwistyką strukturalną, chociaż zdaje się nie budzić poważniejszych wątpliwości w ramach lingwistyki kognitywnej, przyjmującej koncepcję metafory George’a Lakoffa i Marka Johnsona². Niestety, chęć zachowania zgodności z przyjętą przeze mnie na wstępie teorią kultury nakazuje szukania drogi innej niż wytyczana przez rozważania kognitywne.

Nie ma oczywiście możliwości, a chyba i potrzeby, aby dokonywać tutaj kompletnego streszczenia teoretycznych dyskusji wokół pojęcia metafory, bibliografia tego tematu jest zresztą olbrzymia. Wystarczy dokonać rekapitulacji kilku podstawowych kontrowersji charakteryzujących spory o metaforę oraz przypomnieć najbardziej znaczące próby ich rozwiązania. Rekapitulacja taka jest mi potrzebna między innymi po to, by usprawiedliwić próbę wykorzystania do rozważań nad metaforą w mediach niejęzykowych koncepcji gramatyczności Noama Chomsky’ego, która nie do takich celów została stworzona i której autor problem metafory zdecydowanie marginalizował – wybór tej koncepcji jest więc rzeczywiście mało oczywisty.

Metafora – kwestia nazw czy zdań?

Pierwsza klasyczna kontrowersja rozważań nad metaforą dotyczy pytania o to, czy metafora stanowi operację dokonywaną na nazwach, czy też jest kwestią dotyczącą struktury zdania, albo szerzej: wypowiedzi metaforycznej. Pierwsza opcja, by tak rzec: klasyczna, została sformułowana

¹ Por. J. Kmita *Kultura i poznanie* Poznań 1985.

² Por. G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu* Warszawa 1988.

jeszcze w starożytności przez Arystotelesa. W *Poetyce*³ metafora charakteryzowana jest jako trop, który polega na przeniesieniu nazwy między rodzajami i gatunkami. Znaczenie niedosłowne jest więc efektem gry z nazywaniem, która poprzez dodanie określenia „jest jak” może zostać rozszerzona do wtórnej postaci porównania. W zasadzie starożytna teoria retoryczna podąża za Arystotelesem, nie zawsze jednak przyjmuje koncepcję pierwotności metafory. Zwłaszcza w rzymskiej teorii wymowy relacje ulegają odwróceniu i to metafora jest traktowana jako skrócone porównanie – ta zresztą wersja koncepcji starożytnej wydaje się dzisiaj bardziej popularna.

Przeciwstawienie koncepcji metafory jako operacji na nazwach takiej wizji, w której postrzegana jest ona jako efekt konstrukcji zdania, zostało dokonane dopiero w dwudziestym wieku. Najpopularniejsza w tym zakresie jest koncepcja Maksa Blacka⁴ z 1962 roku, ale metaforę jako sprawę orzekania, a więc operację zdaniową, określił już w roku 1936 Ian Richards w swojej *Filozofii retoryki*⁵. Ogólnie rzecz biorąc, metafora jest tutaj rozumiana jako operacja semantyczna o innowacyjnym charakterze, opierająca się na niemożności utrzymania interpretacji dosłownej, która okazuje się wewnętrznie sprzeczna. Stąd też metafora bywała wielokrotnie opisywana jako wykorzystanie sprzeczności, a nawet absurdalności (Max Black), jako „zuchwalstwo semantyczne” (Jean Cohen⁶) czy „zniekształcenie metaforyczne” (Monroe Beardsley⁷). Paul Ricoeur proponował także rozumienie metafory jako błędu kategorialnego w sensie Gilberta Ryle’a⁸. Nie ma powodu, by podtrzymywać nazbyt silną wersję przekonania o nielogiczności wyrażen metaforycznych. Jeśli przyjmujemy taką wizję semantyki, w której każdemu wyrażeniu towarzyszą nie tylko dyrektywy semantyczne, ale także zespół założeń semantyki, tworzących tzw. przedsemantyczną charakterystykę świata, to operację orzekania metaforycznego można opisać jako eliminację tych spośród założeń semantycznych argumentu i predykatu, które wchodziłyby w logiczną sprzeczność. Odwołując się do Kmitowej analizy oksymoronu „żywy trup”, rzecz można, iż metaforyczny sens tej wypowiedzi rozumiemy wtedy, gdy spośród założeń semantycznych argumentu „trup” i predykatu „żywy” usuniemy te założenia, które pozostają

³ Arystoteles *Poetyka* Wrocław 1951 s. 44.

