

Harald Weinrich

Semantyka śmiałej metafory

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/4, 243-264

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.

HARALD WEINRICH

SEMANTYKA ŚMIAŁEJ METAFORY

1

Są wyrażenia, których nikt nie lubi. Słusznie też zalicza się do nich „że tak powiem”. Jest to wyrażenie małoduszne, ma ono jednak swoją małą literacką historię. Jak wiadomo, jest kalką łacińskiej formuły „*ut ita dicam*”. Retoryka antyku i czasów późniejszych zalecała ją mówcom w sytuacji zwracania się do audytorium w sposób, do którego ono nie przywykło, przy użyciu różnych sztuczek, a więc także śmiałej metafory. „*Etiam in iis quae licentius translata erunt*” [Także w tych, które swobodnie były przełożone] — mówi Kwintyliusz¹. W mowie sądowej, zdanej na przychylny oddźwięk audytorium, bezpieczniej jednak w ogóle unikać ryzykownych przenośni. Dlatego Ciceron zalecał: „*videndum est ne longe simile sit ductum*”² [należy dopatrzeć, aby porównanie nie było za daleko przeprowadzone]. Metafora powinna być jego zdaniem powściągliwa (*pudens*), nie zaś odważna czy nawet zuchwała³. We Francji o zaleceniu tym będą pamiętać jeszcze Fénelon i Wolter. Fénelon pozostawia trudne i śmiałe metafory (*les métaphores dures et hardies*) nacjom obdarzonym bujniejszym temperamentem⁴, natomiast Wolter występuje w ogóle przeciwnie, jakkolwiek karkołomnym zestawieniem wyrazowym⁵. W stylu

[Harald Weinrich — niemiecki romanista i teoretyk literatury, autor m. in. następujących książek: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart 1964); *Linguistik der Lüge* (Heidelberg 1967).

Przekład według: *Semantik der kühnen Metapher*. „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1963, z. 3, s. 325—344.]

¹ Kwintyliusz, *Institutio oratoria* 8, 3, 37. Za Ciceronem, *De oratore* III, s. 165. Por.: H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960, § 549.

² Ciceron, *De oratore* III, 163.

³ Ciceron, *Retoryka Hereniusa* IV, 34, 45.

⁴ Fénelon, *Lettre à l'Académie Française*, III; *Oeuvres*. Éd. 1843, t. 3, s. 417.

⁵ Voltaire, *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*. Art. *Métaphore*.

obrazowym regułą stała się więc małoduszność. Rozpowszechnienie formuły *ut ita dicam* we wszystkich językach europejskich (por.: *so to say, pour ainsi dire, per così dire...*) lepiej niż cytaty potwierdza skuteczność zaleceń retoryki u potomnych, którzy przecież częstokroć dalecy od praktyki sądowej, nie tak bardzo musieli się liczyć z aprobatą publiczności.

Obok Cyncerona — mówcy sądowego, potomność odkryła jednak również Cyncerona filozofującego, który jako gorliwy impresario filozofii greckiej rozpowszechnił w świecie łacińskim m. in. Arystotelesowską psychologię wyobraźni twórczej. W związku z próbą wyjaśnienia, czym mianowicie jest metafora, jako podstawę proponuje on przyjąć, że cechą już samej wyobraźni twórczej jest gardzenie tym, co bliskie i łatwo uchwytnie, a kojarzenie tego, co odległe. „(...) *ingeni specimen est quiddam transilire ante pedes potitum et alia longe repetita sumere*”⁶ [cechą charakterystyczną wyobraźni jest przeskakiwanie tego, co znajduje się pod nogami, a łączenie elementów odległych]. Myśl tę Cyncero przejął od Arystotelesa i jego to autorytet przyczyni się do następstw, jakie wywoła ona w europejskiej tradycji literackiej. Intencją zarówno Arystotelesa jak i Cyncerona nie była zachęta do śmiałych przenośni, ale późniejsi teoretycy metaforyki opartej na wyobraźni twórczej mogli to właśnie tak rozumieć i rzeczywiście tak rozumieć. Ujmowanie zagadnienia z Arystotelesowskiego punktu widzenia kazało im sprawność metafory w sferze wyobraźni widzieć w jej zdolności łączenia tego, co najodleglejsze. Emmanuele Tesauro nie był pod tym względem odosobniony. Odrzucano *ut ita dicam*, przyznając metaforze prawo do największej nawet śmiałości⁷. Ten sam Cyncero, który zalecał *ut ita dicam*, pozwalał także z niego rezygnować. Stawiało go to w opozycji do siebie samego, a także do Arystotelesa.

