

Wizualność metafory

1. Wizualność zanegowana

Czy metafora jest możliwa w sztukach plastycznych, czy to zjawisko wyłącznie językowe? Czy można ją namalować? Jak dotąd wizualność metafory jest kwestionowana i znakomici badacze obu dyscyplin – literatury i sztuki – odpowiadają na pytanie przecząco. Mieczysław Porębski w artykule *Czy metaforę można zobaczyć?*¹ charakteryzuje dzieło malarskie jako komunikat dwuwarstwowy, zawierający: 1) „warstwę przedmiotową” (referencyjną, denotacyjną) przedstawiającą pewien temat i 2) warstwę konotacyjną, w której przedstawiony temat uczestniczy w akcie komunikacji między autorem a widzem, sygnalizuje autorską strategię, sugeruje takie czy inne znaczenie. Według Porębskiego metafora nie jest możliwa w warstwie pierwszej (deformacja tej warstwy może tworzyć jedynie alegorię lub symbol), natomiast w warstwie drugiej wyinterpretować można wszystko, jeśli się tego bardzo chce. Za przykład służą obrazy Henryka Rodakowskiego, Artura Grottera i Jacka Malczewskiego, różnie odczytywane przez współczesnych. Porębski więc generalnie zakwestionował wizualność metafory, tym bardziej że metafora w ścisłym literackim rozumieniu jako konfiguracja pojęć powodująca zmiany znaczeniowe „przynależy” niejako do warstwy sensów prymarnych, podstawowych, musiałaby więc wprowadzać wieloznaczność w sferze przedmiotowej. Natomiast konotowanie dalszych, „przyległych” znaczeń, o których pisze Porębski, to sfera me-

* Tekst pochodzi z: S. Wyślouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

¹ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6 [tekst prezentowany również w niniejszym tomie – przyp. red.].

tonimii. A więc metonimia byłaby w malarstwie możliwa, natomiast metafora – nie.

Podobne stanowisko w sprawie wizualności metafory zajęli wybitni literaturoznawcy – Maria Renata Mayenowa i Jerzy Ziomek. Mayenowa interesowała się problematyką znaków ikonicznych, które konfrontowała ze znakami językowymi². Według niej znaki ikoniczne nie są zdolne do przekazywania informacji metajęzykowej, cytatu, nie mogą ukazać przedmiotu jednocześnie z różnych punktów widzenia, nie nadają się do wyrażenia wątpliwości. Metafora jako świadoma operacja metajęzykowa, polegająca na kojarzeniu odległych pojęć i interpretacji znaczeń, byłaby antytezą znaku ikonicznego, dla którego te właśnie rejony są niedostępne. Ikoniczność przeszkadza metaforyzacji, „im silniejsze są motywacje ikoniczne znaku, tym mniej możliwości traktowania znaku jako metafory”³. Znak ikoniczny jest więc zasadniczo niemetaforyczny. Zdaniem Mayenowej, która odwołuje się do przykładu obrazu Giuseppe Arcimboldiego (głowa mężczyzny utworzona z jarzyn), w malarstwie można znaleźć jedynie dwuznaczność, a nie metaforę⁴.

Podobnie sądzi Jerzy Ziomek, który uważa, że ikoniczność uniemożliwia przesunięcia w sferze konotacyjnej danej nazwy:

(...) metafory zobaczyć (namalować, narysować) nie można, ponieważ translacja znaku słownego na inny system znakowy równa się przekształceniu nazwy w obraz desygnatu, co z kolei unicestwia zasadę każdej metafory, jaką jest gra między zanikiem jednej części konotacji a usilnieniem drugiej. Pokusa, by niezwykle i silne wewnętrznie napięcia w dziele plastycznym nazwać metaforą, pochodzi ze zbyt szerokiego rozumienia mechanizmów interakcyjnych w sztuce⁵.

² M.R. Mayenowa, *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*, w: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów*, Wrocław 1973, oraz *Próba analizy niektórych znaków wizualnych*. Aneks do rozdziału III *Poetyki teoretycznej*, Wrocław 1979.

³ M.R. Mayenowa, *Porównanie niektórych możliwości...*, s. 46.

⁴ Odmiennego zdania jest R. Barthes, dla którego malarstwo Arcimboldiego jest „królestwem metafory” i ciekawym przykładem języka malarskiego o podwójnej artykulacji, ponieważ Arcimboldo komponował obrazy z gotowych znaków, które zyskują podwójny sens. Dlatego Barthes nazywa go „robotnikiem mowy” i odczytuje z jego płócien kulturowy kod (sens *obvie*) i filozoficzną refleksję o płynności rzeczy, zjawisk i przemijaniu (sens *obtus*) (zob. R. Barthes, *Arcimbaldo ou Rhétoriqueur et Magicien*, w: R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982).

⁵ J. Ziomek, *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 209.

Zdawałoby się więc, że i problem wizualności metafory jest zanegowany. Jednakże innym doświadczeniem odbiorcy dyskusje⁶. Pytanie, czy metafora nie i wbrew opinii znakomitych nie twierdząco. Przyjrzyjmy się w sztuce.