⁴ M. Black *Models and Metaphors* New York 1962.

⁵ I.A. Richards *The Philosophy of Rhetoric* Oxford 1936.

⁶ J. Cohen *Structure du langage poétique* Paris 1966.

⁷ M. Beardsley *The Metaphorical Twist* „Philosophy and Phenomenological Research” 1962 No. 22.

⁸ P. Ricoeur *Metafora i symbol* [w:] tegoż *Język, tekst, interpretacja* Warszawa 1989.

w stosunku logicznej sprzeczności (np. spośród założeń semantycznych predykatu „żywy” możemy usunąć „oddycha”, a pozostawić „porusza się”, zarazem eliminując spośród założeń semantycznych argumentu „trup” założenie „jest nieruchomy” i pozostawić założenie „nie oddycha”). Taka złożona operacja semantyczna – dokonywana jednak wielokrotnie intuicyjnie – generuje dopiero nowe znaczenie metaforyczne. Traktuję to jako bardziej dokładne opracowanie teoretyczne zjawiska dobrze uświadomionego przez anglosaskich teoretyków metafory: Black mówił tutaj o konieczności uwzględnienia pola skojarzeń potocznych, Beardsley – szerokich konotacji. Nie chodzi też o zaniegowanie mechanizmu rozpoznawania metafory przez wrażenie „nie logiczności”, ale o uniknięcie irracjonalistycznych konsekwencji (język poetycki wykracza poza logikę itp.) poprzez wskazanie, iż interpretacja metafory polega na przyjęciu takiej wykładni wyrażenia, która jest właśnie spójna logicznie.

Można tutaj postawić pierwszą tezę dotyczącą metafor w mediach niejęzykowych: po pierwsze nie sposób tu pójść za koncepcją metafory jako operacji na nazwach, gdyż mówienie o denominacji w malarstwie czy muzyce byłoby nadużyciem; po drugie, dosłowne przeniesienie koncepcji metafory jako operacji orzekania (relacja wehikuł – tenor w terminologii Richardsa czy ognisko – rama w terminologii Blacka) byłoby równie mało uzasadnione; po trzecie jednak, da się utrzymać dla mediów niejęzykowych jeden ważki wniosek płynący ze zdaniowych, semantycznych koncepcji metafory, sformułowanych w kręgu anglosaskim: zastosowanie interpretacji danego wyrażenia, albo szerzej już, danej jednostki komunikacyjnej o niekoniecznie językowym charakterze, wymuszane jest przez nielogiczny charakter interpretacji dosłownej; inaczej sprawę ujmując, sygnałem metaforyczności jest nieprawidłowa z punktu widzenia obowiązujących konwencji struktura semantyczna (dalej podkreślona zostanie waga syntaksy w tym zakresie) danego zestawienia jednostek komunikacyjnych.

Wartość poznawcza metafory

Drugą klasyczną kontrowersją wokół metafory jest pytanie o jej wartość poznawczą. Strony sporu są właściwie te same: z jednej strony Arystoteles, przekonany o perswazyjnym charakterze metafory i stąd traktujący ją jako trop retoryczny, a z drugiej strony teoretycy anglosascy, reprezentujący semantyczną koncepcję metafory, którzy traktując ją jako innowację semantyczną, przypisują jej zdolność wnoszenia nowych treści poznawczych. Nie chciałbym wypowiadać się na temat tego

sporu, gdyż mam nadzieję, że analiza przykładów metafor niejęzykowych w plastycznych i muzycznych dziełach sztuki może wskazać, iż zależnie od celów, jakie stawia sobie artysta, metafora może mieć zarówno perwazyjne, jak i poznawcze znaczenie.