Wielokrotnie już zaobserwowano, że również nowsza liryka wymaga od metafor skojarzeń możliwie odległych, a więc śmiałości. Hugo Friedrich np. pisze:

⁶ Cyncero, *De oratore* III, 160. Za Arystotelesem: *Retoryka* III, 11 (1412a 10) oraz *Poetyka* 1459a 4. *Ingenium* odpowiada u Arystotelesa εὐφροια. Do Cyncerona por. H. Friedrich, *Der fremde Calderón*, 1955, s. 24, przyp. 8.

⁷ Oto dowody: Emmanuele Tesauro: „l'ingegno consiste (...) nel ligare insieme le remote & separate notioni degli propositi obietti: questo appunto e l'officio della Metafora” (*Cannoschiale Aristotelico*, 1654, s. 337). [talent polega na łączeniu razem odległych, oddzielnych pojęć motywów-tematów: tj. dosłownego znaczenia i koniecznej metafory]. — Podobnie Baltasar Gracián: „Concordar los extremos en el desempeño que en la ponderación se descordaron, fuc siempre gran ventaja de esta sutileza” (*Agudeza y arte de ingenio. Discurso VII*). [Tak godzić skrajności przy wykonaniu, ażeby przy refleksji nie zgadzały się — oto co stanowiło zawsze wielką przewagę subtelności stylu.]. — Obaj powtarzają Arystotelesa, *Poetyka* 1459a 4. Por. także: Guido Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco*. W: *Retorica e barocco*. E. Castelli, Roma 1955, s. 119—195, zwłaszcza s. 139 n.

Nowoczesna metafora rozwiewa jednak albo niszczy analogię, nie wyraża przynależności, lecz przemocą zespala to, co rozbieżne. Jej powszechną właściwością jest możliwie duża odległość między przedmiotem a obrazem (co zresztą przypomina literaturę barokową⁸).

Ilustracji może dostarczyć Rimbaud, a także wszyscy powołujący się na niego. Metaforyka ponownie staje się tak śmiała, że zda się być swą własną śmiałością odurzona. Z pięćdziesięcioletnim opóźnieniem w stosunku do praktyki teoria metafory mianuje surrealistycznym to, czego intencją zawsze była przewaga nad zastaną rzeczywistością. Z inicjatywą wystąpił Pierre Reverdy w 1918 r. w swym efemerycznym czasopiśmie „Nord-Sud”. Kategorycznie odrzucał wątle porównania.

*On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports*⁹.

[Przeciwnie, stworzono śmiały obraz, nowy dla umysłu, przybliżając bez porównywania dwie odległe rzeczywistości, których wzajemne związki pojmował jedynie umysł.]

Wyrażenia *réalités distantes* i *esprit* zdradzają, że ma tu na myśli metaforę opartą na odległym skojarzeniu uciekającym się do wyobraźni twórczej, którą już poznaliśmy u Arystotelesa, Cyserona i teoretyków metafory barokowej. Reverdy formułuje następnie coś w rodzaju metaforycznego prawa [*Metapherngesetz*].

Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte (Ibidem).

[Im bardziej wzajemne związki obu rzeczywistości zbliżonych będą oddalone i trafne, tym bardziej obraz będzie silny.]

Powołuje się na niego André Breton, śmiałość metaforyki czyniąc w pierwszym manifestie surrealistów punktem programu całego ruchu. Całkowita samowola metafor ma być dowodem najpełniejszej swobody ducha lirycznego¹⁰. W rozprawie *Les Vases communicants* [Naczynia po-

⁸ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956, s. 151; oraz podobnie wcześniej: *Der Fremde Calderón*, s. 24. Następnie G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, 1959, s. 68 i n.

⁹ Marzec 1918. Powtórnie w książce: *Le Gent de Crin*, 1927, s. 34.