2. Problem

Znaki ikoniczne – za C. S. Lewisem – to znaki, „w których między przedmiotem oznaczanym a przedmiotem oznaczającym układem tego jest stosunek narysowanym. Rysunek zwolniony, dlatego, że jest do zwierzenia enowa⁷. Jednak Peirce'owskie wiele wątpliwości⁸. Przede wszystkim „bieństwo” znaku ikonicznego w ogóle można mówić o po

Roman Ingarden doszedł do wniosku, że jak dzieło literackie zawiera przedmiot jest ukazany ty

⁶ Taką dyskusję wywołał omawiany w artykule czonej metaforze (18 XII 1979) o Teorii Literatury UAM 6 VI 1983

⁷ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*

⁸ Zob. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny* (A. Weinsberg – przyp. red.); W. J. I. Semiotyczne”, t. 2 (1971); I. Dąbrowski, „Semiotyka”, t. 4 (1973); J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, w: idem, *Semiotyka i znaczenie. Próba analizy* (nr 1–3, oraz J. Lalewicz, *Uwagi o semiotyce*), w: P. Bouissac, *Ikoniczność i stosowanie* (Wybór tekstów, red. J. Pelc, L. Koj

Zdawałoby się więc, że panuje wyjątkowa zgodność poglądów i problem wizualności metafory jest ostatecznie rozwiązany – to znaczy zanegowany. Jednakże stanowisko teoretyków kłóci się z potocznym doświadczeniem odbiorców i za każdym razem wywołuje burzliwe dyskusje⁶. Pytanie, czy metaforę można namalować, nadal jest aktualne i wbrew opinii znakomitych poprzedników pragnę odpowiedzieć na nie twierdząco. Przyjrzyjmy się zatem dokładniej znakom ikonicznym w sztuce.

2. Problematyka znaków ikonicznych

Znaki ikoniczne – za Charlesem Peirce'em – pojmowane są jako znaki, „w których między ukształtowaniem przedmiotu znaczącego a przedmiotem oznaczanym zachodzi stosunek podobieństwa. Przykładem tego jest stosunek między rysunkiem zwierzęcia a zwierzęciem narysowanym. Rysunek zwierzęcia jest znakiem zwierzęcia »po prostu dlatego, że jest do zwierzęcia podobny«” – pisze Maria Renata Mayenowa⁷. Jednak Peirce'owska definicja znaku ikonicznego budzi dziś wiele wątpliwości⁸. Przede wszystkim kwestionowane jest samo „podobieństwo” znaku ikonicznego do przedmiotu. Na czym ono polega? Czy w ogóle można mówić o podobieństwie?

Roman Ingarden doszedł do wniosku, że obraz malarski podobnie jak dzieło literackie zawiera miejsca niedookreślenia, ponieważ każdy przedmiot jest ukazany tylko w jednym wybranym i ustalonym wy-

⁶ Taką dyskusję wywołał omawiany referat M. Porębskiego na konferencji IBL poświęconej metaforze (18 XII 1979) oraz cytowany artykuł J. Ziomka na zebraniu Zakładu Teorii Literatury UAM 6 VI 1983 r.

⁷ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna*, s. 121.

⁸ Zob. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972 (rozdz. *Kody wzrokowe* [przekł. A. Weinsberg – przyp. red.]); W. Ławniczak, *Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego*, „*Studia Semiotyczne*”, t. 2 (1971); I. Dąbska, *O konwencjach semiotycznych*, „*Studia Semiotyczne*”, t. 4 (1973); J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982, s. 142–150. Por. M. Wallis, *O znakach ikonicznych*, w: idem, *Sztuki i znaki*, Warszawa 1983, s. 34; J. Lalewicz, *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku*, „*Sztuka*” 1979, nr 4–6 i 1980, nr 1–3, oraz J. Lalewicz, *Uwagi o ikoniczności tekstu*, „*Pamiętnik Literacki*” 1980, z. 4; P. Bouissac, *Ikoniczność i stosowność*, przekł. M. Witkowski, w: *Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów*, red. J. Pelc, L. Koj, Wrocław 1991.

glądzie wzrokowym i widz dookreśla jego drugą, niewidoczną stronę⁹. Toteż rozgraniczył takie pojęcie jak „malowidło” (przedmiot realny, obiektywnie istniejące dzieło sztuki), „obraz” (przedmiot intencjonalny, ugruntowanie bytowe mający w malowidle i percepcji widza) oraz wiele konkretyzacji tegoż obrazu.

Podobną drogą idą rozważania Władysława Ławniczaka, który stwierdza, że warunkiem niezbędnym uznania znaku za ikoniczny nie jest podobieństwo znaku ikonycznego do przedmiotu, ale podobieństwo między odniesieniem znaku ikonycznego a przedmiotem¹⁰. Znak ikoniczny jest typem idealnym, który może być różnie konkretyzowany (konkretyzacja abstrahuje od pewnych cech przedmiotu i wprowadza inne, których on nie posiada).

„Niedostatek” podobieństwa między znakiem ikonycznym a przedmiotem skłaniał więc badaczy z jednej strony do poszukiwania stadiów pośrednich między przedmiotem a znakiem („obraz”, „typ idealny”) i wprowadzania pojęcia konkretyzacji, a z drugiej strony do podkreślenia roli konwencji w „zapisie” i odbiorze znaków ikonicznych. W takim ujęciu nie „podobieństwo”, lecz konwencja decyduje o ikonizacji znaku. Według Umberta Eco znaki uznajemy za ikonizowane na podstawie znajomości cech istotnych przedmiotu (kod rozpoznawczy) oraz konwencji graficznych, za pomocą których zostały utrwalone. Pisał:

(...) znaki ikonizowane odtwarzają wprawdzie pewne składniki postrzeżenia przedmiotu, ale dopiero po ich wyselekcjonowaniu na podstawie kodów rozpoznawczych oraz po ich zaobserwowaniu na podstawie konwencji graficznych (...) [podkr. moje – S.W.]¹¹.

Dlatego według Eco dorośli nie rozumieją często rysunków dzieci, które mogą nawet uchwycić cechy istotne przedmiotu, ale nie znając konwencji, nie umieją ich wyrazić w sposób dla nas zrozumiały.

Znak ikonizowany odsyła więc nie tylko do przedmiotu, ale zakłada określoną wiedzę odbiorcy, który musi zidentyfikować znak jako ikonizowany właśnie. Odsyła też do paradygmatu – do innych sposobów „odzworowania” przedmiotu, innych konwencji graficznych czy malar-

⁹ R. Ingarden, *Obraz i jego konkretyzacja. Malarski przedmiot estetyczny*, w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. 2, s. 98–104.