Bez wątplenia dążeniem do przewyciężenia wspomnianych opozycji cechuje się koncepcja metafory Paula Ricoeura, przedstawiona głównie w tekstach *Metafora i symbol* i *Metafora a centralny problem hermeneutyki*⁹. Jednakże charakteryzując metaforę jako operację wewnątrzjęzykową, semantyczną, ale mogącą w ostateczności zostać opisaną w kategoriach denominacji (o ile przyjmujemy, że denominacja dokonuje się w zdaniu, a nie jest operacją na oderwanych słowach), zestawia ją Ricoeur z pojęciem pozajęzykowo zakorzonego symbolu. Stąd też to zależność metafora – symbol, a nie metafora – metonimia skupia na sobie uwagę autora *Symboliki zła*, wpisując jego rozważania raczej w zagadnienie referencji niż sensów, raczej – w ostatecznym wymiarze – odsłaniania bycia niż badania komunikacji kulturowej. Ta odmienność celów poznawczych powoduje, że trudno byłoby mi pójść tutaj za rozważaniami Ricoeura.

Zagadnienie metafory zostało wreszcie przeformułowane w ramach lingwistyki kognitywnej w opublikowanej w 1980 roku książce George'a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu*. Koncepcja ta została uszczegółowiona przez Lakoffa w roku 1987. Wedle niego, metafora jest operacją na tzw. domenach językowych i to operacją o charakterze syntaktycznym. Rzutowanie domeny źródłowej na domenę docelową prowadzi do udostępnienia poznawczego owej domeny docelowej poprzez wyrażenie metaforyczne. Charakterystyczne jest przy tym, że w ramach kognitywnej koncepcji metafory przyjmuje się, że domena pojęciowa opisująca doświadczenie fizyczne rzutowana jest jako domena źródłowa na domeny pojęć abstrakcyjnych lub powiązanych ze zjawiskami psychicznymi, tak więc metaforyczne użycie słownictwa opisującego nasze doświadczenia fizyczne poznawczo dopiero udostępnia sfery psychiki i abstrakcji. Nic więc dziwnego, że rzutowanie metaforyczne musi być uznane za nieodwracalne (tzw. teza o jednokierunkowości). Oczywiście jest także, że Lakoff i Johnson akcentują pożytek poznawczy, a nawet poznawczą niezbędność metafory. Kognitywna koncepcja metafory w specjalny sposób nadaje się do mówienia o metaforze w mediach niejęzykowych: tak np. znaczenie światła, jako światłości Bożej w obrazach Caravaggia, może z łatwością zostać opisane jako udostępnienie abstrakcyjnej domeny pojęciowej poprzez zobrazowanie stanu rzeczy, którego opis należy do domeny pojęciowej doświadczenia fizycznego.

⁹ P. Ricoeur *Metafora a centralny problem hermeneutyki* wyd. cyt.

Niemniej jednak z wykorzystaniem tej koncepcji są dwa kłopoty. Po pierwsze brak w niej wskazanego sygnału metaforyczności: na tej zasadzie dałoby się tylko tyle powiedzieć, że sztuka z definicji jest metaforą, podczas gdy taki sąd przeczy odróżnianiu w praktyce interpretacyjnej na przestrzeni stuleci metaforycznej i niemetaforycznej wypowiedzi artystycznej. Właściwie za metaforę można by uznać proces artystycznego oznaczania w ogóle. Po wtóre koncepcja ta wymaga przyjęcia pewnych wstępnych założeń o charakterze ontologicznym (np. odróżnienie domen pojęciowych dotyczących doświadczenia fizycznego i psychicznego – chociaż tutaj wystarczyłoby odróżnienie słownika mentalistycznego i fizykalistycznego, np. na wzór Davidsona) oraz epistemologicznym (założenie o uniwersalnym charakterze procesów kognitywnych). Założeniami tymi niestety nie mogą się posługiwać w dyskursie, który dąży do nieprzekraczania formalnej ontologii teoriomnogościowej, czyli przestrzegania Quine'owskiego zakazu mnożenia bytów, i który reprezentuje opcję historycystyczną.

