

Metafora jako figura muzyczna

Przegląd stanowisk

Problematyka metafory zaczęła budzić rosnące zainteresowanie muzykologów pod koniec lat 80. XX wieku. Sprzyjała temu coraz większa popularność badań interdyscyplinarnych oraz kolejne zwroty metodologiczne w humanistyce, m.in. zwrot lingwistyczny¹, semiotyczny i kognitywny. W analizie systemów językowych, znakowych czy pojęciowych metafora odgrywa bardzo ważną rolę, w konsekwencji część badaczy uznała ją także za jedno z kluczowych pojęć muzykologii².

Pojęcie metafory nie tylko przenika do badań muzykologicznych, dostarczając szeregu nowych punktów odniesienia, ale także znacząco wpływa na podstawy metodologiczne całej dyscypliny. Prowadzi do przewartościowania wielu terminów muzykologicznych, prowokuje liczne wątpliwości i pytania. Przyczynia się m.in. do nowego odczytania rozposzczelnionych podziałów na analizę i interpretację, strukturę i ekspresję oraz na to, co muzyczne i pozamuzyczne. Pozwala wreszcie uchwycić z innej perspektywy historię myśli o muzyce oraz wypowiedzi teoretyków czy krytyków.

¹ Zwrot lingwistyczny w filozofii przyczynił się do zainteresowania problemami języka i komunikacji. Były one podejmowane m.in. w ramach filozofii analitycznej, a później także strukturalizmu i poststrukturalizmu. Szeroki zakres problemów związanych ze zwrotem lingwistycznym przedstawia antologia tekstów pod redakcją Richarda Rorty'ego, *The Linguistic Turn. Essays in the Philosophy of Mind*, Chicago 1967. Wśród autorów artykułów znaleźli się także teoretycy metafory – Max Black oraz Paul Henle.

² Świadczy o tym m.in. fakt, że metafora znalazła się wśród kluczowych pojęć muzykologicznych wymienionych w brytyjskim leksykonie: *Musicology. The Key Concepts*, red. D. Beard, K. Gloag, London 2005, s. 107-109. Większość haseł wymienionych w leksykonie to pojęcia ogólnohumanistyczne. Taki wybór może świadczyć o tym, że związki muzykologii z innymi dziedzinami humanistyki pozostają dla autorów bardziej istotne niż specjalistyczne terminy wykształcone w ramach tej dyscypliny.

W literaturze muzykologicznej najczęściej dokonywane są próby dostosowania istniejących teorii metafory do specyfiki zagadnień związanych z muzyką. Badania historyczne, podejmowane nieco rzadziej, mają na celu wskazanie metafor, które pełniły ważną rolę w wybranych epokach historii muzyki³. Wypowiedzi na temat muzyki, także te, które opierają się na teoriach analizy muzycznej, to jeden z najważniejszych przedmiotów badań związanych z metaforą. Śledzenie dyskursu o muzyce, a nie samych utworów, dla wielu muzykologów wydaje się jednak odejściem od podstawowego rozumienia muzykologii jako nauki skupionej na dziele i jego analizie. Część badaczy zastanawia się więc, czy pojęcie metafory może stać się narzędziem analizy i czy można wskazać odpowiednik tego zjawiska w muzyce. Pytanie o metaforę w muzyce wywołuje skrajnie różne odpowiedzi. Przede wszystkim dlatego, że zakłada ono analogię między kontekstem werbalnym i niewerbalnym, a także wiąże się z problematycznym statusem znaczenia muzycznego.

Jak zauważa Krzysztof Guczalski, wiele pojęć zaczerpniętych z innych dziedzin – takich jak semiotyka, lingwistyka czy teoria literatury – i stosowanych w analizie muzycznej, zbyt mocno odbiega od związanych z nimi intuicji: „Nieraz można odnieść wrażenie, że są muzyce na siłę narzucane i niewiele wyjaśniają, a czasem z kolei, aby je dopasować i uczynić przydatnymi, bezwiednie się je przekształca, przypisując im zmienione de facto znaczenia, sugerując jednak, że ciągle mamy do czynienia z oryginalnymi pojęciami wyjściowymi”⁴. W kontekście podobnych uwag, analiza słownictwa opisującego muzykę wydaje się bezpieczniejsza i mniej narażona na zarzuty metodologiczne, bo nie wykracza poza sferę języka. Z drugiej strony, jak przekonuje Leo Treitler, także ten typ rozważań, nawet jeśli poprawny metodologicznie, może okazać się mało interesujący, zwłaszcza w sytuacji, gdy wszelkie jakościowe terminy opisujące muzykę zostaną zaklasyfikowane jako metafory⁵. Według Treitlera najbardziej typowe dla tej sztuki, a dla badacza najbardziej intrygujące są właśnie efekty metaforyczne zachodzące w samej muzyce. Omawiając kontrastujące tematy II części *Tria Es-dur* Franciszka Schuberta, Treitler podkreśla, że „muzyka zyskuje znaczenie poprzez zestawienie wyraźnie rozłącznych, a nawet niekompatybilnych sfer, wytwarzając efekt metaforyczny potężniejszy od jakiegokolwiek, który mógłbym sobie wyobrazić w języku. Metafora jest zwykłym źródłem znaczenia muzyki w jej własnej dziedzinie, tak jak jest nim dla języka w jego dziedzinie”⁶. Co więcej, metafory muzyczne oddziałują na nas tak silnie, że wręcz „warto rozważyć, czy ekspresyjny efekt metafory nie jest muzyczny”⁷.

Sceptycyzm wyrażany przez Guczalskiego podzielają również inni badacze. Już w latach 80. XX wieku Steven C. Krantz dokonał krótkiego przeglądu wszystkich zna-

³ Badania historyczne dotyczą głównie epok, których poetyka muzyczna i podłoże estetyczne zostały już dość gruntownie przebadane: baroku, klasycyzmu oraz romantyzmu. Por. M.E. Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, Massachusetts 1991; M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago 2004; B. Zon, *Music and Metaphor in Nineteenth Century British Musicology*, Aldershot 2000.