¹⁰ W. Ławniczak, *Uwagi o pojęciu znaku ikonizowanego*.

¹¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, s. 163.

skich. Znaczenie denotatywne. Do interpretacji znaku ikonizowanego światła, ale znajomość konwencji prowadzi do dialogu.

W świetle tych uwag nie chodzi o wzięcie z teorii Peirce'a. Izydok nie jest jak symbol – za znak konwencji, a nie związku między przedmiotem a przedstawionemu. Na obrazie czapki jest autoportretem artysty, a nie tejże, lecz Stańczyka, bo artysta jest artystycznym. Aby można było nadanie przedmiotowi pewnego „odzworowania”, a to odzworowanie jest podobieństwem, lecz na zasadzie konwencji.

Rozważania nad znakami ikonizowanymi z frontacji znaku z przedmiotem, pokazując, że to podobieństwo, jest w gruncie rzeczy niepodobne. Spostrzeżenia te potwierdzają „podobieństwa” rysunku i odbiorcy oraz ludzie, którym obce są

¹² I. Dąbbska, *O konwencjach semiotycznych*.

¹³ I. Słońska pisała: „Obserwacja i odbiór obrazu stojące u progu wieku szkolnego i wczesnej młodości, im wejść w świat znaków graficznych i rysunków itp. Tego wszystkiego muszę nauczyć ich, aby im ilustracji dla dzieci, Warszawa 1958, s. 104.”

¹⁴ Ciekawy przypadek tego typu, który pokazał Arabom ich portret, który był portretem mądrości, większość w ogóle nie rozpoznała. W obrazki, odwracali je bokiem i nie rozpoznawali, że jeden z rysunków przedstawiał człowieka z łukiem garbu! Nam, Europejczykom, nie patrzmy na rozmaite obrazy, które są obrazem – to abstrakcyjna kompozycja, która wywołuje w nas człowieka lub zachód słoneczny, *Outsider*, przekł. M. Traczewski.

skich. Znaczenie denotatywne nie jest więc jego znaczeniem jedynym. Do interpretacji znaku ikonicznego konieczna jest nie tylko znajomość świata, ale znajomość konwencji, do których on nawiązuje, z którymi chce prowadzić dialog.

W świetle tych uwag nie może dziwić fakt, że są badacze, którzy zrywają z teorią Peirce'a. Izzydora Dąmbska uważa znak ikoniczny – podobnie jak symbol – za znak konwencjonalny, denotujący na zasadzie konwencji, a nie związku naturalnego¹². Według niej samo podobieństwo nie wystarcza, aby znak został podporządkowany przedmiotowi przedstawionemu. Na obrazie Matejki *Hołd pruski* postać w błazeńskiej czapce jest autoportretem autora, ale widz rozpoznaje w niej nie Matejkę, lecz Stańczyka, bo aprobeuje przyjętą konwencję malarstwa historycznego. Aby można było mówić o znaku ikonicznym, konieczne jest nadanie przedmiotowi pewnej funkcji semantycznej „wskazania na”, „odwzorowywania”, a to odwzorowywanie dokonuje się nie na zasadzie podobieństw, lecz na zasadzie przyjętej przez nadawcę i odbiorcę konwencji.

Rozważania nad znakiem ikonicznym wychodziły zatem od konfrontacji znaku z przedmiotem oznaczanym i odbierały mu „naturalny” charakter, pokazując, że to, co intuicyjnie definiujemy jako podobieństwo, jest w gruncie rzeczy określoną konwencją nadania lub odbioru. Spostrzeżenia te potwierdza potocznie znany fakt, iż „naturalnego podobieństwa” rysunku i modelu nie potrafią odczytać małe dzieci¹³ oraz ludzie, którym obce są kanony sztuki europejskiej¹⁴.

¹² I. Dąmbska, *O konwencjach semiotycznych*.

¹³ I. Słońska pisała: „Obserwacja dzieci oglądających ilustracje dowodzi, że nawet dzieci stojące u progu wieku szkolnego mają wiele trudności w korzystaniu z nich, że trudno im wejść w świat znaków graficznych, zrozumieć znaczenie skrótów, ujęć perspektywicznych itp. Tego wszystkiego muszą się one nauczyć (...)” (I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Warszawa 1969, s. 14).

¹⁴ Ciekawy przypadek tego typu relacjonuje C. Wilson: „T.E. Lawrence opowiadał, że kiedy pokazał Arabom ich portrety malowane przez Kenningtona dla *Siedmiu filarów mądrości*, większość w ogóle nie poznawała, że są to podobizny ludzi; wpatrywali się w obrazki, odwracali je bokiem i do góry nogami, a w końcu zaryzykowali przypuszczenie, że jeden z rysunków przedstawia wielbłąda, ponieważ linia szczęki przypominała im łuk garbu! Nam, Europejczykom, wydaje się to niezrozumiałe, gdyż przez całe życie patrzymy na rozmaite obrazy. Musimy sobie jednak uświadomić, że w istocie rzeczy obraz – to abstrakcyjna kompozycja linii i barw – i by wytłumaczyć sobie owe linie i barwy jako człowieka lub zachód słońca, niezbędny jest pewien wysiłek umysłowy. (C. Wilson, *Outsider*, przekł. M. Traczewska, Kraków 1959, s. 371).