Pojęcie metafory

Nawet pobieżny przegląd sporów wokół metafory bardziej wskazuje na mnogie problemy powiązane z mówieniem o metaforze w mediach niejęzykowych, niż podsuwa takie rozwiązania tego zagadnienia, jakie pozostawałyby w zgodzie z przyjętym przeze mnie aparatem teoretycznym. Ośmiela to do szukania rozwiązań gdzie indziej, tym bardziej że wnioski płynące z wykorzystania do rozważań o metaforze Chomsky'ego koncepcji gramatyczności nie przeczą pierwszym intuicjom, które wyłoniły się w związku z koncepcjami semantycznymi. Sam pomysł wykorzystania uwag Chomsky'ego do określenia pojęcia metafory został w zarysie przedstawiony przez Jerzego Topolskiego w książce *Jak się pisze i rozumie historię*¹⁰, ale Topolski nie miał oczywiście powodu, by od języka przejść do mediów niejęzykowych.

Gramatyczność wyrażenia w rozumieniu Noama Chomsky'ego¹¹ oznacza syntaktyczną zgodność danego wyrażenia z regułami gramatyki generatywnej danego języka. Gramatyczność taka określana jest przez kompetencję językową, tzn. wiedzę niezbędną do generowania poprawnych wypowiedzi w danym języku. Inaczej sprawę ujmując, wyrażenie jest gramatyczne wtedy, gdy zostaje rozpoznane jako syn-

¹⁰ J. Topolski *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej* Poznań 2008.

¹¹ Por. N. Chomsky *Zagadnienia teorii składni* Wrocław 1982.

taktycznie poprawne przez kompetentnego użytkownika danego języka. W szczególności gramatyczność wyrażenia musi liczyć się z zawartością zbioru leksykalnego, tzn. zbioru takich powiązań słownych, które są generowane przez gramatykę danego języka. Napotykamy tutaj jeden poważny problem: czy wyrażenie poprawne syntaktycznie, ale semantycznie pozbawione sensu, może być uznane za gramatyczne w sensie Chomsky'ego. Z jednej strony bowiem Chomsky sam podaje przykłady wyrażen gramatycznych, acz bezsensownych (sławne „colorless green ideas sleep furiously”), a z drugiej włączenie do gramatyki generatywnej pojęcia zbioru leksykalnego sugeruje jednoznacznie, że pełna gramatyczność wymaga takiego połączenia syntaktycznego, które pozostaje także sensowne semantycznie. Pozostaje to w zgodzie z przekonaniem Chomsky'ego o niewystarczalności syntaksy dla charakterystyki języka.

Należy tu jeszcze dodać, że gramatyczność wyrażenia w sensie Chomsky'ego jest stopniowalna, tzn. dane wyrażenie może być przez kompetentnego użytkownika języka rozpoznawane jako mniej lub bardziej gramatyczne (tzw. *degrees of grammaticality*). Wykorzystanie inspiracji płynących od Chomsky'ego jest utrudnione ze względu na jego, podważane przez wielu badaczy, przekonanie o istnieniu nadrzędnej *Universal Grammar* i tezę natywistyczną, zwłaszcza w późniejszej postaci, którą próbował on ugruntować neurofizjologicznie. Założeń tych wolałbym nie przyjmować z tych samych powodów, z których nie chciałem pójść za Lakoffem i Johnsonem – raz jeszcze więc muszę podkreślić, że nie chodzi o niezgodę na tezy Chomsky'ego, ale o niemożliwość ich uzgodnienia z przyjętymi założeniami wyjściowymi. Chcąc więc skorzystać z inspiracji znakomitego językoznawcy, nie pozostaje nic innego, jak zaproponować zgodną z tymi założeniami interpretację czerpanych od niego pojęć, na którą sam Chomsky może nie wyraziłby zgody.

A zatem przez kompetencję językową rozumieć tutaj będę zespół wiedzy respektowanej przez użytkowników danego języka w procesie rozpoznawania danej wypowiedzi jako poprawnej lub niepoprawnej; wiedza ta może być rekonstruowana jako hipoteza interpretacyjna, wyjaśniająca przyjęcie lub odrzucenie danej wypowiedzi. Kompetencja językowa, o której pochodzeniu nie ma tu potrzeby rozstrzygać, obejmuje w szczególności gramatykę generatywną danego języka (nie ma powodu zakładać ani odrzucać jakiegokolwiek *Universal Grammar*), w tym jego zbiór leksykalny. Następnie przez zbiór leksykalny rozumieć będę taki podzbiór wyrażen syntaktycznie poprawnych, które zarazem rozpoznawane są przez kompetentnych użytkowników języka jako poprawne semantycznie. Nawiązując do koncepcji stopni gramatyczności, można wyróżnić następujące trzy: wypowiedzi o zerowym stopniu gramatyczności (wypowiedzi rozpoznawane jako niepoprawne syntaktycznie i se-