⁴ K. Guczalski, *Indeks, ikona, metafora i metonimia w muzyce*, „Muzyka” 2005, t. L, nr 1, s. 31.

⁵ Por. L. Treitler, *Language and the Interpretation of Music*, w: *Music and Meaning*, red. J. Robinson, Ithaca-London 1997, s. 41.

⁶ „The music gains meaning by bringing together recognizably disjunct or even incompatible realms, producing as powerful a metaphoric effect as any that I can think of in language. Metaphor is as normal a source of meaning for music in its own domain as it is in language in its domain.” *Ibidem*, s. 48.

⁷ „It is worth considering that the expressive effect of metaphor is musical.” *Ibidem*, s. 49.

nych mu teorii metafory⁸, podkreślając, że najbardziej interesuje go występowanie metafory w muzyce, a nie mówienie o muzyce za pomocą metafor. Przejmując podział zaproponowany przez Maxa Blacka, autor rozpatruje kolejno substytucyjną, porównaniową oraz interakcyjną teorię metafory⁹ i dochodzi do wniosku, że żadna z nich nie może zostać w uzasadniony sposób odniesiona do muzyki. Trudności, jakie pojawiają się przy próbach takiego odniesienia, wynikają przede wszystkim z faktu, że teorie metafory pozostają ściśle uzależnione od właściwości języka.

W przypadku teorii substytucyjnej i porównaniowej problem stanowi oddzielenie znaczenia dosłownego i metaforycznego. Jeśli poszukiwać w muzyce odpowiedników znaczeń językowych, wówczas, jak twierdzi Krantz, trzeba założyć istnienie znaczenia dosłownego, które mogłoby zostać odróżnione od znaczenia metaforycznego. Poszukiwanie znaczenia dosłownego w muzyce pozbawionej tekstu, tytułu czy programu sprawia jednak duże trudności. Najłatwiej byłoby uznać, że muzyka odnosi się dosłownie do siebie samej, wówczas mogłaby metaforycznie odnosić się do czegoś poza nią. Jednak nawet taka hipoteza nie rozwiązuje problemu, bo muzyka nie tyle odnosi się do swoich cech, tak jak słowo odnosi się do swojego znaczenia, co je eksponuje, ukazuje w sposób bezpośredni. Co więcej, oszczędność logiczna nakazywałaby rezygnację z zakładania, że istnieją jakieś poziomy odniesienia tam, gdzie zazwyczaj nie są one dostrzegane. W języku istnieje więc taki poziom odniesienia, którego w muzyce brakuje¹⁰.

Problematyczna okazuje się relacja podobieństwa pojęć zestawianych w ramach metafory, odgrywająca ważną rolę w teorii porównaniowej. Poszukując odpowiedników tej relacji w kontekście muzyki, Krantz przywołuje pojęcie znaków ikonicznych. Znaki ikoniczne odwzorowują wybrane elementy rzeczywistości pozamuzycznej¹¹, nie wiadomo jednak, czy każdy z nich zasługuje na miano metafory. W kontekstach pozamuzycznych istnieje cały szereg znaków (takich jak mapy czy obrazkowe znaki drogowe), które opierają się na podobieństwie, a mimo to nie są metaforami. Trudno określić, jak dokonać podobnej selekcji znaków w ramach muzyki¹².

⁸ S. C. Krantz, *Metaphor in Music*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1987, t. XLV, nr 4, s. 351-360.

⁹ W myśl teorii substytucyjnej metafora jest efektem zastąpienia wyrażenia dosłownego równoważnym wyrażeniem metaforycznym. W klasyfikacji Blacka szczególny przypadek teorii substytucyjnej stanowi teoria porównaniowa, która głosi, że wypowiedź metaforyczna może zostać zastąpiona równoważnym dosłownym porównaniem. Por. M. Black, *Metafora*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, t. LXII, nr 3, s. 217-234. Warto zaznaczyć, że w późniejszych wersjach tego podziału teoria porównaniowa i substytucyjna często traktowane są rozłącznie. Por. m.in. A. Okopień-Sławińska, *Metafora*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002. Zgodnie z teorią interakcyjną metafora powstaje w wyniku konfrontacji dwóch przedmiotów i wzajemnego oddziaływania implikacji skojarzeniowych, które wiążą się z każdym z nich. W tym ujęciu metafora prowadzi do powstawania nowych znaczeń i nie poddaje się dosłownej parafrazie. Twórcami interakcyjnej teorii metafory są m.in. Ivor Armstrong Richards, Max Black oraz Nelson Goodman.

¹⁰ S.C. Krantz, *op. cit.*, s. 352-353.

¹¹ Krantz powołuje się na książkę Wilsona Cokera, *Music and Meaning*, New York 1972. Podział znaków na indeksy, ikony i symbole pochodzi od Charlesa Sandersa Peirce’a i spotyka się go często w semiotyce muzycznej, por. m.in. M. Jabłoński, *Muzyka jako znak*, Poznań 1999, s. 84.

¹² S.C. Krantz, *op. cit.*, s. 355. Analogiczne wątpliwości wyraża Guzczalski, który twierdzi, że podobieństwo nie wystarczy do tego, by mówić o metaforze. Należy uwzględnić także inne konstytutywne cechy tej figury retorycznej, w szczególności przeciwstawienie znaczenia dosłownego i metaforycznego. Por. K. Guzczalski, *op. cit.*, s. 35-36.

W przypadku teorii interakcyjnej wątpliwości budzi wyodrębnienie domen znaczeniowych konfrontowanych ze sobą w ramach metafory. Przenośnie językowe wymagają wprawdzie interpretacji, ale jest to interpretacja jednego, odrębnego, określonego przedmiotu w kategoriach innego. Dzieło muzyczne interpretujemy w dość dowolnych, czasem bardzo odmiennych kategoriach. Niektóre z tych interpretacji mogą być bardziej przekonujące, inne mniej, ale nie ma kryterium, które mogłoby decydować o poprawności i wyłączności którejkolwiek z nich¹³.

