

Winifred Nowottny

Metafora

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 221-242

1971

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y S T U D I A O M E T A F O R Z E. II

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 4

WINIFRED NOWOTTNY

METAFORA

Wyraz „metafora” w potocznym użyciu oznacza mniej więcej mówienie o X, jakby to był Y. Poeta chce, aby czytelnik myślał o kobiecie, ale nazywa ją różą i mówi do niej, jakby była różą. Na owo mówienie o X za pomocą wyrazów odpowiednich dla Y zwrócił uwagę Arystoteles w swojej definicji metafory.

Μεταφορά jest określona w *Poetyce* jako przeniesienie, czynność przenoszenia wyrazu z jednego desygnatu na inny:

Metafora polega na zastosowaniu dla pewnej rzeczy wyrazu należącego do innej, na przeniesieniu z gatunku na rodzaj, z rodzaju na gatunek, lub na zasadzie analogii¹.

To, co dziś nazywamy metaforą, Arystoteles połączył z przeniesieniami, które obecnie noszą inne nazwy: z synekdochą i metonimią. W synekdosze przenosi się nazwę z całości na część (kiedy przedmiot „statek” zostaje określony nazwą „kil”) albo z części na całość (kiedy w *Królu Janie* Szekspira, akt IV, sc. 2, w. 108—109, ulewa zostaje określona nazwą „pogoda”: „Tak pochmurne niebo nie może się rozjaśnić bez burzy: Wylej więc swoją pogodę”). W metonimii przedmiot przybiera nazwę czegoś, co się z nim kojarzy lub wiąże (kiedy w *Królu Lirze*, akt I, sc. 1, w. 41, młodszy ludzie są nazwani „młodszymi siłami” czy w *Wiele hałasu o nic*, akt II, sc. 3, w. 61, o muzyce mówi się „baranie kiszki”, albo gdy dziś mówimy, że czytamy autora, mając na myśli czytanie jego dzieł). „Metafora”, która według Arystotelesa obejmowała wszystkie te znaczenia, zo-

[Winifred Nowottny — angielska badaczka języka poetyckiego, wykładowca w University College, London.

Przekład według wyd.: W. Nowottny, *The Language Poets Use*. London 1962, s. 49—71, rozdz. *Metaphor*.]

¹ W. B. Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford 1936, s. 9—10. [Cytat z *Poetyki* tłumaczony z przekładu angielskiego.]

stała ostatecznie zredukowana do przeniesień opartych na analogii². Warto jednak przyjąć za punkt wyjścia jego definicję, po prostu dlatego, że kładzie nacisk na przeniesienie nazwy i w ten sposób zwraca uwagę na językową stronę metafory (w odróżnieniu od psychicznej czynności postrzegania podobieństwa).

Kiedy nazywamy kobietę różą lub mówimy o czymś, jakby to było coś innego, dokonujemy pewnej czynności w sferze języka. „Nazywanie”, „wymienianie”, „mówienie o czymś” to zwroty odnoszące się do czynności językowych. Warto pamiętać, że metafora jest zjawiskiem językowym. To samo stosuje się do porównania. W wypadku porównania mechanizm językowy służący do zasygnalizowania podobieństwa składa się ze specjalnych wyrazów: „jak”, „jakby” itp. Można logicznie oddzielić mechanizm słowny od sygnalizowanego przezeń spostrzeżenia podobieństwa lub analogii i warto zdać sobie sprawę z różnicy między dostrzeganiem stosunku analogii (czynnością umysłową) a jego formułowaniem, a więc różnicy między samą myślą a jej słownym ujawnieniem środkami mowy³. O słuszności tego rozróżnienia świadczy okoliczność, że analogię można różnie wyrazić. Jeżeli poeta, patrząc na morze, wyobraża sobie harfę, może wywołać podobne wyobrażenie u czytelnika, pisząc: „Morze jest jak harfa” lub wołając: „O morze, podobne do harfy!”, albo mówiąc o „akordach granych na strunach morza” itd. Wiele środków językowych może służyć wyrażeniu spostrzeżenia, że dwie rzeczy dają się porównać, czego

² I. A. Richards (W: *The Philosophy of Rhetoric* [New York 1936]) używa tego terminu swobodniej, „we wszystkich przypadkach, kiedy wyraz, jak pisze Johnson: »daje nam dwa pojęcia w miejsce jednego«, a więc kiedy łączymy dwa użycia wyrazu w jedno i mówimy o czymś, jakby to było coś innego (...), a także przymiotnikowo dla nazwania wszelkich przeżyć polegających na tym, że mamy doznania, myśli lub uczucia na temat jakiejś rzeczy w kategoriach innej” (s. 116).

³ Mówiąc ściśle, wyraz „analogia” [*analogy*] w odniesieniu do stosunku oznacza stosunek typu A ma się do B tak, jak C ma się do D, a w odniesieniu do figury słownej powinien oznaczać wyraz językowy takiego stosunku. Jednakże dla naszego użytku taka ścisłość wymagałaby częstego powtarzania niewygodnych wyrażen i wobec tego pozwoliłam sobie używać swobodniej tego wyrazu, a mianowicie w odniesieniu do różnych figur języka zawierających jakiś rodzaj podobieństwa. Wydaje się, że lepiej nie używać wyrazu „podobieństwo” jako szerokiego terminu, bowiem jak dowodzi Richards (*op. cit.*, s. 127), metafora opiera się zwykle w tym samym stopniu na różnicy między dwoma przedmiotami co na ich podobieństwie: „szczególne przekształcenie przedstawienia głównego dokonane przez przedstawienie wtórne jest nawet w większym stopniu dziełem braku podobieństwa między nimi niż istnienia podobieństwa”; poza tym obraz może polegać „nie na jakiejś plastycznej bliskości obu przedstawień, ale na subiektywnej tożsamości wzruszeń, które każde z nich wzbudza” — jak pisze Brian A. Rowley w *The Light of Music and the Music of Light. Synaesthetic Imagery in the Works of Ludwig Tieck*. „Publications of the English Goethe Society”, t. 26 (1957), s. 67.

dowodzą następujące przykłady: tytuł utworu Hopkinsa, *Najświętsza Panna przyrównana do powietrza, którym oddychamy*; pierwszy wers *Sonetu 18* Szekspira „Mam cię porównać do letniego dnia?”⁴; czy wzór bardziej rozbudowany: Nie z większą dozą jakiejś cechy robi coś X, niż Y robi coś innego (lub to samo); fragment z *The Second Anniversarie* Donne’a (II, 244—6):

{...} *her pure, and eloquent blood
Spoke in her cheekes, and so distinctly wrought,
That 'one might almost say, her body thought*⁵;

[...] Jej czysta i wymowna krew / Przemawiała z jej policzków, a tak się wyraziście ujawniała / Iż można by niemal powiedzieć, że jej ciało myślało;]

— lub wers Shelleya „Zachodni wietrze, tchu jesiennej pory”⁶ z podwójną apostrofą.

Podobieństwo dwu rzeczy może oczywiście przybierać różne formy językowe. Z równą oczywistością może się komuś wydawać, że przytaczając te przykłady pominęłam istotne różnice. Niektórzy krytycy będą utrzymywać, że metafora ujawnia głębokie prawdy, natomiast porównanie zawiera tylko pewien sposób widzenia, który można chwilowo przyjąć wobec jakiejś rzeczy, lub ideę, którą można się zabawić, ale nigdy wziąć ją poważnie. Nierzadko jednak znajdziemy wiele przykładów na to, że w poezji analogia znajduje wyraz najpierw w porównaniu, a potem w metaforze, trudno zatem dopatrzeć się między nimi większej różnicy pod względem wyrażanej przez nie prawdy lub ich głębi wyobraźniowej. Przykładem może być wypowiedź Kleopatry o Antoniuszu:

{...} *his delights
Were Dolphin-like; they show'd his back above
The element they lived in*⁷

[...] jego zabawy / były jak igraszki delfina; wynurzały jego grzbiet / ponad żywioł, w którym tkwił]

— lub zmienne koleje idei, zanotowane przez Stephena Spendera w opisie jego trudów, które doprowadziły do powstania utworu *Seascape*⁸.

⁴ [Przekład polski J. Łowińskiego. W: W. Szekspir, *Sonetu*. Warszawa 1964.]

⁵ *The Poems of John Donne*. Ed. H. J. C. Grierson. London 1929, s. 234.