Szczególnie inspirujące są tu rozważania Mieczysława Wallisa¹⁵, który mówi o różnym stopniu podobieństwa między przedmiotem przedstawionym a znakiem ikonicznym, o znakach skrajnie uproszczonych (schematach) i znakach bogatych w szczegóły (pleromatach), zwraca uwagę na procesy deikonizacji i konwencjonalizacji, kiedy znak ikoniczny traci swój przedstawiający charakter (przypadek pisma obrazkowego czy znaków drogowych), oraz procesy desemantyzacji, kiedy znak przekształca się w ornament. Jednak najciekawsze są uwagi o wieloznaczności znaków ikonicznych. Może się bowiem zdarzyć, że w tym samym zbiorze linii odbiorca – zależnie od kierunku poszukiwań – odnajdzie inną całość. Tak dzieje się w zagadkach rysunkowych typu: odszukaj wśród drzew i krzewów głowę ogrodnika. Z chwilą rozwiązania zagadki linie oznaczające kształty roślin układają się w odmienny sposób, „znaczą” coś innego. Na zamieszczonym przez Wallisa rysunku odbiorca może zobaczyć albo białą wazę na czarnym tle, albo dwa „muryńskie” zwrócone do siebie profile na tle białym. Odpowiednio wystylizowana linia okazuje się wieloznaczna. Sporo tego typu przykładów cytował Ernst Hans Gombrich, między innymi zabawny rysunek Saula Steinberga, na którym jedna i ta sama linia stanowi jednocześnie powierzchnię wody, sznur do bielizny, dach domu, blat stołu, sufit itp.¹⁶ Problematyka „naturalnego podobieństwa” została tym samym zakwestionowana¹⁷.

Znak ikoniczny nie jest więc „po prostu podobny” do przedmiotu, ale za pomocą układu linii i plam barwnych wskazuje jego charakterystyczne cechy wizualne. Odbiorca odczytuje go jako znak dzięki swej wiedzy o świecie, pewnym nawykom percepcyjnym oraz konwencji graficznej, w jakiej ów przedmiot został narysowany.

¹⁵ M. Wallis, *O znakach ikonicznych*.

¹⁶ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przekł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 231–233.

¹⁷ Z inną propozycją wystąpił P. Bouissac, który rozwiązanie tego problemu widzi w psychofizjologii wzroku i wrodzonych mechanizmach percepcji (zob. P. Bouissac, *Ikoniczność i stosowność*).

Można zatem powiedzieć, że kwestionują jego wyłączenie ikoniczność nie wyklucza się przyjrzenie bliżej „warstw” czy procesy charakterystyczne, możliwe są przesunięcia w dziedzinie przedmiotów. Inaczej mówiąc, przedmiot zawsze konotuje jego sytuację, kiedy obraz oznacza tego przedmiotu nie przynajmniej

Otóż takie właśnie opowiadanie historyków sztuki stosowane a którego malarstwo zaskakujące *Trwałość pamięci* w dziele wyrasta suche drzewo) ze w sposób oczywisty i nie bierze tarce z cyframi, wskazówkami tylko jednej charakterystyki i miękkie: jeden jest przesłania szmatka, dwa inne leżą miękko, rając ich kształty. Zegarki szokuje widza. Mamy tu konotacji: namalowany obiekt przedmiotu (twardości), który realny w ogóle nie posiada, z jakiego został wykonany, legają więc na zmianach, zostaje pozbawiony cech swojej użytkowej: miękkie zegarki już nie dosłowność (imitacja nie przedmiotów użytkowych nonsens, absurd. Można p

¹⁸ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa

3. Przesunięcia konotacji

Można zatem powiedzieć, że refleksje nad znakiem ikonycznym kwestionują jego wyłącznie przedstawiający charakter i dowodzą, że ikoniczność nie wyklucza wieloznaczności. A jeśli tak, to należałoby się przyjrzeć bliżej „warstwie przedmiotowej” obrazu, zaobserwować, czy procesy charakterystyczne dla metafory są w niej możliwe, tzn. czy możliwe są przesunięcia w zakresie konotacji przedstawianych na obrazie przedmiotów. Inaczej mówiąc, czy obraz oznaczający dany przedmiot zawsze konotuje jego cechy charakterystyczne; czy może istnieć sytuacja, kiedy obraz oznacza przedmiot, ale konotuje cechy, które do tego przedmiotu nie przynależą, które są obce jego naturze.

Otóż takie właśnie operacje są właściwe dla malarstwa surrealistycznego. Wygodny będzie tu przykład Salvadora Dali, który według historyków sztuki stosował przestarzałą technikę naturalistyczną, a którego malarstwo zaskakuje „w warstwie anegdotycznej”¹⁸. Na obrazie *Trwałość pamięci* w dziwnej scenerii (morze, skały, stół, z którego wyrasta suche drzewo) zostały namalowane trzy przedmioty, które w sposób oczywisty i nie budzący wątpliwości oznaczają zegarki: mają tarcze z cyframi, wskazówki, śrubki do nakręcania. Pozbawione są tylko jednej charakterystycznej cechy: twardości. Zegarki są płaskie i miękkie: jeden jest przerzucony przez suchą gałąź i zwisa z niej jak szmatka, dwa inne leżą miękko na krawędziach przedmiotów, przybierając ich kształty. Zegarki wyglądają, jakby były zrobione z tkaniny i to szokuje widza. Mamy tu właśnie do czynienia ze zmianą w procesie konotacji: namalowany obraz nie konotuje cech charakterystycznych przedmiotu (twardości), konotuje natomiast cechy, których przedmiot realny w ogóle nie posiada i nie może posiadać ze względu na materiał, z jakiego został wykonany. Eksperymenty typowe dla surrealistów polegają więc na zmianach w zakresie konotacji. Przedmiot nagle zostaje pozbawiony cech specyficznych, najczęściej związanych z funkcją użytkową: miękkie zegarki, kolczaste żelazko, futrzana filiżanka. To już nie dosłowność (imitacja), ale jeszcze nie metafora. Przedstawienie przedmiotów użytkowych i pozbawienie ich tej funkcji rodzi żart, nonsens, absurd. Można powiedzieć, że surrealiści zatrzymali się w pół

¹⁸ K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 79.

drogi: nie rezygnując z oznaczania, niszczyli typowe konotacje przedmiotów i na poziomie tej negacji pozostawali. Metaforę natomiast usiłovali stworzyć za pomocą środków literackich, a nie plastycznych: poprzez tytuły dzieł¹⁹, które wprowadzały element tajemnicy (Chirico) albo „zderzone” z obrazem sugerowały jakieś zupełnie nieoczekiwane i zaskakujące treści, jak słynna kompozycja Macela Duchampa *Panna młoda rozebrana przez swych kawalerów, jednak*, która jest zamontowaną na szybie metalową konstrukcją.