Mimo że wnioski Krantza są sceptyczne, autor przyznaje, że uznanie zdania „muzyka jest metaforą” za przenośnię prowadzi do ciekawych spostrzeżeń. Jeśli potraktujemy to zdanie jako metaforę porównaniową¹⁴, wówczas zauważamy, że muzyka pod pewnymi względami przypomina metaforę, bo może coś przedstawiać i podkreślać podobieństwo między strukturami muzycznymi a przedstawianym obiektem. Jeśli zdanie „muzyka jest metaforą” będziemy rozpatrywać jako metaforę interakcyjną, okaże się, że słowo „metafora” modyfikuje znaczenie terminu „muzyka”. Muzyka, podobnie jak metafora, jest subtelna, przedstawia swój przedmiot w niepowtarzalny sposób, wymaga od słuchacza wyobraźni, a jej znaczenie zależy w dużej mierze od kontekstu kulturowego¹⁵.

Artykuł Krantza streszcza kontrowersje, jakie budzą się w związku z zastosowaniem pojęcia metafory do muzyki. Głównym postulatem tekstu jest stosowanie w estetyce muzyki jasno sprecyzowanych pojęć. Zgodnie z rozumowaniem autora, pojęcie metafory w muzyce nie spełnia takich wymagań. Z drugiej strony, rozumowanie to zawiera szereg założeń, które nie muszą być podzielane przez wszystkich badaczy. W myśl tych założeń metafora pozostaje w pierwszej kolejności zjawiskiem językowym, a każde słowo ma ustalone, dosłowne znaczenie, które można przeciwstawić znaczeniom metaforycznym. Robert Hatten, próbując odeprzeć krytykę semiotyki muzycznej, w tym także pojęcia metafory w muzyce, argumentuje, że koncepcja znaczenia uległa przewartościowaniu w językoznawstwie. W związku z tym argument, że muzyka nie jest albo też bardzo rzadko bywa referencjalna we wcześniejszym, obiektywnym sensie, traci swą moc, jeśli przyjmujemy, że znaczenia mają bogatą, złożoną strukturę i równie złożony sposób powstawania¹⁶. Zdaniem Lawrence’a Zbikowskiego, zwolennika kognitywnej teorii metafory, silny związek wcześniejszych teorii z filozofią języka zadecydował o braku konstruktywnych wniosków związanych z metaforą w ramach muzykologii¹⁷.

W świetle tych uwag twierdzenie, że pojęcie metafory odnosi się do muzyki tylko metaforycznie, staje się mniej oczywiste. Wydaje się zrozumiałe, że metafora w muzyce będzie przejawiać się inaczej niż w języku i że stosowanie tego pojęcia wymaga sprecyzowania, które spośród elementów przenośni staną się przedmiotem rozważań.

¹³ S. C. Krantz, *op. cit.*, s. 356.

¹⁴ Pisząc o „metaforze porównaniowej”, Krantz najwyraźniej podziela poglądy Maxa Blacka, który nie rozpatruje teorii metafory jako konkurencyjnych w pełnym tego słowa znaczeniu, ale twierdzi, że istnieją mniej lub bardziej oryginalne przenośnie. W ramach teorii interakcyjnej rozpatrywane są tylko te ostatnie.

¹⁵ S.C. Krantz, *op. cit.*, s. 359.

¹⁶ R.S. Hatten, *Metaphor in Music*, w: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, red. E. Tarasti, Berlin-New York 1995, s. 373.

¹⁷ Zob. L.M. Zbikowski, *Metaphor and Music*, w: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. R. W. Gibbs Jr., Cambridge 2008, s. 505.

To, czy pojęcie metafory w swym uogólnionym sensie będzie miało przekonujący związek z pierwowzorem, zależy jednak od wielu czynników, dlatego każda z prób jego stosowania zasługuje na osobne rozpatrzenie.

Badacze, którzy, podobnie jak Treitler, uznają metaforę za nieodzowny element muzyki, próbują szukać przekonujących sposobów uzasadnienia tej tezy. Ich rozumowanie przebiega dwuetapowo. W pierwszej kolejności autorzy decydują, które spośród najistotniejszych elementów modelu metafory nadają się do opisu konstrukcji niewerbalnych. Następnie próbują wskazać te właściwości muzyki, które można nazwać za pomocą wybranych elementów modelu.

Carl R. Hausman podkreśla, że mówienie o metaforze w kontekstach niewerbalnych uwydatnia ich podobieństwo do kontekstów werbalnych kosztem istotnych różnic. Już sam fakt takiej selekcji może wywołać krytykę. Kluczowe wydaje się jednak to, czy model metafory pozwala uchwycić coś, co w przeciwnym wypadku nie zostałoby dostrzeżone i nazwane¹⁸. Zdaniem Hausmana „znaczenie” należy pojmować jako kategorię dużo szerszą niż tylko sposób rozumienia słów w komunikacji werbalnej. Pojęcie to obejmuje wszelkie próby poszukiwania zrozumiałości w ludzkim doświadczeniu. Znaczenia niewerbalne nie są więc sztuczną konstrukcją, utworzoną przez analogię do znaczeń werbalnych, wręcz przeciwnie – są czymś bardziej fundamentalnym niż znaczenia słów¹⁹. W każdej sztuce odnajdujemy i opisujemy podstawowe jednostki znaczeniowe, właśnie one pozwalają na stosowanie modelu metafory w odniesieniu do poszczególnych dzieł.

Korzystając z interakcyjnej teorii metafory, Hausman dokonał wyboru trzech najważniejszych cech tej figury. Zaliczył do nich obecność dwóch obiektów, wytworzone między nimi napięcie oraz integrację²⁰. Zdaniem autora wszystkie trzy cechy można odnieść do niewerbalnych kontekstów sztuki: malarstwa przedstawiającego i abstrakcyjnego oraz muzyki. Zazwyczaj odbiorca potrafi wyodrębnić i wskazać w dziele pewne obiekty: jednostki znaczeniowe, takie jak symbole w malarstwie, tematy czy motywy w muzyce itp. Napięcie wynika z tego, że poszczególne elementy, same w sobie wyposażone w określone właściwości, wchodzą we wzajemne zależności, które modyfikują ich rolę. Integracja, w przeciwieństwie do syntezy, nie polega na pełnym zjednoczeniu tych elementów, lecz na ich współdziałaniu przy jednoczesnym zachowaniu odrębnego charakteru. W muzyce, inaczej niż w malarstwie, wszystkie wymienione właściwości ujawniają się w przebiegu czasowym, ta różnica nie wpływa jednak znacząco na przydatność modelu²¹.