⁶ [Przekład polski za: *Poeci angielscy w przekładzie Jana Kasprowicza*. Lwów 1907, s. 197.]

⁷ W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, akt V, sc. 2, w. 88—90. [Przekład literalny.]

⁸ S. Spender, *The Making of a Poem*. „Partisan Review” XIII (1946), s. 294—308; przedruk w: *The Creative Process*. Ed. by B. Ghiselin. New York 1955, s. 112—125. Ostateczną wersję *Seascape* znajdziemy w: S. Spender, *Collected Poems*. 1928—1935. London 1955, s. 172.

W takich przypadkach wydaje się uzasadnione przypuszczenie, że nie istnieje żadna wyższa wewnętrzna prawda, która ujawnia się w metaforze, w przeciwieństwie do idei zawartej w porównaniu. Bardziej korzystne wydaje się odróżnienie metafory, porównania i innych form zestawienia pod względem aparatury językowej, która przekazuje ideę, i odpowiednich zalet lub niedostatków poszczególnych rodzajów aparatury.

Niełatwo mówić o metaforze: zanim zastanowimy się, jak ją zdefiniować najlepiej, musimy dokonać pewnych wstępnych spostrzeżeń. W przeciwieństwie do porównania metafora nie wymaga wprowadzania osobnych wyrazów jawnie sygnalizujących zestawienie dwu przedmiotów; ustanawia ona stosunek między nimi, używając wyrazu (lub wyrazów) figuratywnie, a nie dosłownie. Jednak same terminy „figuratywny” i „dosłowny” wymagają objaśnienia. Dla badaczy zmian znaczeniowych truizmem jest teza, że język poszerza swój zasięg posługując się słowami o przenośnych znaczeniach, wiążąc zjawiska nowe w środowisku i myśleniu ludzkim z wyrazami istniejącymi już w języku — z początku w sposób figuratywny, a z czasem utrwalając nowe znaczenia jako zwykły sposób nazywania, aż uzna się je za dosłowne. Można podać za przykład „maskę” samochodu. Paul Henle, omawiając stosowanie metafory w celu rozszerzenia zasięgu języka, a następnie jej zanikanie na rzecz dosłowności, pisze:

Tego rodzaju metafory mają skłonność do zanikania nie wskutek tego, że znaczenie metafory przestaje funkcjonować, ale ponieważ nabiera ono dosłowności i obecnie nikt nie może uważać „pancerza żółwia” czy „maski samochodu” za metafory⁹.

Proces ten tak głęboko oddziałał na rozwój i stan naszego języka, że — jak pisze Ullmann — „w warstwie semantycznej zanikanie metaforyczności jest niemal przysłowiowe”¹⁰. Trudno zatem ustalić znaczenie terminów „figuratywny” i „dosłowny” inaczej niż przez odniesienie do ogólnego obyczaju językowego obowiązującego w określonym czasie. Henle (op. cit., s. 174) proponuje następujące stosowanie tych terminów:

Przez dosłowne znaczenie możemy rozumieć znaczenie, które wyraz ma w innych sytuacjach i niezależnie od takich zastosowań metaforycznych. Przez znaczenie figuratywne możemy rozumieć to szczególne znaczenie, na którym opiera się metafora (...). Znaczenie dosłowne będzie najczęściej tym, które podaje słownik, lub jeżeli słownik podaje więcej niż jedno, tym, które jest odpowiednie w danej sytuacji.

Jakkolwiek trudne byłoby ustalenie ścisłej definicji terminów, mam wrażenie, że w praktyce nie dopuścimy się wielkiego błędu, jeżeli w kon-

⁹ *Language, Thought and Culture*. [Ed. by P. Henle, A. Arbor 1958], s. 187.

¹⁰ [S. Ullmann], *Principles of Semantics* [New York 1957], s. 91.

kretnych przypadkach wątpliwości co do „figuracywności” jakiegoś znaczenia rozstrzygniemy na podstawie własnej świadomości językowej. Jeżeli robi na nas wrażenie „normalnego” (jeszcze jeden dwuznaczny wyraz, ale dla naszych celów posiadający wystarczające znaczenie), możemy je nazwać „dosłownym”. Taka metoda odróżniania znaczenia figuracywnego od dosłownego, choć może dowolna, jest dostatecznie uzasadniona, jeżeli przyjmiemy pogląd, że oddziaływanie metafory i korzyści z nią związane polegają w znacznej mierze na naszym poczuciu luki między dwoma członami związku: przedmiotem, o który chodzi (nazywanym „przedstawieniem głównym” [*tenor*] metafory), a terminami, które na niego wskazują (nazywanymi „przedstawieniem wtórnym” [*vehicle*] metafory). Bowiem, jak stwierdza Ullmann:

Do istotnych cech metafory należy pewne oddalenie między przedstawieniem głównym a wtórnym. Ich podobieństwu musi towarzyszyć poczucie różnicy, muszą należeć do innych dziedzin myśli. Jeżeli są znanadto zbliżone, nie mogą stworzyć efektu „podwójnego widzenia”, które jest szczególną cechą metafory¹¹.

Ta osobliwa sytuacja polegająca na tym, że między dwiema rzeczami musi istnieć podobieństwo wystarczające, aby je spoić, a jednocześnie taka różnica, aby ich zetknięcie było interesujące, stwarza znaczne trudności terminologiczne. Potrzebna nam jest kategoria, która określałaby związane zdolność pewnego przedmiotu do wchodzenia w związki metaforyczne z innym, kategoria, która odnosiłaby się do stopnia, w jakim jeden z przedmiotów wchodzący w skład metafory przypomina drugi, i jeszcze trzecia kategoria dla stopnia, w jakim ów „podobny” przedmiot w interesujący sposób różni się od tego drugiego. Dwie ostatnie kwestie możemy doraźnie rozstrzygnąć, mówiąc o „prawdopodobieństwie połączenia obu przedmiotów” i „zainteresowaniu wynikłym z połączenia dwu przedmiotów”, ale sprawa znalezienia terminu dla opisanja możliwości wejścia w taki prawdopodobny i interesujący związek jest o wiele trudniejsza. Zwyczajny język nie obfituje w słowa nadające się do zwięzłego opisu tego stosunku w kategoriach afirmacji lub zaprzeczenia ani do opisu jakości figury językowej, której powodzenie zależy od związku lub jego braku między dwoma łączonymi przedmiotami. Jeżeli jednak nie porozumiemy się co do odpowiedniego terminu, to albo będziemy mówić pokracznymi zdaniami pełnymi omówień, albo posłużymy się terminami, w których przeważać będzie jeden element — afirmacji lub negacji — na niekorzyść drugiego. Jeżeli np. — jak to będzie w niniejszym rozdziale — trzeba obszerniej mówić o podobieństwie między dwiema rzeczami (lub „prawdopodobieństwie” ich

¹¹ S. Ullmann, *Style in the French Novel*. Cambridge 1957, s. 214.

połączenia), to wówczas sama częstotliwość występowania na stronicy wyrazu „podobieństwo” (bez bliższych określeń) może wywołać przekonanie, że jest to najważniejsza cecha związku między dwiema rzeczami połączonymi w metaforze. Potrzebna jest zatem terminologia, która już w samym wskazywaniu na podobieństwo przypomina jednocześnie, że jest to podobieństwo tylko częściowe. Z tego względu chciałabym zaproponować czytelnikowi porozumienie, na mocy którego, chcąc powiedzieć o podobieństwie (czyli o tym, co czyni połączenie prawdopodobnym), będziemy mówić o „więzi” [*the link*] między dwoma członami związku metaforycznego. A ponieważ ostatnie cztery wyrazy poprzedniego zdania trzeba by powtarzać za każdym razem, gdybyśmy nie znaleźli krótszego odpowiednika, będę zamiast tego mówiła o „ekstremach” [*the extremes*] metafory. Posługując się terminami: „więzi”, „ekstremy”, będziemy jednocześnie zabezpieczać się przed przyjęciem wypaczonego poglądu na naturę języka metaforycznego.

Przy pomocy tych prostych terminów oraz wyrazów „dosłowny” i „figuracywny” w objaśnionych wyżej znaczeniach (a więc znaczenie „dosłowne” będzie, z grubsza biorąc, znaczeniem „normalnym”, a „figuracywne” to takie, które uświadamia nam, że dokonało się powiązanie) mogę powrócić do omawiania aparatury językowej używanej w metaforze i porównaniu, zaczynając od przykładów specjalnie utworzonych dla ukazania sposobu korzystania z tych terminów.