mantycznie oraz uznawane za niezrozumiałe), wyrażenia o niskim stopniu gramatyczności (poprawne syntaktycznie, ale niepoprawne semantycznie, tzn. nienależące do zbioru leksykalnego danego języka, np. czarny śnieg) oraz wyrażenia o pełnej gramatyczności (poprawne semantycznie i syntaktycznie).

Przy takim sformułowaniu podstawowych pojęć można przyjąć proponowane przez Topolskiego rozumienie metafory jako wypowiedzi o niskim stopniu gramatyczności, ale ze specyficznym zastrzeżeniem. Otóż wyrażenie o niskim stopniu gramatyczności może być rozpoznane jako metafora albo bezsens. Podobnie też, jak sądzę, można się doszukiwać znaczeń niedosłownych w wyrażeniu o zerowym stopniu gramatyczności. Decydujący zatem wydaje się kontekst użycia owych wyrażeń. Wyrażenie o zerowym lub niskim stopniu gramatyczności napotkane np. w akcie prawnym, a więc w kontekście wykluczającym interpretację przenośną, sugeruje lub wręcz narzuca rozpoznanie takiego wyrażenia jako bezsensownego. Z kolei napotkanie go w kontekście poetyckim, a więc w kontekście uprawomocniającym interpretację przenośną, prowokuje do rozpoznania danego wyrażenia jako metafory. A zatem przez metaforę rozumiał będę dalej wyrażenie o zerowym lub niskim stopniu gramatyczności występujące w kontekście dopuszczającym interpretację niedosłowną. Wyklucza to z pola metafory tzw. metafory martwe, które są przez kompetentnych użytkowników języka rozpoznawane jako w pełni gramatyczne. Interpretację metafory będę dalej rozumiał jako proces logicznego uzgodnienia założeń semantycznych poszczególnych składników wyrażenia metaforycznego. Trzeba więc teraz zapytać, czy tak rozumiana metafora, a raczej jej definicja, może być przekształcona w sposób umożliwiający sensowne mówienie o metaforze w mediach niejęzykowych.

Metafora w niejęzykowych mediach komunikacji

Wygodnie będzie rozpocząć od przykładu sztuk plastycznych. Weźmy pod rozwagę dwa problemy artystyczne, które w tradycji interpretacyjnej traktowane były jako egzemplifikacje znaczeń metaforycznych obrazu: romańskie wyobrażenie Ewy dłuta Giselbertusa z kościoła św. Łazarza w Autun oraz sposób traktowania światła na obrazie *Nawrócenie Szawła* Caravaggia z kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie. Oto kilka przykładowych zdań pochodzących z zaprezentowanej przez historyków sztuki interpretacji płaskorzeźby z Autun. „Bezprzykładna i dlatego zagadkowa postawa tej leżącej Ewy staje się jasna w świetle współczesnego

znaczenia takiej pozycji ciała. Liturgia pokutna wymagała, by pokutnik leżał krzyżem na ziemi, wsparty jedynie łokciami i kolanami. Rzeźbiarz zmieścić miał oczekiwaną od Ewy pokutę już w samym akcie uwiedzenia, co jest o tyle wątpliwe, że sama ta rzekomo 'pokutna' postawa przypomina ruch węża, a jej kulminację stanowi uwodzicielski szept i samo spojrzenie na Adama. W ten sposób znaczenie tej pierwotnej sceny grzechu pierworodnego ulega przesunięciu w stronę jaskrawej gry zmysłów, a więc Giselbertus stara się wyrazić coś niesłychanego. Posługuje się tematem, aby prowokować tam, gdzie powinien ostrzegać¹². Zwróćmy zwłaszcza uwagę, że autor tej wypowiedzi, Uwe Geese, posługuje się określeniem „przesunięcie znaczenia” i podkreśla charakter ikonograficznej sprzeczności między pokutną pozycją ciała a innymi elementami przedstawienia.