Przykład metafory muzycznej wybrany przez autora pochodzi z ostatniej części *IX Symfonii* Beethovena²². Hausman traktuje poszczególne tematy jako obiekty wchodzące w interakcję. Podkreśla, że napięcie tworzy się przede wszystkim poprzez konfrontację powracającego tematu głównego z innymi tematami pochodzącymi z poprzednich części symfonii, a także z otwierającą ostatnią część gwałtowną „fanfara”. Rozwiąza-

¹⁸ C.R. Hausman, *Metaphor and Art. Interactionism and Reference in the Verbal and Non-verbal Arts*, Cambridge 1991, s. 118.

¹⁹ Teza o pierwszeństwie znaczeń niewerbalnych względem znaczeń werbalnych głoszona była m.in. przez R.G. Collingwooda czy Benedetto Croce. Jest ona także wspólnym elementem licznych, różniących się pod innymi względami teorii znaczenia, m.in. tych, które wywodzą znaczenia z czynników doświadczeniowych i psychologicznych oraz tych, które utożsamiają znaczenia ze sposobem użycia słów. Por. *Ibidem*, s. 120.

²⁰ *Ibidem*, s. 137.

²¹ *Ibidem*, s. 155.

²² *Ibidem*, s. 156-157.

nie wytworzonego w ten sposób napięcia dokonuje się w końcowej odzie. Badacz poświęca w swej książce więcej uwagi sztukom plastycznym, być może dlatego podany przykład muzyczny okazuje się dość ogólnikowy. Brakuje w nim charakterystyki tematów, łatwiej też mówić o licznych napięciach między tematami niż o obecności dwóch obiektów wchodzących w interakcję, nie wiadomo dokładnie, na czym polega integracja konfrontowanych wcześniej elementów. Cenne wydają się przede wszystkim uwagi Hausmana na temat funkcjonowania metafory w kontekstach niewerbalnych i wyodrębnienie ogólnych cech metafory, natomiast w bardziej szczegółowych kwestiach warto uzupełnić jego tezy spostrzeżeniami muzykologów.

Analizą metaforycznych efektów w muzyce zajęli się m.in. Vladimir Karbusicky oraz Robert Hatten. Mimo odmiennych stanowisk względem semiotyki muzycznej, obaj autorzy dochodzą do podobnych spostrzeżeń. Vladimir Karbusicky sceptycznie odnosi się do pojęcia „znaczenia muzycznego”. Założenie, że muzyka funkcjonuje podobnie jak język, nie ma jego zdaniem wystarczających przesłanek, wprost przeciwnie, samo pojmowanie muzyki jako języka można uznać za powszechnie akceptowaną metaforę²³. Autor próbuje wskazać w muzyce zjawiska analogiczne do metafory, robi to jednak wyłącznie po to, by udowodnić, że należą one do wyjątków. Zdaniem Karbusickiego, metafora to przeniesienie znaczenia oparte z jednej strony na podobieństwie desygnatów zestawionych ze sobą pojęć, z drugiej – na selekcji ich wybranych cech. Estetyczne i poznawcze oddziaływanie metafory polega na jednoczesnym dostrzeganiu identyfikacji i odmienności konfrontowanych pojęć²⁴. W muzyce nie mamy do czynienia z pojęciami, lecz z formułami. Metafora wymagałaby więc takiej konstrukcji, w której wykorzystuje się podobieństwo formuł muzycznych i selekcję ich cech. By zilustrować tę tezę, Karbusicky podaje dosyć osobliwy przykład. Wiedeński pianista kabaretowy buduje nowy utwór, przeplatając kolejne takty *Marzenia* Schumanna fragmentami *Humoreski* Dworzaka. Obie miniatury mają wspólne cechy, nie tylko pod względem struktury, ale także sentymentalnego nastroju. Z ich połączenia powstaje nowa jakość formalna i wyrazowa. Ociężała nostalgia, znamionująca ewolucję melodyczną *Marzenia*, dzięki oddziaływaniu tanecznego rytmu *Humoreski* zostaje wzbogacona o żywiołowe, pogodne elementy²⁵.

Karbusicky wymienia inne od Hausmana właściwości jako najistotniejsze dla metafory²⁶, a w opisanym przez siebie przykładzie akcentuje raczej inwencję pianisty niż zabiegi interpretacyjne odbiorcy. Z drugiej strony, podany przykład mógłby zostać z powodzeniem opisany w proponowanych przez Hausmana kategoriach wzajemnego napięcia i integracji dwóch obiektów. Warto podkreślić, że Karbusicky, odcinając się od semantyki muzycznej i postulując wyłącznie analizę formuł, nie rezygnuje z identyfikowania muzycznych kategorii wyrazowych. Właśnie taka analiza, oparta na wyrazowej interpretacji formuł muzycznych, posłużyła do opisu metafory zwolennikom semiotyki muzycznej.

Márta Grabócz w studium poświęconym muzyce Franciszka Liszta²⁷ omawia przypadki, w których dochodzi do stopienia dwóch muzycznych kategorii semantycznych.

²³ Zob. V. Karbusicky, 'Signification in Music': A Metaphor?, w: *The Semiotic Web*, red. T. Sebeck, J. Umiker-Sebeck, Berlin 1986, s. 431-434.

²⁴ *Ibidem*, s. 435.

²⁵ *Ibidem*, s. 436.

²⁶ Autor nie powołuje się wprost na żadną teorię metafory, ale w swoim tekście nawiązuje do poglądów Paula Ricoeura i Nelsona Goodmana.

²⁷ M. Grabócz, *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, Budapest 1986.