W porównaniu wyrazy są użyte w ich znaczeniu dosłownym. Właściwie mówi się tam, że „ta rzecz jest podobna do tamtej rzeczy”. Gdy komuś widok telefonu przypomina czarnego mopsa albo gdy czarny mops nieodparcie kojarzy mu się z telefonem (słuchawka i mikrofon odpowiadają obwisłym uszom, a środek widełek kudłom na pysku mopsa), może on wyrazić więź między tymi dwoma ekstremami, mopsem i telefonem, przez porównanie: „telefony są podobne do mopsich pysków” lub: „mopsy mają pyski podobne do telefonów”. Zajmijmy się teraz metaforą, gdy chłodnica nadjeżdżającego samochodu przypomina komuś wyszczerzone zęby; można to wyrazić metaforycznie słowami: „chłodnica zbliżyła się do mnie z wyszczerzonymi zębami”. Tu jednak trudniej powiedzieć, co zostaje porównane. Jakie są ekstremy tej metafory? Czy może: „chłodnica” i „zęby”? Ale czemu nie „chłodnica” i „wyszczerzone zęby”? albo „zbliżająca się chłodnica” i „zbliżające się wyszczerzone zęby”? Tym nie mniej nie ulega wątpliwości, że skoro słowniki nie podają k r a t e k c h ł o d n i c y s a m o c h o d u jako zwykłego znaczenia wyrazu „zęby” (nie mówiąc już o „wyszczerzonych zębach”), będziemy musieli uważać to znaczenie za figuracywne. Metafora ma zatem jedno ekstremum dosłowne, a jedno figuracywne. I chociaż — jak mówiłam — tylko drogą dowolnego wyboru cech przedstawionej metaforycznie sytuacji można powiedzieć, że eks-

tremum dosłownym jest „chłodnica”, a figuratywnym „zęby”, to nie widzimy trudności w przydzieleniu terminów „dosłowny” i „figuratywny” odpowiednim ekstremom, bez względu na trudności w określeniu ścisłej zawartości ich zakresów znaczeniowych. Większa złożoność metafory w stosunku do porównania nie ogranicza się do ścisłego podania, gdzie znajdują się oba ekstremy. Następna trudność polega na tym, że jedno z ekstremów (w moim przykładzie metafory — „zęby”) oznacza coś, co nie jest ściśle określone, coś, co się dokonuje z chłodnicami samochodów zbliżającymi się do mnie. Byłoby bardzo trudno obronić moje pochopne twierdzenie, że „zęby” oznaczają osłonę chłodnicy, zwłaszcza wobec przeciwnika, który powiedziałby, że chodzi o stwierdzenie, co oznaczają nie „zęby”, ale „wyszczerzone zęby zbliżające się do mnie”. Mój przeciwnik mógłby powiedzieć, że osłona chłodnicy nie zachowywałaby tak silnego podobieństwa do wyszczerzonych zębów, gdyby leżała na stosie złomu, zamiast tkwić w metalowej ramie na przedzie samochodu zbliżającego się do spłoszonego przechodnia. W konkretnej sytuacji, jaką przedstawia metafora — dowodziłby mój przeciwnik — jest tu coś nie nazwanego słowami metafory, co przez związek z całą sytuacją narzuca autorowi metafory wrażenie, że zbliżają się do niego wyszczerzone zęby; byłoby wielką omyłką co do zamysłu autora zarówno w stosunku do samej sytuacji, jak i w pisaniu metafory, gdyby się powiedziało, że „zęby” oznaczają „osłonę”; autor przecież nie chciał powiedzieć, że chłodnica zbliżała się do mnie z osłoną (jak zwykle) odkrytą.

Z tego wszystkiego widać wyraźnie, że porównanie nie powoduje tego rodzaju trudności, a ponadto, że jeżeli mamy mówić o metaforze, to na którymś etapie będzie nam potrzebny termin określający tę niewiadome coś, co istnieje w przedstawionej metaforycznie sytuacji, ale nie jest sformułowane w samej metaforze. Na razie prosiłabym czytelnika, aby — jeżeli zaistnieje taka potrzeba — zgodził się nazywać to coś „X”, zanim stwierdzimy, czy ma to znaczenie, a jeśli tak, z jakimi innymi problemami (i terminami koniecznymi dla ich nazywania) musi się ono wiązać.

Jednym z głównych celów niniejszego rozdziału jest ukazanie, w jaki sposób korzyści wynikłe z posłużenia się metaforą łączą się z jej kształtem językowym; będziemy bliżsi tego celu, jeżeli uświadomimy sobie, że rozpatrzenie kształtu językowego metafory ułatwi nam poruszanie się wśród problemów przed chwilą zarysowanych. Kształt językowy metafory opisał precyzyjnie Paul Henle. Pisze on:

Niektóre składniki metafory mają znaczenie dosłowne w odniesieniu do jednej sytuacji, a figuratywne w odniesieniu do drugiej, natomiast inne mają tylko dosłowne znaczenie i odnoszą się tylko do drugiej sytuacji¹².

¹² Henle, *op. cit.*, s. 181.

A oto ilustracja tej tezy: w zdaniu „statek orze fale” pewne wyrazy („statek”, „fale”) mają znaczenie dosłowne, ale „orze” odnosi się w znaczeniu dosłownym do orania, a jednocześnie w znaczeniu figuratywnym do ruchu statku na morzu.

Jaki pożytek płynie z tezy Henlego?

Taki, jaki przynosi każda prawidłowa definicja: pozwala nam zorientować się, co wchodzi, a co nie wchodzi w zakres naszych zainteresowań. Ułatwia także analizę skomplikowanych przykładów. Przede wszystkim jednak taki opis językowego ukształtowania metafory wydobywa na jaw prawdę, której piszący o metaforze nie starają się uwydatnić, mianowicie że pozwala ona sformułować złożoną wypowiedź bez komplikowania gramatycznej budowy zdania przekazującego tę wypowiedź. Powiedzenie „statek orze fale” jest bowiem równoważne ze zdaniem: „To, co robi statek w stosunku do fal, jest podobne do działania pługa w stosunku do ziemi”, albo odpowiada zdaniu: „Statek przechodzi przez fale, pług przechodzi przez ziemię; obie te czynności są pod jednym lub pod wieloma względami tym samym”, lub też „Statek jest dla fal tym, czym pług dla ziemi”.

Ezra Pound określa obraz poetycki jako:

{...} to, co przedstawia pewne zespolenie rozumowo-emocjonalne w krótkim momencie czasowym {...}. Przedstawienie tego zespolenia ma charakter raptowny i daje poczucie nagłego wyzwolenia {...}. Lepiej stworzyć jeden obraz w życiu niż wyprodukować opasłe dzieła¹³.

Niewątpliwie daleka droga dzieli „obraz” o takich zaletach od tandetnych metafor przeważających w parafialnych kazaniach i w wykładach, prowadzonych przez niektóre czasopisma, z filozofii na domowy użytek. Musimy oczywiście odróżnić metafory, w których wiązanie ekstremów jest niechlujne, a wynik nieciekawym albo żenującym, od takich, w których daje ono „poczucie nagłego wyzwolenia”; zależy to od tego, z jakim „zespoleniem” mamy do czynienia, czy robi ono na nas wrażenie czy nie. Jednakże językowy kształt metafory jako takiej jest tym, co umożliwia owemu „zespoleniu” (czy jest to tandetne paskudztwo, czy las Birnam podchodzący pod mury Dunzyny) dostęp do odbiorcy w krótkim momencie czasowym. W metaforze zwykła składniowa rama zdania jest do pewnego stopnia wypełniona figuratywnym wyrazem lub zwrotem. Wynikłe stąd wrażenie musi być złożone, skoro zakłada dwa zdania. Zdanie: „statek orze fale”, zawiera zdania: „statek robi coś falom” i „pług orze ziemię”. Mając bowiem „wytłumaczyć” metaforę, musimy napisać najpierw całkiem dosłowne zdanie o tym, co robi statek

¹³ *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London 1954, s. 4.