Niemiecki historyk sztuki wyczulony jest zwłaszcza na metaforyczność interpretowanego przez siebie przedstawienia, która nie zawsze musi być zauważana. Świadczy o tym następująca wypowiedź Ałpatowa: „Burgundzka rzeźba wykazuje skłonność do form ekspresyjnych, a jej trochę zbyt wyszukana subtelność przypomina późną sztukę archaiczną. To właśnie tu powstały tak uduchowione i poetycko piękne postaci, jak choćby Ewa na odrzwiach w Autun, której nieco kanciasta szczupłość różni się zarówno od posągów greckich, jak i od obfitych kształtów dziewcząt hinduskich. Ukazano ją w pozycji na pół leżącej, widocznie dlatego, by za jej pomocą wypełnić poziome pole. Wśród rozkołysanych traw i fantastycznych, obciążonych owocami, drzew wygląda Ewa jak rusalka z bajki, płynąca poprzez trzciny i rzeczne zarośla¹³”. Geese i Ałpatow, których interpretacje wybrałem tu tylko jako przykłady, różnią się przede wszystkim *implicite* przyjętym pojęciem stylu. Zdaje się, że Ałpatow pojmuje rzeźbę romańską (jako formację stylową) wyłącznie w sensie zespołu charakterystycznych relacji syntaktycznych. Syntaksa rzeźby romańskiej nie została w dziele z Autun naruszona, a więc w tym kontekście nie pojawia się sygnał metaforyczności. Nie pozostaje więc Ałpatowowi nic innego, kiedy chce określić sens przedstawienia Ewy, jak uciec się do quasi-poetyckich i dowolnych skojarzeń. Z kolei Uwe Geese zauważa, że ta syntaktycznie „poprawna” wypowiedź artystyczna stanowi poważną anomalię semantyczną: połączenie ikonografii pokuty ze zmysłowo powabnym obrazem grzechu nie należy do zbioru leksykalnego rzeźby romańskiej. Wobec tak skonstruowanego dzieła interpretacja dosłowna zawodzi, gdyż językowa rekonstrukcja sensu komunikowanego

¹² U. Geese *Rzeźba romańska* [w:] *Sztuka romańska. Architektura – rzeźba – malarstwo* R. Toman (red.) Kolonia 2000 s. 345.

¹³ M. Ałpatow *Historia sztuki* t. II Warszawa 1968 s. 113.

byłaby wówczas sprzeczna logicznie. Niemiecki historyk sztuki zauważa to i konieczność przejścia do interpretacji niedosłownej nazywa „przesunięciem znaczenia”, a innowację semantyczną prowokowaną przez kształt dzieła Giselbertusa trafnie, moim zdaniem, rozpoznaje, twierdząc, że dzieło to wyraża „coś niesłychanego”.

Oto drugi przykład. Przywołajmy dwa zdania Karin Hellwig na temat *Nawrócenia Szawła* Caravaggia: „U Caravaggia nie jest to jednak cud, bo brakuje tu boskiej postaci obecnej na innych obrazach, przedstawiających ten temat. Boską moc zastąpił silny strumień światła”¹⁴. W tym przypadku jako element całości ikonograficznej niosący metaforyczne znaczenie rozpoznane zostało specyficzne przedstawienie światła, zastępującego boską obecność. Jest to zresztą wątek powtarzający się w każdej niemalże interpretacji włoskiego malarza. Sytuacja jest o tyle specyficzna, że Caravaggio dba o zachowanie pretekstu naturalistycznego w swoim ujmowaniu światła nawet tam, gdzie jak w *Powołaniu św. Mateusza* jego metaforyczność wydaje się szczególnie łatwo dostrzegalna. Sygnał metaforyczności jest tutaj złożony: nieobecność bezpośredniego przedstawienia obecności boskiej zakłóca przyjętą ikonografię cudu (nie mieści się więc w powszechnie obowiązującej martwej metaforze), naruszając spójność semantyczną obrazu, z kolei sposób posługiwania się światłem jest innowacyjny i niezgodny z obowiązującymi konwencjami stylistycznymi, a więc domaga się interpretacji.