Prowadzi ono do powstania kategorii wyższego rzędu, np. połączenie wymowy religijnej z pastoralną tworzy nadrzędną względem nich kategorię „panteizmu”. Obserwacje Grabócz pomogły Robertowi Hattenowi wykazać, że metafora muzyczna jest zjawiskiem dużo częstszym i bardziej znaczącym, niż utrzymywał Karbusicky. Hatten, podobnie jak Treitler, uważa, że lepiej ograniczyć to pojęcie do najbardziej adekwatnych zjawisk, niż oddawać przy jego pomocy problemy wynikające z metajęzykowej roli słowa względem muzyki i z różnicy między tymi dwoma środkami przekazu. Metafory użyte świadomie do opisu muzyki zasługują wprawdzie na badanie, nie warto jednak uznawać wszystkich ekspresyjnych znaczeń muzycznych za przenośne tylko dlatego, że wymagają słownej parafrazy²⁸. Przestrzegając przed podobnymi uogólnieniami, Hatten oddziela tzw. korelacje, a więc współwystępowanie pewnych elementów muzycznych i właściwej im ekspresji, od tropów muzycznych, powstających wówczas, gdy dwie różne korelacje zestawione razem tworzą trzecie znaczenie²⁹. Autor, posługując się ogólnym pojęciem „tropu”³⁰, zaznacza, że metaforyczne efekty w muzyce to „tylko jeden ze sposobów, w jaki kompozytorzy uprawiają twórczą grę na ustalonych znaczeniach ekspresyjnych”³¹. Wśród tropów muzycznych można odnaleźć metafory, w których przejawia się twórczy potencjał typowy dla tej figury. Korelacje są rozpoznawalne przez kompetentnego słuchacza, natomiast metafory wywołują poczucie nowości, wymagają od odbiorcy reorganizacji dotychczasowej wiedzy i większego wysiłku interpretacyjnego.

Autor wymienia cechy znamionujące najbardziej udane przenośnie językowe, korzystając przede wszystkim z interakcyjnej teorii metafory³². Metafory w języku powstają dzięki zestawieniu dwóch rozłącznych, czasem sprzecznych domen znaczeniowych w akcie orzekania. Cechuje je nowe znaczenie, wywołane przez interakcję dwóch danych wcześniej znaczeń³³.

Rozwiązania zaproponowane przez Hattena pod pewnymi względami przypominają tezy Hausmana, choć ten ostatni nie posługiwał się ogólną kategorią „tropu”. Trop metaforyczny w muzyce powstaje poprzez zestawienia dwóch korelacji. Zestawienie to musi przeczyć oczekiwaniom stylistycznym i dokonywać się w ramach miejsca, które pełni w utworze określoną funkcję (np. początku lub zakończenia) albo w ramach procesu muzycznego. Interakcja obu korelacji prowadzi do powstania kategorii interpretacyjnej wyższego rzędu³⁴.

Przykłady podane przez Hattena pochodzą z twórczości Ludwika van Beethovena, przy czym badacz poświęca najwięcej miejsca finałowi *Sonaty fortepianowej A-dur* op.

²⁸ R.S. Hatten, *op. cit.*, s. 377.

²⁹ *Ibidem*, s. 375-376.

³⁰ Przykłady tropów muzycznych, w tym ironii, omawiane są także w książkach Hattena: *Musical Meaning In Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington-Indianapolis 1994 oraz *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington-Indianapolis 2004.

³¹ „Metaphor-like troping is only but one of the ways the composers creatively play upon established expressive meanings”, R.S. Hatten, *Metaphor in Music...*, *op. cit.*, s. 388.

³² Autor, zaznajomiony z kognitywną teorią metafory, podkreśla jej rolę w przewartościowaniu poglądów na temat znaczenia, ale nie korzysta bezpośrednio z jej osiągnięć. Samo oddzielenie korelacji (porównanych do „martwych metafor”) oraz tropów ujawnia typową dla interakcyjnej teorii metafory selekcję najbardziej oryginalnych przenośni.

³³ R.S. Hatten, *Metaphor in Music...*, *op. cit.*, s. 379.

³⁴ *Ibidem*, s. 388.

101. W ostatniej części sonaty w jednym temacie dochodzi do interakcji trzech różnych typów tematycznych i fakturalnych³⁵: heroicznego i „uczonego” (t. 1-4) oraz pastoralnego (t. 5-8), tymczasem normy stylistyczne skłaniają słuchacza do oczekiwania jednolitej wyrazowo całości. Jak wyjaśnia Hatten, połączenie stylu heroicznego z pastoralnym, który w tej sonacie został skojarzony z jakościami duchowymi (m.in. wdziękiem i prostotą), prowadzi do powstania nowej kategorii wyrazowej, jaką jest wewnętrzne, duchowe zwycięstwo³⁶. Dany trop może stać się trwałym, twórczo rozwijanym składnikiem utworu, Hatten wskazuje więc na kolejne przykłady interakcji między elementem pastoralnym i heroicznym w zakończeniu sonaty. Ich współwystępowanie w kontekście całej części utwierdza wszechogarniającą różnorodność finału, typową dla późnej twórczości Beethovena. Wskazując na inne użycia tego tropu, autor przywołuje finał *IX Symfonii*³⁷, co potwierdza, że intuicje Hausmana były trafne.

Hatten mówi o tropach przypominających metafory i na podstawie jego wywodu trudno do końca oddzielić charakterystykę obu pojęć. Autor odróżnia tylko tropy słabsze od silniejszych. Pierwsze, dzięki zestawieniu dwóch korelacji, prowadzą do powstania ich prostej syntezy, drugie – do interakcji korelacji i nowego znaczenia³⁸. Dokładność analizy rekompensuje brak ścisłego rozgraniczenia pojęć. U Hattena ważną rolę odgrywa rozpatrywanie indywidualnych przypadków, oparte na dokładnej znajomości całego utworu, a nawet całego kontekstu twórczości kompozytora. Jego uwagi dowodzą, że, tak jak poeci często ujawniają typowy dla siebie sposób obrazowania, tak też kompozytorzy wykorzystują tropy muzyczne zgodnie ze swoją indywidualną poetyką.