4. Jak powstaje metafora

Czy wobec tego metafora jest osiągalna środkami wyłącznie plastycznymi? Jeśli można zmienić konotację przedmiotu, jeśli można go maksymalnie uprościć, sprowadzić do paru podstawowych linii czy plam, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby te linie i plamy stały się wieloznaczne i jednocześnie oznaczały dwa różne przedmioty, które razem będą i nie będą sobą. Ten sposób przedstawienia znała już secesja. Mieczysław Wallis pisał:

(...) w dziełach artystów secesyjnych mamy nie tylko postacie nie spotykane w świecie jawy, ale nadto właściwe marzeniom sennym przepływanie jednych przedmiotów w drugie lub zbijanie się ich razem w pewną całość niezwykłą [podkr. moje – S.W.]²⁰.

Przykładem niech będzie twórczość Edwarda Okunia – grafika „Chimery”. Na rysunku z 1901 r. Okuń przedstawia scenę mitologiczno-allegoryczną: kobietę, którą chwyta w pól mężczyzna i która zmienia się w drzewo (mężczyznę natomiast odciąga śmierć)²¹. W plątaninie pokrętnych secesyjnych linii widać korpus i pierś kobiety, której nogi już się zamieniły w pień, ręce i włosy przechodzą w konary, a kwiaty na głowie mieszają się z kwieciami drzewa. Rysunek przedstawia więc kobietę-drzewo, mityczną metamorfozę *in statu nascendi*, kiedy postać

¹⁹ Zob. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, w: idem, *Sztuki i znaki*, oraz rozdz. VII tej książki. Warto dodać, że na metaforyczną funkcję tytułów zwracał również uwagę M. Butor (zob. *Les mots dans la peinture*, Paris 1969).

²⁰ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967, s. 263.

²¹ Rysunek pochodzi z cyklu ilustracji do tomu J. Kasprowicza, *Miłość*, wyd. 2 z ilustracjami E. Okunia i E.M. Liliena, Lwów 1902.

przybiera cechy rośliny, a miast „autorską” metaforę na okładce „Chimery” z 1901 r. (tytuł i rok wydania pisma) myki układają się na kształt sylwetki z wyciągniętymi płomyki, ni to szpony. Figury jednocześnie: sylwetka ludzka delikatnie zaznaczona linią w ręk. Wizerunek kobiety „statu nascendi”, który do tematu „miłość, zaborczość, żywioł. dobieństwie; zaskakujące zmuszają czytelnika do aktywności.”

Metafora możliwa jest w układ cykl prac Bronisława „ukrzesłowania” Andrzejewskiego Jerzego Joachimiaka

Obraz Linkego *Domy* – palone kamienie, których naprzeciw siebie i skrzyżowania drogę. Jeden ma owiniętą ce wizualnie utożsamienie które cierpią i walczą jak l. ność, bohaterstwo, ofiaro Mechanizm metafory jest notacji wyrażenia użytego

²² „Chimera” 1902, t. VI, z. 17 (r)

²³ Terminy „temat” i „remat” są informacja uzupełniająca „temat” taforę zamiast dotychczas używ Zob. J. Ziomek, *Metafora a meto*

²⁴ Warto odnotować, że tego typ w encyklopedii Massina. Litery p się jednocześnie w dwa oddzieln kiem czego alfabet zostaje ożywi *L'esprit de la lettre* oraz *Erté ou A*

²⁵ Zob. „Sztuka” 1978, nr 4.

przybiera cechy rośliny, a nie zatraciła jeszcze cech ludzkich. Natomiast „autorską” metaforą Okunia jest kobieta-płomień namalowana na okładce „Chimery” z 1902 roku²². Ze znicza (na którym widnieje tytuł i rok wydania pisma) wylania się ukosem biegnący płomień: płomyki układają się na kształt fałd sukni, długich włosów i wydłużonej sylwetki z wyciągniętymi przed siebie ramionami, które kończą ni to płomyki, ni to szpony. Figura przedstawia i postać kobiecą, i płomień jednocześnie: sylwetka ludzka jest wpisana w kontur płomienia, z delikatnie zaznaczoną linią włosów, piersi i wyciągniętych, drapieżnych rąk. Wizerunek kobiety staje się „tematem” metafory, płomień – „rematem”, który do tematu wnosi nowe informacje²³, konotuje namiętność, zaborczość, żywioł. Metafora odkrywa podobieństwo w niepodobieństwie; zaskakujące analogie plastyczne między przedmiotami zmuszają czytelnika do aktywności, sugerują nowe znaczenia²⁴.

Metafora możliwa jest nie tylko w grafice. Niech posłuży za przykład cykl prac Bronisława W. Linkego *Kamienie krzyczą* (1946–1948), „ukrzesłowania” Andrzeja Wróblewskiego (1956–1957) oraz malarstwo Jerzego Joachimiaka²⁵.

Obraz Linkego *Domy – żołnierze* (1947) przedstawia zburzone i wypalone kamienie, których kontury mają kształt żołnierzy stojących naprzeciw siebie i skrzyżowanymi karabinami zagrządzających wrogowi drogę. Jeden ma owiniętą bandażem głowę, drugi – rękę. Zaskakujące wizualnie utożsamienie „domów”, „żołnierzy” personifikuje domy, które cierpią i walczą jak ludzie, i konotuje żołnierskie cnoty: niezłomność, bohaterstwo, ofiarność, natomiast wyklucza żołnierskie grzechy. Mechanizm metafory jest więc taki sam jak w języku: jedynie część konotacji wyrażenia użytego metaforycznie zostaje wykorzystana. Szero-

²² „Chimera” 1902, t. VI, z. 17 (reprodukcja w: M. Wallis, *Secesja*, s. 246).