(zastępując „oranie” jakimś zwrotem dosłownym, np. „przechodzi przez”), a następnie na wzór tego dosłownego zdania o statku — drugie zdanie dosłownie opisujące analogiczne działanie pługa. Powiedziałam, że owe dwa zdania są „założone”, bo przecież w rzeczywistości nikt ich nie pisze tworząc metaforę. Owe implikowane czy też nie napisane zdania oddziałują jednocześnie, tworząc równoległy ruch lub podwójny obraz. Powyższa analiza może wydawać się naciągnięta, nasza metafora jest bowiem tak oczywista, że rozumie się ją bezpośrednio, nie mając świadomości, że wkładamy tu pewien wysiłek. Aby udowodnić, że rzeczywiście metafora wymaga podobnego trudu, muszę podać mniej oczywisty przykład. Zastanówmy się więc nad wersem „popołudnie płonie na jego drutach” — napisanym a następnie zarzuconym przez Spendera w czasie tworzenia *Seascape*, co wyznaje w *The Making of a Poem*¹⁴. „Jego” w pierwszej wersji utworu odnosi się do „morza” (w ostatecznej postaci „beztroski ocean” zastępuje „morze”), zatem możemy odczytać metaforę, jakby brzmiała:

Afternoon burns upon the wires of the sea.

[Popołudnie płonie na drutach morza.]

Zanim zajmiemy się metaforą zawartą w tym werse, musimy „przetłumaczyć” inne jego środki figuratywne. „Popołudnie” może zastępować [popołudniowe] słońce, ponieważ słońce i popołudnie kojarzą się ze sobą. Popołudnie kojarzy się też z herbatą i drzemką, ale nasze rozumienie wyprowadzamy z wyrazu „płonie”, ponieważ pamiętamy wyrażenie „żar słoneczny” [*burning sunshine*]. Mamy już zatem płonące promienie słoneczne, które padają na „druty” morza lub uderzają o nie. Ponieważ morza nie mają w znaczeniu dosłownym drutów (nie licząc kabli podmorskich), wyraz „druty” musi zastępować coś innego; „na drutach morza” musi zatem znaczyć na czymś, co należy do morza. W ten sposób uzupełniliśmy pierwsze z nie napisanych zdań zawartych w metaforze.

Gdybyśmy nie mieli żadnych wskazówek co do sprecyzowania tego czegoś morza, moglibyśmy się domyślać, że są to bryzgi lub pływające wodorosty czy nawet tęcza lub cokolwiek — co ma jednak związek z morzem — przypominające pod jakimś względem druty, na które padają płonące promienie słońca. Na szczęście tekst poprzedzający nasz cytat (zarówno w pierwszej wersji jak i w ostatecznej postaci utworu) daje więcej podstaw do domysłu, ponieważ powiedziano już, że morze (czy ocean) jest „jak harfa”, „jak nie tknięta harfa”. Zatem nasze drugie zdanie zawarte w metaforze będzie ostatecznie brzmiało: promienie popo-

¹⁴ Zob. B. Ghiselin, *The Creative Process*, s. 117.

łudniowego słońca padają na struny harfy. Gdy sobie to uzmysłowimy, nasuwa się nam wyobrażenie, w którym druty są napiętymi, cienkimi linami, są metalowe, występują w równych odstępach, itd. Wyobrażenie to musimy w jakiś konkretny sposób powiązać z czymś, co należy do morza. Jak sądzę, zgodzimy się, że coś, co ma związek z morzem i najbardziej odpowiada wyliczonemu cechom, to grzebienie, grzbiety, doliny lub garby fal; możemy zatem z niejaką pewnością przyjąć, że takie jest znaczenie wyrazu „druty”.

Całe te korowody wokół jednej linijki wiersza powinny przekonać nas, że interpretacja metafory jest czynnością złożoną. Obejmuje ona wnioskowanie dotyczące języka — jak np. to, że coś, co należy do morza, odpowiada strunom harfy — po czym porządkujemy naszą wiedzę o strukturze morza i o strukturze harfy, aż odnajdziemy ów konkretny składnik morza, który najbardziej odpowiada strunom harfy i najlepiej zgadza się ze wszystkimi innymi określeniami zawartymi w analizowanej wypowiedzi — struny muszą być tymi drutami, o których można powiedzieć, że „płonie” na nich popołudnie. Metafora jest zatem zespołem wskazówek językowych służących przekazaniu znaczenia nie napisanego terminu dosłownego. (Dlatego właśnie metafora może „mówić” rzeczy nie istniejące w żadnym słowniku naszego języka.) Trzeba tu zauważyć, że metafora wskazuje nam *znaczenie*, a nie *ściśłą odpowiedniość* [*exact term*]. Wskazówki kierują nas nie do wyrazu „grzbiety” ani „wzniesienia”, ani „garby”, ani „grzebienie”, ale do tego, co w naturze jest wspólnym celem tych wystrzałów słownych. Nie korzystając z żadnego z tych wyrazów metafora pozwala nam utworzyć niezakłócony obraz na podstawie naszej własnej znajomości świata fizycznego. To, co otrzymujemy, ponieważ jest wolne od wyrazów i ich określonych znaczeń, nie musi być ostre jak grzbiety ani białe jak grzebienie, ani zgarbione jak garby; chodzi tylko o widok morza, gdy popołudnie płonie na jego drutach. Na tym polega owa słynna fizyczna raptowność metafory [*physical immediacy of metaphor*]. Metafora wskazuje, jak odnaleźć lub wytworzyć cel, ale nie zakłóca jego wyobrażenia zastosowaniem któregoś z dosłownych terminów dostępnych w ogólnym języku na jego określenie. Czytelnik układa metaforę przy pomocy czegoś, co należy do jego doświadczenia lub co wytwarza on na podstawie doświadczenia stosownie do wskazówek dostarczonych środkami językowymi przez wypowiedź, w której metafora występuje. Temu właśnie metafora zawdzięcza swoją fizyczną raptowność. Zajmuje ona miejsce brakującego dosłownego określenia, przynosi rzecz, o której wiadomo, że należy do morza i jest jednocześnie strunami harfy.

Warto zwrócić uwagę na okoliczność, że tej cechy metafory nie posiada porównanie. W porównaniu nie ma żadnego „X”. W metaforze, gdzie

ono występuje, czytelnik sam musi wytworzyć jakieś pojęcie lub wyobrażenie owego „X”. Ma to określone konsekwencje dla ogólnej przydatności tych dwu różnych językowych sposobów wiązania. Wynika stąd — i ciekawe byłoby sprawdzić, czy zasada ta potwierdza się w praktyce twórczej jakiegoś poety — że metafora byłaby szczególnie przydatna w wypadku zjawisk i przeżyć dotychczas nie nazwanych przez język ogólny. Nie potrzebuję wchodzić w szczegóły, aby stwierdzić, że większość z nas kiedyś doświadczyła zjawisk czy też niuansów uczuć, dla których zwykły język nie posiada identyfikującej nazwy. Wskazuje na to przykład *popołudnia płonącego na drutach morza* Stephena Spendera. Nie istnieje wyraz, który oznaczałby właśnie to zjawisko: silne światło padające na niewielką błyszczącą powierzchnię i nadające jej wygląd taki, jakby płonęła lub żarzyła się. „Migotanie” nie jest odpowiednim słowem, ponieważ nie określa zjawiska o ścisłym umiejscowieniu (o wyglądzie małych płomyków). „Płomień” też nie jest dobrym wyrazem, bo nasuwa wyobrażenie już zbyt wielkiego pożaru. Podobnie jak ze światem zewnętrznym przedstawia się sprawa sfery osobistych wzruszeń; dziedzina ta szczególnie domaga się metafor, bowiem słownik uczuć jest stosunkowo mało urozmaicony — niewątpliwie dlatego, że wzruszeń nie można pokazać ani rozpoznać, tak jak można pokazać i rozpoznać odcienie barwy. Metafora jest zatem pożytecznym środkiem, gdy chodzi o dziedzinę nie nazywanych przeżyć. Dostarcza również wzorca, na podstawie którego możemy wytworzyć sobie własne pojęcie o tym, o czym mówi poeta — zwłaszcza kiedy nie tylko brak na tę rzecz nazwy w języku ogólnym, ale także stanowi ona widzenie lub zespół przeżyć będący osobliwością poety i wskutek tego wykracza poza zasięg doświadczeń czytelnika. Podam tu prosty przykład: poeci na ogół łatwiej niż przeciętni ludzie ulegają przekonaniu, że sprzeczne lub przeciwstawne uczucia można przeżywać jednocześnie; człowiek nie zawsze albo kocha, albo nienawidzi, są bowiem wypadki, kiedy doznajemy obu tych uczuć na raz, wypadki, kiedy toczą one w nas walkę. Mówiąc „toczą walkę”, sama uciekłam się do metafory, aby opisać przeżycie, które wykracza poza rozumowe „przeciwieństwa” języka ogólnego. Metafora walki miłości i nienawiści nie jest może szczególnie trafna; lepszą zawiera *Sonet 35* Szekspira, który opisując bardzo złożoną sytuację uczuciową i moralną, posługuje się metaforą wojny domowej („*Such civil war is in my love and hate*” [„Taką wojnę domową toczy moja miłość z nienawiścią”]), aby opisać uczuciową stronę przeżycia.