Charakterystyka metafor muzycznych powoduje dalsze trudności, gdy w konkretnym przypadku trzeba znaleźć odpowiedź na pytanie, co oznacza interakcja dwóch czytelnych wyrazowo korelacji. Próbując określić nowe, powstające znaczenia Hatten często podaje wyrażenia w cudzysłowach, tak jakby chciał się od nich zdystansować. Wydaje się sugerować czytelnikowi, że ujmuje tylko w przybliżony sposób coś, co wymyka się jednoznacznej interpretacji. Z jednej strony muzyczne subtelnosci wyrazowe trudno oddać za pomocą słów, a z drugiej zderzenie dwóch znaczeń w ramach metafory zmusza do wykroczenia poza logikę. Nie istnieje żaden ustalony sposób wyprowadzania nowego znaczenia z dwóch wcześniej określonych znaczeń. Dlatego metafora w muzyce, podobnie jak w języku, zawsze niesie ze sobą ryzyko interpretacyjne³⁹.

Tworzenie nowych, nieprzewidywalnych znaczeń może dokonywać się także na pograniczu różnych środków przekazu. Myśl tę rozwinął Nicholas Cook, który zastosował model metafory do analizy muzycznych multimediów⁴⁰. Mimo że autor skupia się na omawianiu nowoczesnych form przekazu, takich jak reklamy telewizyjne, wideoklipy czy filmowe realizacje oper, rozumie pojęcie muzycznych multimediów bardzo szeroko. Zalicza do nich pieśni, operę, film, a nawet okładki płytowe. Muzyka tak naprawdę nigdy nie jest „sama”, stwierdza Cook, kwestionując ideę muzyki absolutnej. Cała kultura muzyczna okazuje się nieodzownie multimedialna, a problem konfrontacji odmiennych

³⁵ Autor posługuje się klasyfikacją typów fakturalnych i tematycznych (tzw. *topics*) występujących w kompozycjach w stylu klasycznym. Klasyfikacja pochodzi z książki Leonarda Ratnera *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York 1980.

³⁶ R.S. Hatten, *Metaphor in Music...*, op. cit., s. 383.

³⁷ *Ibidem*, s. 385.

³⁸ *Ibidem*, s. 381.

³⁹ *Ibidem*, s. 388

⁴⁰ N. Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

mediów wynika już z samej praktyki mówienia o muzyce. Zdaniem Cooka znaczenie muzyki nie jest czymś ustalonym, stanowi raczej potencjał, który podlega negocjacom w określonym kontekście⁴¹, dlatego badania multimediów okazują się najbardziej odpowiednim obszarem rozważania znaczenia muzycznego.

Autor powołuje się na eksperymentalne badania Sandry Marshall i Annabel Cohen, które dowodzą, że na percepcję multimediów oddziałuje zasada przypisywania własności jednego medium drugiemu. Jeśli podobieństwo strukturalne ścieżki dźwiękowej i obrazu przykuwa uwagę do pewnej cechy filmu, wówczas cecha ta zostaje skojarzona z całym szeregiem innych cech muzyki⁴². Z tego powodu jesteśmy np. skłonni przypisywać bohaterom filmu stany emocjonalne wyrażane przez muzykę. Badacze filmu z reguły poszukiwali wspólnej podstawy, która łączy oba media: jakości duchowych (Wasilij Kandinsky), emocji (Siergiej Eisenstein) czy gestów (Hanns Eisler), tymczasem, jak pisze autor, „relacja między muzyką i obrazami ma dynamiczny, procesualny charakter, przechodzący od różnicy na jednym poziomie do podobieństwa na innym”⁴³. Specyfikę tej relacji najlepiej oddaje model metafory, w którym podobieństwo stanowi jedynie punkt wyjścia dla interakcji dwóch odrębnych znaczeń. „Metafora dostarcza modelu dwustronnej interakcji współmierności i heterogeniczności, podobieństwa i różnicy”⁴⁴ – pisze Cook. Uwzględnienie zmiennego stopnia podobieństwa i różnicy pozwoliło autorowi wyodrębnić trzy podstawowe modele multimediów, oparte na wzajemnym dopasowaniu, dopełnianiu lub sprzeczności przekazów medialnych⁴⁵.

O tym, że idea metafory nie była całkiem obca wczesnym badaczom filmu, świadczy m.in. teoria montażu. Zdaniem Eisensteina montaż ma w sobie twórczy potencjał, bo nie polega na zwykłym następstwie scen, lecz daje w rezultacie nową jakość, różną od każdego z elementów rozpatrywanych osobno. Niektórzy (w tym sam Eisenstein) poszerzali to pojęcie o tzw. montaż wertykalny, który powstaje na skutek połączenia dźwięku i obrazu⁴⁶.

Cook powołuje się na najbardziej podstawowe sformułowania kognitywnej teorii metafory, nie poświęca im zresztą w swym wywodzie zbyt wiele miejsca⁴⁷, dlatego Lawrence Zbikowski proponuje, by uzupełnić jego postulaty o późniejsze sformułowania tej teorii⁴⁸. Szczególne znaczenie zyskuje w nich zjawisko amalgamacji pojęcio-

⁴¹ *Ibidem*, s. 23.

⁴² *Ibidem*, s. 69.

⁴³ „The relationship between music and pictures has a dynamic, processive character, passing from difference at one level of similarity at another”. *Ibidem*, s. 67.

⁴⁴ „Metaphor provides a model for the two-way interaction of commensurability and heterogeneity, similarity and difference.” *Ibidem*, s. 81.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 84-85.

⁴⁷ Zob. *Ibidem*, s. 70. W językoznawstwie kognitywnym metafora definiowana jest nie jako figura językowa, lecz myślowa i pojęciowa. Metafora powstaje poprzez rzutowanie tzw. źródłowej domeny pojęciowej na domenę docelową, a tym samym – pojmowanie jednej rzeczy w kategoriach innej. Językoznawcy gromadzą pokrewne wyrażenia metaforyczne i odtwarzają łączące je schematy myślowe. Rekonstrukcja takiego schematu pozwala dotrzeć do wyjściowej metafory pojęciowej, która daje początek licznym językowym wyrażeniom metaforycznym. Twórcami kognitywnej teorii metafory są m.in. George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner i Gilles Fauconnier.