Obydwa przypadki możemy potraktować następująco: niepowodzenie interpretacyjne wysiłku opartego na zestawie założeń na temat stylu artystycznego spowodowane jest niegramatycznościami wypowiedzi artystycznej. Niegramatyczności te rozpoznane zostają jako sygnały metafory i spójność znaczeniowa dzieł zostaje przywrócona w interpretacji nadającej im sens metaforyczny.

Prowadzi to do następujących wniosków. Po pierwsze, w celu rozpoznania metaforyczności określonego przedstawienia wizualnego trzeba uprzednio dysponować opisem swoistej gramatyki (w tym dopuszczalnych związków semantycznych) sztuk wizualnych w danym miejscu i czasie. Taką zrekonstruowaną gramatykę możemy z powodzeniem nazywać stylem, rozumianym jako generatywne pojęcie stylu. Generatywny opis stylu zawierać musi charakterystykę jednostek komunikacyjnych oraz reguły ich kombinacji. Po drugie, pojawiająca się niegramatyczność (w zakresie kształtowania artystycznego lub związków ikonograficznych, czyli semantycznych) jest sygnałem metaforyczności. Po trzecie metafora jest środkiem pozwalającym interpretatorowi na przywrócenie spójności komunikacyjnej wizualnego dzieła sztuki o niegramatycznym charakterze.

¹⁴ K. Hellwig *Malarstwo XVII wieku we Włoszech, Hiszpanii i Francji* [w:] *Sztuka baroku* R. Toman (red.) Kolonia 2000 s. 377.

Rozszerzenie rozważań nad metaforą w mediach niejęzykowych na muzykę po wszystkich tych krokach przygotowawczych staje się wykonalne. Trzeba tylko przyjąć możliwość sformułowania gramatyki generatywnej muzyki. Osobnego rozważenia domaga się pytanie o uniwersalność takiej gramatyki albo konieczność budowania historycznie zrelatywizowanych gramatyk różnego rodzaju. Dokładniej: konieczność budowy historycznie zrelatywizowanych gramatyk tego rodzaju wydaje się pewna, problematyczne jest jedynie ich uogólnienie do postaci jakiejś muzycznej *Universal Grammar*. Jej podstawą, przy obecnym kształcie badań, mogłaby być właściwie tylko psychologia kognitywna muzyki. Niemniej jednak spór o uniwersalność słyszenia wydaje się daleki od rozstrzygnięcia. Tego rodzaju gramatyka generatywna muzyki jest już zresztą na drodze teoretycznej budowana¹⁵.

Bliskim zadaniem jednak zdaje się konieczność przebadania całego zespołu takich interpretacji dzieł muzycznych, które przyjmują możliwość metaforycznych znaczeń w muzyce, np. z kręgu różnych wersji hermeneutyki muzycznej od Kretzschmara po Dahlhaus, pod kątem ich zależności od rozpoznanych niegramatyczności. Należy spróbować udzielić odpowiedzi na pytanie, na ile interpretacja wypowiedzi muzycznej jako metaforycznej prowokowana jest właśnie przez taką niegramatyczność. Jest to zadanie ściśle empiryczne, jednak do czasu jego przeprowadzenia zmuszony jestem traktować przedstawioną tutaj koncepcję metafory w mediach niejęzykowych jako hipotezę, którą gdyby się okazało, że interpretatorzy postępują inaczej, można jeszcze oczywiście odrzucić.

Takim przykładem, na razie jeszcze dość dowolnym, ale wskazującym na sensowność owych poszukiwań, są interpretacje muzyki Arnolda Schönberga formułowane w bliskim kompozytorowi kręgu Der Blaue Reiter. Mam tu na myśli choćby sławną interpretację autorstwa Wassilya Kandinsky'ego, szukającą klucza do sensu owej muzyki właśnie w swoistych „pęknięciach” struktury czy też, mówiąc prościej, w niekonsekwencjach Schönberga co do przyjętej techniki kompozytorskiej. Analogicznie, „nieprawidłowości” muzyki Schönbergowskiej z punktu widzenia gramatyki muzyki tonalnej zdają się być motorem kontrowersyjnej interpretacji Adornowskiej z *Filozofii nowej muzyki*. Innym wreszcie przykładem może być sposób, w jaki Bogdan Pocię interpretuje symfonię Gustava Mahlera. To tylko pierwsze z brzegu przykłady, niemniej już teraz zaznaczyć muszę, że nie interesuje mnie zupełnie kwestia prawomocności takich interpretacji. Być może rozmijają się one z tzw. „istotą muzyki”. Kulturoznawca jednak dane ma tylko konkretne historyczne postaci kul-