Jak dotychczas, nie kładłam nacisku na okoliczność, że metafora już przez samą swoją formę ma skłonność do szkicowości. Musi tak być, gdyż zdanie metaforyczne stanowi zespolenie dwu zawartych w nim zdań pozostających w bliskim związku, który przełożony na formę abstrakcyjną składa się z proporcji [*analogy*]: *A* ma się do *B* tak, jak *C* ma się

do D. Mówiąc przy pomocy tak wielkiej ilości słów: „A ma się do B tak, jak C ma się do D”, wyczerpująco określamy stosunek zawarty w metaforze. Co prawda poezja może skorzystać z pełnego sformułowania analogii, jak w *Sonecie 75* Szekspira:

*So are you to my thoughts as food to life,
Or as sweet-season'd showers are to the ground;
And for the peace of you I hold such strife
As 'twixt a miser and his wealth is found;*

[Tyś dla mych myśli, czym pokarm dla ciała
Lub deszcze słodkie dla łaknącej ziemi;
Taka się walka we mnie rozpętała
Jak między skąpcem i skarby wszystkimi ¹⁵;

— jednak wadą nazywania obu członów związku jest występowanie skłonności do szablonowego wiązania lub rozwlekania wyjaśniania: „Tyś dla mych myśli, czym pokarm dla ciała” stanowi połączenie szablonowe; jego działanie zależy od wcześniejszego istnienia koniecznego związku między pokarmem a życiem. Bez pokarmu nie ma życia. Nie mówi nam to wiele o uczuciach poety poza bardzo ogólnym stwierdzeniem: Nie ma młodzieńca, nie ma myśli. Gdy autor chce, aby analogia była nie-sablonowa i w pełni wypowiedziana, staje się ona rozwlekła i składniowo skomplikowana, jak w *Sonecie 52* Szekspira, gdzie poeta chce powiedzieć (z grubsza biorąc), że choć młodzieńca przez jakiś czas nie ma, sama myśl o tym, że powróci, stanowi pociechę, a nieobecność uczyni powrót jeszcze słodszy. Aby wyczerpująco wyjaśnić stosunek między skąpcem, który ma klucz do zamkniętego skarbu, a poetą, którego przyjaciel jest niedostępny, bo oddalony, trzeba posłużyć się złożoną składnią:

*So am I as the rich, whose blessed key
Can bring him to his sweet up-locked treasure,
The which he will not every hour survey,
For blunting the fine point of seldom pleasure.*

[Jestem jak bogacz, co ma klucz do skrzyni
Z drogimi skarby: widzieć je jak miło!
Lecz nie co chwila on ich przegląd czyni,
By się rozkoszy ostrze nie stępiło ¹⁶.]

Nawet przy pomocy tej mocno naciągniętej składni poeta na razie objął tylko część całej sytuacji: jesteś dla mnie tym, czym skarby, mam do moich skarbów taki stosunek jak skąpiec. Nie wyjaśnił natomiast „klucza” i „drogich skarbów”. Aby powią-

¹⁵ [Przekład polski J. S. Sity. W: W. Szekspir, *Sonety*. Warszawa 1964.]

¹⁶ [Przekład polski J. Kasprowicza. W: W. Szekspir, *Sonety*. Warszawa 1964.]

zać klucz i skarb z sytuacją, poeta musi odwołać się do pomocy czasu, „co ode mnie z dala ciebie trzyma [i] jest niby skrzynią, gdzie drogą zamknięto suknię”. Im uporczywiej poeta stara się precyzyjnie określić stosunek stanowiący wzorzec dla zrozumienia jednostkowego przeżycia emocjonalnego, tym bardziej zdanie staje się rozwlekłe i złożone. Krańcowym stadium rozbudowywania składni, która bez końca wylicza konkretne szczegóły, jest porównanie epickie. Metafora nie musi zagłębiać się w złożoność składniową, bowiem jej forma, pozwalająca na aluzje do czegoś nie wymienionego, jest w stanie pozostawiać wiele miejsca na wnioskowanie i domysły. W *Sonetach* Szekspira często się zdarza, że kiedy autor wypowiada do końca swoją analogię, jedna para (spośród czterech członów proporcji: *A* ma się do *B* tak, jak *C* ma się do *D*) zmierza do szablonowości (jak biedak wobec skarbu, pożywienie wobec życia, deszcz dla ziemi). Jak sądzę, pochodzi to stąd, że gdyby jedna z par nie należała do schematycznego modelu stosunku pospolicie występującego w realnym życiu, to odwołując się do niej poeta napotkałby znaczne trudności składniowe. Możemy rozważyć, co zdarza się w *Burzy*, gdy Szekspir czyni w porównaniu użytek z czegoś, co nie jest pospolitym przykładem rozsądnego postępowania w realnym życiu. Chodzi o to, żeby powiedzieć, że brat Prospera zajmował stanowisko zastępcy księcia tak długo, aż zaczął wierzyć, że naprawdę jest księciem, i wierząc w to (mówi Prospero, starając się wyjaśnić to niezrozumiałe zjawisko), był podobny do człowieka, który kłamie tak często, że w końcu dochodzi do momentu, kiedy sam wierzy w swoje kłamstwo. A oto efekt składniowy próby wyjaśnienia jednego nieprawdopodobnego postępowania przez porównanie go z innym, równie nie uzasadnionym:

{...} *like one*
Who having into truth, by telling of it,
Made such a sinner of his memory,
To credit his own lie, he did believe
He was indeed the duke; out o'the substitution,
And executing the outward face of royalty,
With all prerogative: — hence his ambition growing —
Dost thou hear?

[Podobny kłamec, który sam się zwodzi,
W końcu i pamięć swą do grzechu wciąga,
I własnym kłamstwom wierzy — on uwierzył,
Że był księżciem, nie mym namiestnikiem,
Nie wykonawcą praw i przywilejów,
Zewnętrznych znamion mojego wszechwładztwa,
Z dniem każdym chciwszy... Lecz ty mnie nie słuchasz ¹⁷.]

¹⁷ [Przekład polski L. Ulricha. W: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*. T. 1. Warszawa 1964, akt I, sc. 2, w. 99—106, s. 152.]

Ta okropna składnia¹⁸ jest naturalnym wynikiem tego, że Prospero w celu wyjaśnienia przewrotności brata posłużył się sytuacją, która sama wymaga wyjaśnienia. Próbując wyjaśnić, jak to się dzieje, że człowiek może mówić kłamstwa i w końcu sam w nie uwierzyć, wplątuje się w rozważania grzechów wynikłych z przyzwyczajenia i w konsekwencji — z deprawacji pamięci, a składnia nie może podoląć ciężarowi wyjaśnień, którymi się ją obarcza. Zwykle jednak, gdy Szekspir posługuje się porównaniem jako wzorcem stosunku, rzecz przytoczona jako przykład jest już na tyle znajoma, że nie ma potrzeby wyjaśniania ani definiowania. Szekspir zwykle stosuje porównanie, żeby umożliwić czytelnikowi powiązanie z czymś, co ten już poznał dobrze w swoim doświadczeniu życiowym lub językowym. Porównanie często służy u Szekspira jako sposób stworzenia podstawy dla konceptu, który chce zaprodukować. Gdy koncept mu się wymknie i rzecz sprowadzi się do mozolnego związania złożonego przeżycia z czymś pospolitym i uznanym za „uzasadnione”, wynikiem będzie utwór pełen powtórzeń i przerozumowany, jak *Sonet 118*:

*Like as, to make our appetites more keen,
With eager compounds we our palate urge;
As, to prevent our maladies unseen,
We sicken to shun sickness when we purge;
Even so, being full of your ne'er-cloying sweetness,
To bitter sauces did I frame my feeding
And, sick of welfare, found a kind of meetness
To be diseas'd, ere that there was true needing.
Thus policy in love, t'anticipate
The ills that were not, grew to faults assured,
And brought to medicine a healthful state,
Which, rank of goodness, would by ill be cured:
But thence I learn, and find the lesson true,
Drugs poison him that so fell sick of you.*

[Jak nam czasem apetyt drażnić się podoba
Mocno korzennym jadłem, jak gdy nas omami
Przeświadczenie, że ciężka zagraża choroba,
Lekami czyszczącymi ściągamy ją sami,
Tak ja, syt twej słodczy, lecz dalej nią skory
Karmić się, w gorzkich sosach szukałem podniety
I, raz wmówiwszy w siebie, że ze szczęścia chory,
W prawdziwą się chorobę wpędziłem, niestety.
Tak to, przed złem możliwym chcąc się zabezpieczyć,
Popadła w zło istotne miłość zbyt przebiegła,
Tak to, zepsuta szczęściem, zdrowie chciała leczyć
I dzisiaj niemoc leczyć chce, bo jej uległa.

Ale stąd ma naukę i głośno to wyzna:
Dla chorego na ciebie leki to trucizna.]

¹⁸ W wydaniu *Globe* opuszczono tę kwestię, jednakże tekst nie jest zniekształcony.

Dla kontrastu zacytuje, niewątpliwie doskonalszy, *Sonet 119* na ten sam temat:

*What potions have I drunk of Siren tears,
Distill'd from limbeckes foul as hell within,
Applying fears to hopes, and hopes to fears,
Still losing when I saw myself to win!
What wretched errors hath my heart committed.
Whilst it hath thought itself so blessed never!
How have mine eyes out of their spheres been fitted
In the distraction of this madding fever!
O benefit of ill! now I find true
That better is by evil still made better;
And ruin'd love, when it is built anew,
Grows fairer than at first, more strong, far greater.
So I return rebuked to my content,
And gain by ill thrice more than I have spent.*

[Ileż to łez syrenich wówczas wychyliłem
Z tych alembików, pełnych piekielnego brudu!
Lęk nadzieją i lękiem nadzieję leczyłem,
Przegrywając, gdzieś myślał, że wygram bez trudu.
W jak niegodziwe błędy dusza ma popadła,
Chociaż za szczęśliwszego nigdy się nie miałem!
Jakie mi przed oczyma tańczyły widziadła,
Gdy mnie gorączka dzikim omamiała szaleń!
Z tych czarnych wspomnień dla mnie świta prawda nowa,
Ze dobre czasem lepszym dzięki złu się stanie,
Ze z gruzów, jak na powrót wznoszona budowa,
Odrodzi się mocniejsze, piękniejsze kochanie.
Upomniany, znów szczęściem czuję się bogaty,
A zło potrójnym plonem pokryło mi straty¹⁹.]

Drugi utwór jest niewątpliwie lepszym sonetem. Korzysta z metafory, by przedstawić coś, co jest niezwykle i irracjonalne, i uwydatnia paradoksalność przeżycia. W wyniku otrzymujemy o wiele lepszą poezję niż w poprzednim utworze, który próbuje dopasować osobiste przeżycie do racjonalnych schematów zaczerpniętych ze świata zewnętrznego.

Poza omawianymi dotychczas aspektami metafory (osiąganiem fizycznej raptowności, jej funkcją szkicu lub modelu stosunków) musimy zastanowić się nad jeszcze jedną jej cechą: nad mocą wywoływania skojarzeń i sugestii przez przedstawienie metaforyczne. Wyrazy użyte figuralnie niosą ze sobą rozrzedzoną emanację swojego znaczenia dosłownego. Rozmyślnie powiedziałam „emanację”, aby zwrócić uwagę, że jest to coś niezupełnie określonego. To, co wyraz przynosi ze sobą, zależy u każdego czytelnika od jego skojarzeń — skojarzeń słownych i skojarzeń z własny-

¹⁹ [Przekład polski obu sonetów W. Tarnawskiego. W: W. Szekspir, *Sonet*. Warszawa 1964.]

mi rzeczywistymi doświadczeniami. Oczywiście niektóre wyrazy niosą bardziej ujednolicone skojarzenia niż inne, a niektóre wywołują bardziej wyraziste wyobrażenia od innych. Poeta może do pewnego stopnia regulować tę emanację, będąc uważnym przy wyborze analogii i starannie dobierając inne słowa tworzące kontekst, w którym pojawia się metafora. Jednakże te jego możliwości mają swoje granice. Jeżeli szuka wzorca pełnego wdzięku, giętkiego i poruszającego się bezszelestnie, może odrzucić szereg przedmiotów o tych cechach tylko dlatego, że, jak np. wąż, wywołują u większości odbiorców odpychające skojarzenia. Natomiast model trafnie wybrany może wywołać skojarzenie zgodne z oddziaływaniem całego fragmentu. Gdy Szekspir pisze o Antoniuszu: „Zimy nie znała serca jego dobroć. / Lecz była wieczną dla świata jesienią, / Ze żniwa nowe wykwi-tało żniwo”²⁰, wywołuje nasze przychylne uczucia wobec jesieni i wzmacnia je używając wyrazów, które przywołują wyobrażenie soczystych owoców. Wobec Antoniusza żywimy takie mniej więcej uczucia jak wobec jesieni, pory obfitości. W tym wypadku konstruktywne działanie skojarzeń nie wyklucza silnego uwydatnienia szkicowego charakteru metafory, bowiem jednocześnie Szekspir uwydatnia niesłychaną rozrzutność Antoniusza, która przewyższa to, co jest najbardziej szczone w świecie przyrody; manipuluje on tak metaforą, aby uwidocznic, że Antoniusz jest niepodobny do jesieni pod jednym ważnym względem: jego szczodrość nie ma granic ani kresu. Omówiona metafora stanowi szczególny wypadek. Łatwiej znaleźć podobne w *Antoniuszu i Kleopatrze* niż w innych utworach. Sama natura przedmiotu — koncepcja postaci Antoniusza — zmusza autora do wynajdywania metafor jednocześnie budzących obfite skojarzenia i mających charakter szkicowy. Antoniusz ma być pełen sił witalnych, ale jednocześnie ma być wyższy ponad swoją naturę fizyczną. Mamy zatem obrazy oparte na obu możliwościach metafory: na mocy pobudzania skojarzeń i na mocy relacji lepiej niż tak, nie tylko tak. Podobna metafora występuje w tej samej kwestii dramatu: „jego zabawy / Były jak igraszki delfina, wynurzały jego grzbiet / Ponad żywioł, w którym tkwił”. I tutaj emanacja skojarzeń ma funkcję konstruktywną: delfiny bawią się, są zmysłowe, żyją na pełnym morzu, kojarzą się ze swobodą, żywiołowością i beztroską, ich widok robi duże wrażenie i wzbudza podziw. Do tego jednak dodany jest przejrzysty stosunek logiczny. Delfiny pozostają w takim stosunku do wód morskich jak zmysł uciechy Antoniusza do jego zabaw: tkwi w nich, ale nie zanurza się całkowicie; jak delfiny, które okazują radość w tym momencie, kiedy wynurzają się z właściwego im żywiołu. W tym wypadku szkicowość metafory jest bardziej wymowna niż emanacja skojarzeń. Powiedziałam już

²⁰ [Antoniusz i Kleopatra, akt V, sc. 2, w. 86 n. Przekład polski L. Ulricha. W: Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, s. 649.]

jednak, że *Antoniusz i Kleopatra* stanowi szczególny przypadek i na pewno stwierdzimy, że metafora nie może tak często ujawniać z równą siłą swoich różnych możliwości jednocześnie. Metafora może wprowadzać do utworu rzeczywiste doświadczenie stanowiące zespół różnorodnych składników, ale uczyni to najczęściej kosztem albo ścisłości, wyrazistości albo fizycznych szczegółów. Nawet Szekspir, choć znakomicie i z pasją wykorzystuje całkowicie realistyczne analogie, nie jest w stanie w metaforze jesieni czy w metaforze delfinów przedstawić zjawisk fizycznych z taką ostrością jak np. słońce, które wzbudza płonące metaliczne ognie w morskich falach. Nie można mieć wszystkiego na raz.