⁴⁸ L.M. Zbikowski, *Music Theory, Multimedia and the Construction of Meaning*, „Intégral” 2002/2003, t. XVI/XVII.

wej (*conceptual blending*), zwanej także integracją pojęć⁴⁹. Zdaniem Zbikowskiego integracja pojęciowa w bardziej adekwatny sposób opisuje współdziałanie mediów, bo dwie domeny pojęciowe – źródłowa i docelowa, zostają zastąpione przez liczniejsze i bardziej doraźne przestrzenie mentalne. O ile domena pojęciowa to obszerny korpus wiedzy, o tyle przestrzeń mentalna pojmowana jest jako niewielki zasób pojęć wytworzony na cele doraźnego działania lub rozumienia. Ograniczenia wynikające z jednokierunkowości metaforycznego rzutowania pojęć ustępują miejsca dwukierunkowej interakcji między przestrzeniami. Dzięki temu, że integracja pojęć pozwala na opis nowej przestrzeni mentalnej, która powstaje w wyniku stopienia konfrontowanych przestrzeni, efekt wzajemnego oddziaływania i przenikania się mediów może zostać zanalizowany z większą dokładnością⁵⁰. Poza tym proponowane przez Cooka modele multimediów, oparte na stopniu podobieństwa i różnicy obu środków przekazu, łatwo ująć w struktury sieci przestrzeni mentalnych, spotykane w literaturze przedmiotu⁵¹.

Postulaty Zbikowskiego wydają się przekonujące. Biorąc pod uwagę fakt, że zjawisko integracji pojęciowej jest bardziej złożone i ma znacznie szerszy zasięg niż metaforyczne rzutowanie pojęć, należy się jednak zastanowić, na ile wprowadzenie nowego wątku uzupełnia, a na ile kwestionuje pierwotny zamysł Cooka. W świetle uwag Zbikowskiego pojmowanie metafory jako rzutowania dwóch odrębnych domen może okazać się zbyt uproszczonym, a przynajmniej mało efektywnym modelem do analizy złożonych interakcji multimedialnych.

U podstaw wszystkich referowanych wyżej poglądów znalazły się założenia interakcyjnej lub kognitywnej teorii metafory oraz przekonanie, że mówienie o przenośni w muzyce powinno opierać się w jakimś stopniu na uwzględnieniu znaczenia muzycznego. Odmienną perspektywę badań zaproponował Craig Ayrey⁵². Autor ten interesuje się przede wszystkim tradycją strukturalną i poststrukturalną. Wymienia nazwiska Romana Jakobsona czy Claude Lévi-Straussa, ale także Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridy i Paula de Mana. W językoznawstwie strukturalnym, zapoczątkowanym przez Ferdinanda de Saussure'a i rozwijanym przez Romana Jakobsona, elementy tradycji retorycznej, wywodzącej się od Arystotelesa, zyskują ścisły, spolaryzowany kształt⁵³. Metafora staje się elementem jednej z typowych dla przedstawicieli strukturalizmu dychotomii. Obok metonimii stanowi jeden z dwóch kluczowych tropów styli-

⁴⁹ M. Turner, G. Fauconnier, *Conceptual Integration and Formal Expression*, „Journal of Metaphor and Symbolic Activity” 1995, t. X, nr 3.

⁵⁰ Jako przykład Zbikowski podaje scenę burzy z *Die glückliche Hand* Arnolda Schönberga, analizowaną również w książce Cooka. Za tzw. przestrzeń generyczną, tworzącą wspólne podłoże konfrontowanych przestrzeni mentalnych, autor uznaje pojęcie „burzy”. Do integrowanych przestrzeni zalicza charakterystykę muzyki, efektów świetlnych, akcji dramatycznej i wskazówki sceniczne, opisuje również rezultat ich stopienia. L.M. Zbikowski, *Music Theory, Multimedia...*, *op. cit.*, s. 264.

⁵¹ *Ibidem*, s. 265.

⁵² C. Ayrey, *Debussy's Significant Connections: Metaphor and Metonymy in Analytical Method*, w: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. A. Pople, Cambridge 1994, s. 127-151.

⁵³ O związkach z tradycją retoryczną świadczy m.in. fakt, że w językoznawstwie strukturalnym metafora wiązana jest z podobieństwem znaków i z podstawieniem jednego znaku w miejsce drugiego. Ricoeur twierdzi także, że uprzywilejowanie pojęcia znaku w semiotyce prowadzi do uznania metafory za zjawisko związane raczej z pojedynczym słowem niż zdaniem. Por. P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, przeł. R. Czerny i in., London 1994, s. 207.

stycznych. Pojęcia metafory i metonimii nie opisują jednak tylko figur poetyckich, ale także inne, bardziej ogólne aspekty języka. Każda z figur charakteryzuje najważniejsze operacje zestawiania znaków: metafora – selekcję znaków opartą na ich podobieństwie, metonimia – kombinację opartą na przyległości znaków. Z metaforą wiąże się paradygmatyczny wymiar języka, opisujący relacje między znakami w systemie, z metonimią – wymiar syntagmatyczny, ukazujący linearny porządek znaków w ramach wypowiedzi⁵⁴.