¹⁵ Por. F. Lerdahl, R. Jackendoff *A Generative Theory of Tonal Music* Cambridge 1983.

tury muzycznej i spór o to, czy muzyka jest raczej konstrukcją, czy też zespołem znaczeń, musi traktować jako starcie alternatywnych kultur muzycznych, których wartościowanie nie jest jego zadaniem.

Podsumowanie

Nawet przy tak wstępnym zarysowaniu ujęcia metafory jako „niegramatyczności” warto wskazać jego trzy interesujące konsekwencje, które domagałyby się osobnego opracowania. Po pierwsze, problemem pozostaje klasyfikacja niegramatyczności jako metafory bądź po prostu partactwa. Trzeba by tu wprowadzić zastrzeżenie, że rozpoznanie metaforyczności może być potraktowane poważnie tylko wtedy, gdy analiza dzieła wyklucza zwykłą artystyczną niezręczność. Niestety rozróżnienie takie nie zawsze musi być proste, czasem zaś bywa niewykonalne. O tym, jak poważne mogą to być kontrowersje, świadczy np. włoski spór o malarstwo Caravaggia na początku XVII wieku. Po drugie, co począć w sytuacji sztuki nowoczesnej, gdy coraz trudniej mówić o społecznie respektowanych konwencjach grupowych i zwartych gramatykach wypowiedzi artystycznej, a więc gdy zachodzi proces nazwany przez Kmitę destrukcją społecznej przestrzeni dzieła sztuki. Efektem tego procesu może być oscylacja między totalną metaforycznością (zamiast niegramatyczności lokalnych zupełna niegramatyczność dzieła sztuki, domagająca się interpretacji) a przekształceniem dzieła sztuki w rzecz w wyniku anihilacji kontekstu umożliwiającego odczytanie znaczeń. Warto byłoby pod tym względem rozpatrzyć np. spór o sens obrazu monochromatycznego między Malewiczem a Rodczenką czy interpretację znaczeń przypisywanych muzyce serialnej. Po trzecie, radykalnego odróżnienia domaga się problem metafory w medium niejęzykowym i metaforyczności samego językowego aktu interpretacyjnego, a więc sprawa poruszana ostatnio przez Karola Bergera. Wydaje się jednak, że Bergerowska zgoda na metaforyczność interpretacji opiera się raczej na chęci zachowania tradycyjnej opozycji rozumienie – wyjaśnianie niż na swoistym przymusie wywołanym charakterem dzieła. Przyjmując wskazaną wcześniej koncepcję rozumienia metafory, nie ma powodu zakładać, że metaforyczność wypowiedzi artystycznej wymusza metaforyczność interpretacji, ale ze względu na swój kontekstualny charakter metafora w mediach niejęzykowych rozpoznawana może być dopiero w językowym akcie interpretacyjnym.

Jak widać, kwestii otwartych pozostaje znakomita większość, tak więc droga do odpowiedzi na pytanie o możliwość ujęcia komunikacji poprzez muzykę w opozycji metafora – metonimia pozostaje bardzo jeszcze dale-

ka. Wyprzedzić ją musi nie tylko szczegółowe studium metafory, o wiele dokładniejsze niż powyższe uwagi, najpierw w odniesieniu do mediów niejęzykowych, potem w szczególnym przypadku muzyki, ale też analogiczne studia nad metonimią.

On the Metaphor in Non-linguistic Media

The article deals with the problem of a metaphor in non-linguistic media of communication (visual arts and music). In contrary to the opinion that such a metaphor is not possible (for the sake of its purely linguistic character), art historians and some musicologists do interpret certain artworks as metaphors and are significantly successful with their efforts. To solve this dilemma a new concept of metaphor is being proposed, based upon Noam Chomsky's idea of degrees of grammaticality and Jerzy Topolski's suggestion that this idea may be used in such a way.

Krzysztof Moraczewski – e-mail: kmoracz@amu.edu.pl