Sugerowanie stanowi zatem jedną z możliwości metafory. Można jednak z powodzeniem utrzymywać, że lepszy rezultat osiąga porównanie. Proste porównanie nie precyzuje, pod jakim względem jedna rzecz jest podobna do innej. Mówi tylko, że dwie rzeczy są podobne i pozostawia nam wybór spośród wielu możliwych sposobów bycia podobnym. Zatem ma także swoje zalety. Dla poety może być bardzo korzystne oświadczenie, że istnieje podobieństwo, bez precyzowania, na czym ono polega. A jeżeli w dodatku poeta wykroczy poza proste porównanie (poza: to jest podobne do tego), otwierają się przed nim wielkie możliwości oddziaływania. Porównanie w pierwszej zwrotce *Infant Sorrow* Blake'a osiąga jednocześnie efekt konkretności i tajemniczości:

*My mother groan'd! my father wept.
Into the dangerous world I leapt:
Helpless, naked, piping loud:
Like a fiend hid in a cloud.*

[Matka jęczała, ojciec płakał. / Wszedłem w niebezpieczny świat, / Bezradny, goły, wrzeszczący głośno, / Jak zły duch ukryty w chmurze.]

Przed zaprodukowaniem tego porównania Blake szczegółowo określa cechy, o które mu chodzi: dziecko jest „bezradne, gołe, wrzeszczące głośno”, to wszystko jest zupełnie niedwuznacznie określone. Następuje jednak tajemnicze porównanie, „Jak zły duch ukryty w chmurze”. Wyrazy „goły” i „wrzeszczący głośno” skłaniają nas do wyobrażenia sobie złego ducha na podobieństwo wiatru rysowanego w rogach starych map: twarz rozbrykanego dziecka ²¹. Wynikiem powiązania przymiotników trzeciej linii z tajemniczym obrazem złego ducha w czwartej jest — choć w obliczu szatana nie ma bezradności ani satanizmu w noworodku — zmuszenie nas do łączenia wyrazów „bezradny” i „wrzeszczący” oraz „zły duch” z obra-

²¹ J. H. Wicksteed w swojej książce *Blake's Innocence and Experience* (London 1928) porównuje ten obraz z szóstą ilustracją Blake'a do *Księgi Hioba* i domyśla się, że „skojarzenie złego ducha z chmurą (...) pochodzi prawdopodobnie z wyobrażenia grzmotu” (s. 174).

zem dziecka i wywołanie w nas niejasnego przekonania, że może istnieć coś takiego jak bezradny szatan — że nowo narodzone dziecko właściwie jest bezradnym szatanem. (Osiągnąwszy swój cel przy pomocy tych zawitych środków, Blake może następnie powiedzieć: „*Bound and weary I thought it best / To sulk upon my mother's breast*” [Skrepowany i zmęczony uznałem za stosowne / Dąsać się na pierś mojej matki].) Zgadza się na tajemnicze powiązanie, dziecko jak zły duch, bowiem poprzednio zgodziliśmy się na skonkretyzowane podobieństwo (goły, wrzeszczący głośno) między dzieckiem a wiatrem o twarzy dziecka. Swobodne korzystanie z takich efektów i oczywiście z wielu innych, stoi otworem przed użytkownikami porównań. Przez to samo, że porównanie nie jest formą tak konkretną jak metafora, dopuszcza ono większe bogactwo ujęć. Trudno sobie wyobrazić zestawienia wszystkich różnorodnych rzeczy, które można porównać.

Celem moim było w miarę dokładne udowodnienie, że to, co można w poezji osiągnąć stosując różne środki omawiane w niniejszym rozdziale, ściśle zależy od językowego ukształtowania tych środków; sam kształt językowy może mieć wpływ na to, jak czytelnik pojmuje wypowiedź i reaguje na nią. Różne oddziaływania, jakie wywołują poeci, zależą w nie mniejszym stopniu od języka niż od wyboru trafnej analogii wyobraźniowej [*mental analogy*]. Wydaje się zatem uzasadnione twierdzenie, że wielką siłą metafory w poezji (i popularne przekonanie, że metafora stanowi specyficzny język poezji) należy pojmować w związku z prostymi faktami językowymi. Jedną z przyczyn powszechności metafory w poezji jest to, że znacznie poszerza język, jakim poeta dysponuje. Skoro metafora posługuje się wyrazami w znaczeniu przenośnym, znaczy to, że poeta, kiedy chce pisać o przedmiocie X, a stwierdza, że zasób wyrazów z nim związany ma braki lub nie jest podatny na manipulację, może po prostu, poddawszy się pewnym nieznacznym ograniczeniom, przerzucić się na nazewnictwo związane z przedmiotem Y. Korzystając ze słownictwa należącego do Y przy opisie X, otwiera przed sobą wszystkie środki językowe dostępne w związku z Y. Zaletą jakiejś metafory z punktu widzenia poety jest nie tylko występowanie „więzi” między miłością a wycieczką w łodzi, ale też istnienie większego bogactwa nazewnictwa specjalistycznego związanego z łodziami i morzem niż z miłością. Skoro raz wybierze taką analogię, może korzystać z całego nazewnictwa żeglarskiego — a nawet, jeżeli uzna to za stosowne, wędkarskiego, pływackiego i ekologicznego — jak Dylan Thomas w *Ballad of the Long-legged Bait* [*Balladzie o długonogiej przynęcie*]. Trudno przecenić wagę tego prostego faktu językowego. Gdy spojrzymy na metaforę jako na zjawisko językowe, zaczniemy podejrzewać, że głównym wytłumaczeniem jej dominacji w poezji jest okoliczność, iż powiększając zakres nazewnictwa stojącego

do dyspozycji poety, metafora dostarcza mu całego arsenału rozwiązań głównych problemów języka poetyckiego.

Mówiąc o metaforze warto pamiętać, że w celu wprowadzenia analogii do utworu poetyckiego poeta musi liczyć się z ukształtowaniem języka ogólnego. Z językowego punktu widzenia nie wszystkie analogie mogą funkcjonować. Np. na początku rozdziału próbowałam dostrzec podobieństwo między aparatem telefonicznym a pyskiem mopsa i choć operacja ta prowadziła do stworzenia porównania, musiałam uciec się do wykrętów wobec trudności sformułowania obrazu metaforycznego przekazującego to podobieństwo. Trudność polega na tym, że poza samym wyrazem „mops” brak innych, które by mogły stworzyć obraz mopsa. Gdyby istniały jakieś mopsie czasowniki, bez trudu mogłabym przetworzyć swoją analogię w metaforę. Jednak skoro brak specyficznego nazewnictwa związanego z mopsami, trudno wyrazić tę właśnie analogię inaczej niż przez przytaczanie rzeczy i jawną operację porównawczą. Wydaje się, że często prawdziwą przyczyną wyboru porównania na niekorzyść metafory jest to, iż język ogólny nie dostarcza zasobu wyrazów normalnie związanego z przedmiotem, który ma posłużyć jako figuratywne ekstremum metafory. Zapewne jedną z przyczyn tak wielkiej w naszej poezji ilości przypadków, w których poeta zaczyna od porównania, a później przechodzi do metafory, jest to, że musi najpierw otwarcie zestawić wyobrażenie, bowiem inaczej nikt by go nie zrozumiał. W wypadku przyrównania morza do harfy u Stephena Spendera najpierw trzeba było wyraźnie sformułować porównanie, bo choć istnieje czasownik „*harping*”²², jego potoczne znaczenie nie kojarzy się bynajmniej z harfą. Istnieje jeszcze rzeczownik „*harfiarz*”, nadający się do zastosowania figuratywnego, ale budzi skojarzenia nieodpowiednie, a oprócz tego, gdyby poeta wprowadzał analogię np. przez wyrażenie: „*morze, ten harfiarz*”, stanęlibyśmy wobec personifikacji morza. Poeta musi brać za punkt wyjścia rzeczywisty stan języka ogólnego. Aby uwolnić się od opisu dosłownego, musi znaleźć dla zastosowania figuratywnego inną dziedzinę mowy, której uznany zasób wyrazów zaspokaja jego potrzeby. Jedną z trzech potrzeb polega na tym, że — jeżeli chce się wprowadzić metaforę — przedmiot użyty jako wzorzec musi mieć tę właściwość, żeby kojarzył się z nim jakiś dostatecznie szeroko przyjęty zasób wyrazów. Ale i to jeszcze nie wszystko: trzeba też, aby wzorzec nie sprzeciwiał się zamiarom poety przez wprowadzanie niewłaściwego kontekstu. Niekiedy krytykuje się poetów za przywiązanie do tradycyjnej metaforyki, tak jakby cały świat stał przed nimi otworem i jakby mogli zaczerpnąć swoje analogie ze wszelkich nowych zjawisk, gdy tylko się pojawiają. Prawda jednak wygląda tak, że te nowe zjawiska