Przyjmując na wstępie podstawowe rozróżnienia strukturalne, akceptowane przez przedstawicieli semiotyki muzycznej, Ayrey zmierza w kierunku ukazania ich niewystarczalności i nieadekwatności w kontekście konkretnego utworu. Autor proponuje, by zająć się muzyką Debussy'ego, która zazwyczaj wymyka się ścisłym metodom analizy. Przedstawia analizę wstępu do *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego, dokonaną przez Nicolasa Ruweta, a następnie poddaną rewizji przez Jeana Jacquesa Nattieza. Obaj muzykolodzy posługują się metodą analityczną, polegającą na segmentacji utworu i ukazaniu relacji łączących najmniejsze, niepodzielne elementy struktury muzycznej. Relacje przedstawione są na dwóch prostopadłych osiach. Oś wertykalna, utożsamiona z wymiarem paradygmatycznym, składa się z identycznych lub podobnych jednostek podstawowych, powstających w wyniku repetycji lub przekształceń. Oś horyzontalna ukazuje relacje syntagmatyczne, a więc następstwo kolejnych motywów muzycznych. Ayrey, korzystając z tezy Jakobsona, mówi o relacjach metaforycznych w związku z wymiarem paradygmatycznym i o relacjach metonimicznych w związku z wymiarem syntagmatycznym. Omawiając analizę Ruweta, uwzględniając zmiany wprowadzone przez Nattieza oraz własne spostrzeżenia, autor próbuje pokazać, że w wielu wypadkach różnica między powtórzeniem danej jednostki lub jej wariantem, a wprowadzeniem odmiennego materiału okazuje się bardzo płynna⁵⁵. I tak np. część jednostek traktowanych jako nowe można z powodzeniem uznać za kolejną wersję pojawiających się wcześniej motywów, natomiast powierzchowne podobieństwo czasami pociąga za sobą na tyle istotne zmiany, że prowadzi do powstania nowej całości. Ayrey podkreśla przy tym, że analiza dotyczy jedynie melodyki preludium, a na uwagę zasługują także inne czynniki dzieła, w szczególności harmonika⁵⁶.

Komentując rezultaty analizy, autor stwierdza, że tam, gdzie Debussy stosuje swobodną grę, polegającą na przenikaniu się podobieństwa i różnicy, muzykolodzy poszukują koniecznych, jednoznacznych związków w ramach struktury muzycznej⁵⁷. Dlatego w muzykologii, podobnie jak w językoznawstwie, należy jeszcze raz przemyśleć i przeformułować podstawowe pojęcia, takie jak „język” czy „struktura”. Podążając za postulatami poststrukturalistów, Ayrey proponuje użycie pojęcia „retoryki”, odróżnionej od języka oraz „dyskursu”, odróżnionego od struktury⁵⁸. Jego zdaniem oba pojęcia w większym stopniu uwzględniają twórczy, żywy i wieloznaczny charakter wypowiedzi muzycznej.

⁵⁴ Zob. R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, w: *idem, W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa 1989.

⁵⁵ W kwestii szczegółów analitycznych zob. graficzne przedstawienie analizy oraz słowny komentarz do niej: C. Ayrey, *op. cit.*, s. 139-147.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 151.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 134.

Wydaje się, że analiza Ayreya, który przejmuje założenia strukturalne, w największym stopniu wykracza poza intuicje związane z metaforą w potocznym myśleniu⁵⁹. Z drugiej strony, uogólnioną charakterystykę tej figury stworzyli językoznawcy, a muzykolodzy tylko przejęli zaproponowany wcześniej model. Można oczywiście argumentować, że czym innym jest abstrahowanie pewnych cech języka, a czym innym założenie, że właśnie te cechy pozwalają na adekwatny opis muzyki. Tym, co łączy ostatniego autora ze wszystkimi wspomnianymi wcześniej badaczami, jest przekonanie, że sama krytyka języka analizy pozostaje niewystarczającą odpowiedzią na współczesne wyzwania analizy muzycznej. Krytykę języka należy zawsze konfrontować z badaniem utworów, do których się on odnosi.

Jak pokazuje lektura przywołanych tekstów, wybór istotnych elementów modelu metafory zależy w dużej mierze od przyjętej teorii. Inaczej dokonają go zwolennicy teorii interakcyjnej (Hausman, Hatten), inaczej kognitywnej (Cook, Zbikowski), jeszcze inaczej osoby przywiązane do strukturalnych ujęć tej figury (Ayrey). Kluczowe wydaje się przy tym pytanie Hausmana: czy model metafory wnosi do analizy muzyki coś, co w innym przypadku nie zostałoby uwytłumaczone?

Omawiane przykłady pokazują, że model ten skłania do wydzielenia i precyzyjnego określania elementów utworu, dostrzegania ich dynamicznej relacji oraz wyodrębniania różnych poziomów interpretacji dzieła: poczynając od prostych znaczeń muzycznych, a kończąc na kategoriach, które powstają w wyniku ich zderzenia.

Ocena, czy metafora w muzyce to jeszcze metafora, czy raczej, jak sugerowali Karbusicki i Krantz, metafora metafory, oparta na selekcji cech tego pojęcia i umieszczeniu ich w nowym kontekście, zależy w dużej mierze od przyjętej perspektywy badawczej. Dla jednych zmodyfikowane rozumienie pojęć pochodzących z innych dziedzin humanistycznych będzie nieuniknioną konsekwencją interdyscyplinarności. Dla innych – ryzykownym zabiegiem negującym zrozumiałość i naukowy charakter pojęcia, a przede wszystkim – nieuwzględniającym specyfiki muzyki.

Ewa Schreiber

Summary

Metaphor As a Musical Figure. Overview of Opinions

The text is an attempt to present, confront and critically analyse the opinions concerning the use of the concept of metaphor with reference to music. Sceptical opinions stem from the conviction that the notion of metaphor is strictly connected with qualities of language (Krzysztof Guczalski, Steven C. Krantz). The advocates of such notion try to point out such elements of metaphor that

⁵⁹ Właśnie ujęcia strukturalne, w myśl których metaforyczne znaczenia muzyki oparte są na zasadzie podobieństwa, a metonimiczne na zasadzie przyległości, stały się przedmiotem krytyki Guczalskiego. Por. K. Guczalski, *op. cit.*, s. 35-36.

can also describe the qualities of music. Each of the scholars reckons some other features of this figure to be most significant. The authors demonstrate also great dependence from a selected theory of metaphor and from the context of studies: semantics (Carl R. Hausman, Robert Hatten), cognitive linguistics (Nicholas Cook, Lawrence Zbikowski) or structuralism (Craig Ayrey). Referring the elements of metaphor to music adopts various forms depending on the authors' opinions on the issue of musical meaning. In each of the mentioned cases the key question remains, that is whether the model of metaphor introduces into the analysis of music something that, in other situation, couldn't be made apparent.