²³ Terminy „temat” i „remat” są używane w pracach językoznawczych („remat” to nowa informacja uzupełniająca „temat” wypowiedzi). J. Ziomek zastosował je w analizie metafory zamiast dotychczas używanych terminów „temat” (tenor) i „nośnik” (vehicle). Zob. J. Ziomek, *Metafora a metonimia...*

²⁴ Warto odnotować, że tego typu zjawisko opisał również R. Barthes, analizując inicjały w encyklopedii Massina. Litery przedstawione jako figury (przeważnie kobiece) wpisują się jednocześnie w dwa oddzielne porządki: porządek świata i porządek alfabetu, skutkiem czego alfabet zostaje ożywiony, natomiast postać traci cielesność (zob. R. Barthes, *L'esprit de la lettre* oraz *Erté ou A la lettre*, w: R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*).

²⁵ Zob. „Sztuka” 1978, nr 4.

ko stosowany zabieg personifikacji, utożsamienie realiów zburzonego miasta z walczącym i cierpiącym człowiekiem, potęguje ekspresję cyklu *Kamienie krzyczą* (*Oblicze Hioba, El-mole-rachmim*).

Andrzej Wróblewski za pomocą środków malarskich przedstawia oryginalną metaforę: kobietę-krzesło. Na cykl „ukrzesłowień” składają się oleje dużego formatu zatytułowane *Ukrzesłowienie I* i *Ukrzesłowienie II* oraz mniejszych rozmiarów gwasze i akwarele *Ukrzesłowiona I*, *Ukrzesłowiona II* i *Ukrzesłowione*. Prace te pokazują różne fazy ukrzesłowienia: od topornej, śmiertelnie zmęczonej postaci, wypełniającej sobą całe krzesło (*Ukrzesłowienie I*), poprzez schematyczne rysunki zaznaczające jedynie analogie linii ramion i linii oparcia czy linii nóg (*Ukrzesłowiona*, monotypia), po całkowite zgeometryzowanie postaci, nadanie jej formy prostokąta i stopienie jej z krzesłem (w *Ukrzesłowionej II* tułów i ramiona kobiety stanowią oparcie, uda – siedzenie, a nogi są nogami krzesła). Autor dba o jednoczesne zachowanie cech ludzkich i cech przedmiotowych – w każdym z obrazów obok znaków uprzedmiotowienia zaakcentowany jest jakiś element sylwetki kobiecej. „Remat” metafory (krzesło) wprowadza nowe treści: człowiek zostaje zinstrumentalizowany – z wszelkimi ewokowanymi tu sensami – ale jest to jednak człowiek, o czym widz nie może zapomnieć.

I jeszcze jeden przykład: ludzie-żagle Jerzego Joachimiaka, wręcz obsesyjna metafora w jego twórczości (obok innych jak ludzie-łodzie, ołówki-pociski, klucz-odrzutowiec). Na jego płótnach pojawiają się wzdęte wiatrem żagle, które mają dostojne głowy, kołnierzyki i krawaty (lub kapelusze). Następuje utożsamienie człowieka i żagla, a jednocześnie powstająca metafora uderza swoją trafnością. „Urzędowe” atrybuty (krawat, kapelusz) sugerują, że nie o szarego człowieka tu chodzi, te sugestie wzmacnia konotacja metaforyczna, „kierownicza” funkcja żagla. Żagle na obrazach wyglądają jak wydrażone, wewnątrz puste popiersia dostojników, co nasuwa dalsze skojarzenia: nadymać się jak żagiel, iść z wiatrem, iść, gdzie wiatr zawieje. Spięte są siecią rozmaitych sznurów i linek, są jakby odgórnie manipulowane, co ma swoją ironiczną wymowę wobec władzy. Metafora człowiek-żagiel okazuje się niezwykle pojemna, wnosi nie tylko nowe informacje, ale i ocenia świat przedstawiony.

Omówione tu przykłady ukazują nie tylko zaskakujące zestawienie, ale i utożsamienie dwóch różnych przedmiotów, które oświetlają się wzajemnie i reinterpretują. Unieważniają jakąś część konotacji po to,

by zaktywizować inną, podobnie jak w rzeczywistości. Dlatego namalowane krzesło, człowiek-żagiel celem metafory polegającej na identyfikacji (matu i rematu) można – analogicznie – traktować metaforą konfrontacyjną.

Metafora może powstać nie tylko przez takie zestawienie, ale i przez nadanie im funkcję oznaczającą (czyli przez nadanie znakom pojęć ogólnych, a nie konkretnym rzeczom metaforycznych. Zob. W. Linkego. Obraz zatytułowany „Kobieta” w dużym zbliżeniu rozwarła usta, jakby niesie kromkę chleba, na której siedzi mała dziewczynka, z metką przypiętą do jej karku. Tytuł został zdeformowany: „Kobieta” – pomniejszona – sygnalizuje widzowi, że chodzi o określenie człowieka. Człowiek po prostu został szokująco udostojniony, a nie przez gwałtu, przemocy i reifikację.

Podobną sytuację metaforyczną można spotkać w *Charakterze*, przedmiotem przeszywa nie tkaninę, jak w rzeczywistości, ale tkaninę, co jest sygnalizacją słowną. Laleczka staje się przedmiotem potraktowane jest jak rzecz, a nie człowiek, przymusu i ubezwłasnowolnienia. Dziecko od naczelnika, która niszczy i niszczy ironiczny tytuł.