²² [Gra na harfie, gładzenie.]

muszą zaistnieć w systemie językowym, obrosnąć w wystarczający zasób wyrazów, zanim staną się materiałem języka metaforycznego. Odbiorniki telewizyjne mogą w każdej chwili służyć metaforami, bo wyrazy z nimi związane (telewizor, kanał, ekran telewizyjny) są już utrwalone w języku ogólnym. Nowe zjawisko może oczywiście posłużyć do porównania, skoro tylko jego nazwa zostanie utrwalona w świadomości odbiorców, do których poeta zamierza adresować swój utwór, ale porównanie nie daje tych korzyści co metafora i poeta może zaniechać porównania zaczerpniętego ze współczesnego świata na rzecz tradycyjnej metafory z tej racji, że daje mu ona więcej możliwości działania językowego. Może nam się jako czytelnikom wydać odpychające, że poeta bada taksującym okiem językowe zasoby związane z różnymi przedmiotami, zanim postanowi, który wybrać jako element porównania. Poeta musi jednak trzeźwo zdawać sobie sprawę z zasobów językowych danego przedmiotu, gdyż inaczej pozostanie na lodzie z mnóstwem nie wykończonych utworów. Kiedy np. opracowuje jakiś ciąg metaforyczny, może mu zabraknąć słów do rymu; musi wówczas albo zarzucić wiersz, albo przekształcić jego dynamikę rozwojową, aby ominąć przeszkodę. Poeta zatem nie może zupełnie swobodnie czerpać z dowolnej sfery doświadczenia w poszukiwaniu metafory; może wybierać tylko z dziedzin, w których istnieją zasoby językowe zdolne zaspokoić wszystkie techniczne potrzeby jego utworu.

Jednakże nawet przy tych ograniczeniach zakresu stosowania metafory poeta i tak uzna ją za najlepszy sposób spożytkowania języka dla oddania niecodziennej sytuacji i zjawiska nie mającego nazwy, a to dla tej prostej przyczyny, że metafora uwalnia go od konieczności informowania poprzez konwencje informacyjne, tj. przez nazwy utrwalone w języku ogólnym. Metafora pozwala mu skorzystać jeżeli nie ze wszystkich, to z prawie wszystkich dziedzin całego systemu naszego języka.

Następną korzyścią płynącą z metafory (a także z porównania) jest możliwość wciągnięcia w grę wyblakłych metafor języka ogólnego i osiągnięcia szczególnych efektów z wzajemnego oddziaływania obu środków. Proste przykłady może dostarczyć *Sonet 30* Szekspira:

*When to the sessions of sweet silent thought,
I summon up remembrance of things past,*

[Gdy na obrady błogich, cichych myśli / Powołuję wspomnienia przeszłych rzeczy,]

— gdzie metafora „obrad *<...>* myśli” współgra z wyblakłą metaforą „powołuję” [*summon up*], która sama nie zrobiłaby wrażenia figuratywnego, nie pojawiając się w pobliżu poprzedniej. W ten sposób „powoływanie” odzyskuje siłę metaforyczną: na nowo uświadamiamy sobie, że zbieranie [*to summon up*] myśli odnosi się do aktu wyboru i rozkazy-

wania. Ważniejsze jest jednak, że swojskość wyrazu „powołuję” stanowi gwarancję zasadności metafory obrad myśli. Dawna metafora uprawomocnia nową, daje jej oparcie i wywołuje przekonanie, że dokonuje się jakaś rzeczywista czynność. W tym wypadku wzajemne sprzężenie dawnej i nowej metafory oznacza, że poeta jest w stanie nadawać utworowi konkretność wyobraźniową i oryginalność dzięki metaforze obrad, i jednocześnie — skoro tę metaforę umacnia znaczenie potoczne — uzyskać atmosferę mowy prostej i swojskiej, a przy tym brzmiącej przekonująco. Ożywienie „martwych” metafor może się stać środkiem wywoływania efektów o wielkiej kunsztowności i sile, co mam nadzieję udowodnić w rozdziale 8²³. Dla przyczyn, które ujawnią się wyczerpująco na końcowych stronach następnego rozdziału, nie próbowałam obecnie rozstrzygnąć kwestii, czy możliwe jest odróżnienie metafory w poezji od metafory w ogólnym strumieniu języka. Dla tych samych przyczyn nie starałam się omówić ani posegregować zasięgu i różnorodności znaczeń i oddziaływań, które promieniują z tego wirującego i płonącego słońca. Tak jak wyraz „słońce” służy nam do nazywania przedmiotu oddalonego od nas, a znanego tylko przez swoje niewyczerpane oddziaływanie, tak i „metafora” służy tylko za etykietę. Korzystając z niej możemy rozgraniczyć, przynajmniej w jakimś stopniu, pewien obszar lub formę języka²⁴. Ale to, co może zostać dokonane w tym zakresie, albo czym ta forma jest „naprawdę”, zawsze zależy od pozostałej zawartości tego zakresu i od tego, czym będzie „naprawdę” ta pozostałość. Jest to tezą następnego rozdziału²⁵. Dotychczas próbowałam tylko postawić jedną stopę na obcym gruncie (założywszy przedtem ciemne okulary), aby zwrócić uwagę na

²³ [Pt. *Symbolism and Obscurity (Symbolika i niejasność)*.]

²⁴ Na temat metafory istnieje obszerna literatura. Stanford (op. cit.) dostarcza szczególnie wiele informacji o poglądach klasycznych filozofów i retoryków. Badania nad metaforą i pokrewnymi dziedzinami są zreferowane w rozdz. 15 (*Obraz, metafora, symbol, mit*) *Teorii literatury* R. Welleka i A. Warrena (London 1949; [tłum. pol. pod red. M. Żurowskiego, Warszawa 1970]; zob. również bibliografię na s. 397—400 [wyd. pol.]). *Style in the French Novel* Ullmana zawiera na s. 210—217 cenny przegląd zagadnień oraz pożyteczne informacje; *Principles of Semantics* tego samego autora (Glasgow 1957), mające przede wszystkim charakter językoznawczy, zawierają bezcenny materiał i podają (na s. 306, przypis 1) wykaz najnowszych publikacji o metaforze; fragmenty szczególnie cenne dla badań literackich znajdziemy według haseł indeksu: „*Ambiguity*” [wieloznaczność], „*Analogy*” [analogia], „*Association*” [skojarzenie], „*Metaphor*” [metafora] oraz w części rozdz. 5 poświęconej obrazowaniu synestezijnemu (s. 266—289). Pouczający przegląd różnic między różnymi teoriami i ich konsekwencje znajduje się w: M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958, s. 134—144; tam również znakomita bibliografia krytyczna na s. 159—163.

²⁵ [Pt. *Metaphor and Poetic Structure (Metafora i struktura poetycka)*.]

okoliczność, że metaforę i inne formy porównywania można badać w warstwie językowej i w związku z pewnymi ogólnymi problemami mowy, oraz na bliźniaczy fakt, że poeta choćby nie wiem jak wysoko szybował w empirejskich sferach, może myśleć przy pomocy metafor tylko dzięki temu, że jego myślenie jest zakotwiczone w językowej strukturze znaczenia (związanej ze stanem całego języka nie mniej niż z myślami ludzkimi) i że również czytelnik czuje się w mocy odpalić swoje silniki i wystrzelić się na towarzyszącą orbitę. Jeżeli rozdział ten zdaje się wykazywać wiele braków w oddaniu sprawiedliwości metaforze, to następny powinien wyjaśnić, dlaczego w ogóle wspinanie się na fotel sędziego wymierzającego sprawiedliwość jest czynnością ryzykowną.

Przełożył *Ignacy Sieradzki*