Dwa ostatnie przykłady ukazują, jak przez szczególne zderzenie

²⁶ Przyjmuję tu terminologię H. Markiewicza. Zob. H. Markiewicz, *miary dzieła literackiego*, Kraków 1978.

by zaktywizować inną, podkreślając tym samym wspólne cechy ludzi i rzeczy. Dlatego namalowane metafory: kobieta-płomień, kobieta-krzesło, człowiek-żagiel cechują się wieloznacznością. Tego typu metaforę polegającą na identyfikacji dwóch przedstawionych członów (tematu i rematu) można – analogicznie do metafory literackiej – nazwać metaforą konfrontacyjną²⁶.

Metafora może powstać nie tylko przez utożsamienie, ale również przez takie zestawienie i deformację przedmiotów, które odbiera im funkcję oznaczającą (referencyjną). Przedmiot staje się wówczas znakiem pojęć ogólnych, a przedstawiona konfiguracja nabiera sensów metaforycznych. Znów odwołajmy się do malarstwa Bronisława W. Linkego. Obraz zatytułowany *Kanibalizm* przedstawia namalowane w dużym zbliżeniu rozwarte usta człowieka. Do tych ust czyjaś dłoń niesie kromkę chleba, na której trzepocze się mały, obłożony cebulką człowieczek, z metką przypiętą do ramienia. Przedstawione przedmioty zostały zdeformowane: naturalistycznie odtworzona, przerażająca jama ustna i – pomniejszony, zreifikowany szary człowiek. Ta deformacja sygnalizuje widzowi, że nie o zwykłe jedzenie tu chodzi, ale o zaakcentowanie określonej międzyludzkiej relacji – stosunku człowieka do człowieka. Człowiek pożera słabszego. Potoczna metafora językowa została szokująco udosłowniona, staje się protestem przeciwko aktom gwałtu, przemocy i reifikacji człowieka.

Podobną sytuację metaforyczną stworzył Hasiór w kompozycji *Wyszywanie charakteru*, przedstawiającej maszynę do szycia, której igła przeszywa nie tkaninę, jak można by oczekiwać, ale laleczkę. Dziwaczność tego zestawienia sygnalizuje, że nie można go interpretować dosłownie. Laleczka staje się znakiem ikonicznym dziecka i oto dziecko potraktowane jest jak rzecz, przedmiot. Ekspozat pokazuje sytuację przymusu i ubezwłasnowolnienia, która ewokuje dalsze, niedopowiedziane sensory: dziecko od najmłodszych lat zostaje poddane bezmyślnej tresurze, która niszczy indywidualność – te sensory zresztą podpowiada ironiczny tytuł.

Dwa ostatnie przykłady budują metaforę w identyczny sposób: przez szczególne zderzenie i deformację przedmiotów stwarzają sy-

²⁶ Przyjmuję tu terminologię H. Markiewicza, ponieważ oddaje ona gramatyczną budowę metafory. Zob. H. Markiewicz, *Uwagi o semantyce i budowie metafory*, w: idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

tuację metaforyczną i wyzwalają nowe konotacje „zdarzeń”. I temat, i remat metafory są obecne na obrazie i one ewokują nowe sensory. Jest to więc metafora konfrontacyjno-ewokacyjna, która pojawia się wówczas, „gdy funkcją metafory nie jest nazwanie przedmiotu, lecz jego opisanie, scharakteryzowanie, waloryzacja”²⁷.

Obok metafory konfrontacyjnej i konfrontacyjno-ewokacyjnej można spotkać również metafory ewokacyjne, w których przedstawiony został jedynie jeden człon metafory – remat, natomiast temat jest domyślny, sugerowany. Odwołajmy się znów do Hasióra. Jeden z jego eksponatów przedstawia chleb z wbitym w niego nożem. Sytuacja pozornie codzienna, ale tylko pozornie, bowiem spod noża płynie struga krwi. Krew personifikuje chleb, odbiera mu znaczenie dosłowne, przypisuje ludzkie cechy. Metafora staje się okrutna i wieloznaczna, zdaje się oskarżać nas wszystkich o ludzką i boską krzywdę, dotyka sfery *sacrum*, przywołanej przez tytuł będący cytatem z Ewangelii – *Oto ciało moje*.

Analogiczną metaforę mamy w pracy Hasióra *Pierwszy ból*. Nożem, spod którego płynie krew, zostaje przebity kwiat kalii. W takim ujęciu biała kalia nabiera cech dziewiczych (sugerowanych również sznurkiem koralików zawieszonych poniżej korony kwiatu), a kielich przebity w środku nożem ewokuje brutalny akt erotyczny.

* * *

Okazuje się, że ani teoria znaków ikonicznych, ani praktyka malarstwa nie wykluczają metafory. Metafora może istnieć (i istnieje!) w warstwie przedmiotowej obrazu, gdy jest spełniony jeden zasadniczy warunek: osłabienie funkcji oznaczającej (referencyjnej) przedmiotów przedstawionych. „Metafora zaczyna się tam, gdzie kończy się dosłowność” – pisał Edward Balcerzan²⁸. A więc nie znają jej tylko realistyczne prądy w malarstwie. Natomiast kierunki nierealistyczne wykorzystują możliwości, jakie stwarza element konwencjonalny, obecny w każdym znaku ikonicznym. Wzmocnienie umowności i osłabienie referencji możliwe jest dwoma sposobami:

²⁷ Ibidem, s. 51.

²⁸ E. Balcerzan, *Metafora a interpretacja*, „Teksty” 1980, nr 6, s. 38.

1. Poprzez wykorzystanie sposobów umownego „odwzajemnienia” referencji (E. Okuń) czy geometryzacji (E. Okuń) re pozwalają na daleko idące ujawnione wówczas zostają i rzeczy, „podobieństwo w nieskalkulowane konotacje. W ten sposób domy-żołnierze, kobieta-krzywdy”

2. Osłabienie referencji i deformację przez „unieważnianie” odniesienia metafor do „wzrostów rozpoznawczych”, do w tym celu, by je zakwestionować i zrozumieć nonsensowną z punktu widzenia referencyjne i potrafią wskazywać znaki symboliczne, które są poddane operacji metafory. W zależności od tego, czy jest to tylko jeden, możemy mówić o „kanibalizmie” (*Kanibalizm*, *Wyszywanie chleba*, *Pierwszy ból*).

Cały czas była tu mowa o różnych sposobach jej tworzenia. Nie leżałoby się jeszcze zapytać o konkretne, jakie zostają dany konkretem, przedmiotem pomyślnym, a głównie dwiema: człowiekiem i materią, światem. Wskazywana z reguły kojarzy te dwa światy, mając cechy ludzkich (np. cykl życia) albo reifikuje człowieka (Uwaga: wydaje się, że dwie operacje: personifikacja i reifikacja).

²⁹ Personifikacja jest zasadniczym elementem w twórczości artysty. Wskazywana z reguły kojarzy te dwa światy, mając cechy ludzkich (np. cykl życia) albo reifikuje człowieka (Uwaga: wydaje się, że dwie operacje: personifikacja i reifikacja). Zob. B. Balcerzan, *Egzekucja w ruinach Getta*.

1. Poprzez wykorzystanie różnych „konwencji graficznych”, różnych sposobów umownego „odwzorowania” przedmiotu, np. falistej linii secesji (E. Okuń) czy geometryzacji przedstawień (A. Wróblewski), które pozwalały na daleko idącą stylizację i utożsamienie przedmiotów. Ujawnione wówczas zostają niespodziewane analogie wizualne ludzi i rzeczy, „podobieństwo w niepodobieństwie”, które otwiera nowe, zaskakujące konotacje. W ten sposób powstają metafory konfrontacyjne: domy-żołnierze, kobieta-krzesło, ludzie-żagle.

2. Osłabienie referencji możliwe jest również przez taką konfigurację i deformację przedmiotów, która odbiera im dosłowność, „unieważnia” odniesienia mimetyczne. Autor odwołuje się tu do „kodów rozpoznawczych”, do wiedzy odbiorcy o przedmiocie i jego funkcjach po to, by je zakwestionować. Odbiorca przeżywa szok i jeśli chce zrozumieć nonsensowną z pozoru kompozycję, musi porzucić nastawienie referencyjne i potraktować przedmioty przedstawione jako znaki symboliczne, które zostały „zderzone” z innymi znakami, tj. poddane operacji metaforycznej, i ewokują nowe, zaskakujące sensory. W zależności od tego, czy oba człony metafory zostały ukazane, czy tylko jeden, możemy mówić o metaforze konfrontacyjno-ewokacyjnej (*Kanibalizm*, *Wyszywanie charakteru*) lub ewokacyjnej (*Oto ciało moje*, *Pierwszy ból*).

Cały czas była tu mowa o „gramatyce” malarskiej metafory, o różnych sposobach jej tworzenia, przedstawienia „tematu” i „rematu”. Należałoby się jeszcze zapytać o jej „semantykę”, czyli o procesy znaczeniowótórcze, jakie zostają dzięki niej wyzwolone. Malarstwo operuje konkretem, przedmiotem potraktowanym w sposób bardziej czy mniej umowny, a głównie dwiema podstawowymi kategoriami przedmiotów: człowiekiem i materią, światem ludzi i światem rzeczy. Metafora malarska z reguły kojarzy te dwa światy: albo ożywia przedmioty, które nabierają cech ludzkich (np. cykl obrazów B.W. Linkego *Kamienie krzyczą*²⁹), albo reifikuje człowieka (*Ukrzesłowieńia* A. Wróblewskiego). Dlatego wydaje się, że dwie operacje znaczeniowótórcze stoją u jej podstaw: personifikacja i reifikacja przedstawień. Operacje te mają

²⁹ Personifikacja jest zasadniczym chwytem w tym cyklu. Domy przybierają kształty skrzypeków w cierniowych koronach (*Misterium*), rozpaczającego Żyda z tałesem zarzuconym na głowie (*El – mole – rachmim*) lub istoty współczującej człowiekowi (*Schron, Powrót, Egzekucja w ruinach Getta*). Zob. B.W. Linke, *Kamienie krzyczą*, Warszawa 1959, 1967.

swoje światopoglądowe konsekwencje. Personifikacja wiąże się z antropocentryzmem, ukazuje świat jako ludzki, braterski, cierpiący razem z człowiekiem. Reifikacja natomiast podkreśla dehumanizację człowieka, pozbawienie go cech ludzkich, sprowadzenie do roli instrumentu. O tym, które z tych działań będzie bardziej ekspresywne i bogatsze w ewokowane sensory, decyduje talent i wyobraźnia plastyczna twórcy.

Waldemar Okoń

Narracja werbalna Problemy

Narracja werbalna
Założenia o

Przed przystąpieniem do
związanych z narracją werbalną
stwierdzenia będące wnioskiem
jemy je jako założenia wstępne

1. „Percepcyjne funkcje (funkcje
zacji znaczeń) znaku ikonizacji
– pomimo różnic substancjalnych
jest „przekład” tych systemów
metod – o ile analiza dotyczy

2. Znaczenie i funkcje znaku
cjalnym systemie ikonizacji
werbalnego co najmniej zdaje się
jednostką, która może określić

3. Potencjalny „kod funkcjonalny”
do kodu postrzeżeniowego o ile
leży bowiem do grupy kodów
realizowany w różnych twórczościach
nie muszą (choć mogą) pokazywać
zostałych kodów.

* Tekst pochodzi z: *Sztuka i narracja w XIX wieku*, Wrocław 1988, s. 30–51