¹⁰ „Pour moi, la plus forte (sc. image surréaliste) est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas: celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique. — Toutes ces images semblent témoigner que l'esprit est mûr pour autre chose que les bénignes joies qu'en général il s'accorde” (Breton, *Manifestes du Surréalisme*, 1962, s. 53 i 55). [Dla mnie najmocniejszym (tj. obrazem surrealistycznym) jest ten, który ukazuje stopień arbitralności najbardziej górny, nie ukrywam: taki, który od najbardziej dawna trzeba było tłumaczyć na język praktyczny. — Wszystkie te obrazy zdają się świadczyć, że duch

łączone] (1932), której już sam tytuł stanowi wyraz programu w dziedzinie metafory, rozwija on dalej sugestie zawarte w manifestie:

*Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre (...). Plus l'élément de dissemblance immédiate paraît fort, plus il doit être surmonté et nié*¹¹.

[Porównywać dwa przedmioty oddalone od siebie, jak tylko to jest możliwe, czy posługując się zupełnie inną metodą, powoływać je do istnienia nagle, szokująco — oto najwyższe zadanie, jakie poezja może sobie stawiać (...). Im bardziej element bezpośredniego niepodobieństwa wydaje się silny, tym bardziej trzeba go przezwyciężyć, zaprzeczyć.]

W śmiałości metafor widzi zgola jedyne kryterium mogące być podstawą hierarchii poetów uprawiających lirykę¹². Rozpoznajemy tu wyraźnie niewzruszone prawo, które surrealiści wyprowadzili ze swych alogicznych stanów snu i transu: im większy dystans dzieli czynnik kształtujący obraz („obraz”) [Bildspender („Bild”)] od podlegającego ukształtowaniu obrazowemu („rzecz”) [Bildempfänger („Sache”)], tym śmielsza jest metafora. Im śmielsza zaś jest metafora, tym lepszy poeta¹³. Myśl to kusząca. Mielizbyśmy z pomocą tak sformułowanego prawa metafory uzyskać miarę rangi i wartości tekstu wolną od przypadkowości indywidualnego smaku artystycznego?

Nic dziwnego, że krytyka literacka zwróciła uwagę na te rozważania. Pierwszy był R. A. Sayce, który na przykładzie Balzakovskiej metafory *des steppes de pierre de taille* (step ciosowych kamieni) ukazał duży dystans między dwiema połączonymi w obrazie sferami i wprowadził pojęcie *angle of an image*¹⁴, co tłumaczę jako rozpiętość obrazu [Bildspanne].

dojrzał do czegoś innego niż dobrotliwe uciechy, na jakie sobie zazwyczaj pozwalał].

¹¹ A. Breton, *Les Vases communicants*, 1955, s. 148.

¹² *Ibidem*, s. 148.

¹³ Por. także L. Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926): „Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image” (s. 80). „(...) Les formes vulgaires de la connaissance ne sont, sous le prétexte de la science ou de la logique, que les étapes conscientes que brûle merveilleusement l'image, le buisson ardent” (s. 245) [Ułomność zwana surrealizmem to posługiwanie się bez ładu i składu, w sposób namiętny, zdumiewającym obrazem (s. 80) (...) Wulgarne formy poznania — pod pretekstem naukowości czy logiki — to tylko etapy świadomości, które zadziwiająco przeskakuje obraz, krzew gorejący].

¹⁴ R. A. Sayce, *Style in French Prose. A Method of Analysis*. Oxford 1953, s. 62. Przykład zaczerpnięty z Balzaka pochodzi z powieści *La Cousine Bette*, rozdz. 13 [Kuzynka Bietka. Przekład T. Żeleński-Boy. Warszawa 1949, s. 65]. Pierwowzór tego sposobu rozpatrywania znaleźć można u I. A. Richardsa, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936, s. 96 i n.

Nawiązując do Sayce'a, również Stephen Ullmann w swych interpretacjach stylu uwzględnia rozpiętość obrazu i poddaje metafory kilku francuskich pisarzy analizie, w której posługuje się podobnym punktem widzenia. Z badań jego wynika, że metafory Prousta są dlatego takie dobre, ponieważ z reguły operują nadzwyczaj dużą rozpiętością obrazu. Kiedy jednak również u Prousta rozpiętość ta maleje, jak w następującym przykładzie: „*Cà et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa* (...)”¹⁵ [Tu i tam, na powierzchni różowił się jak poziomka kwiat nenufaru], wtedy nawet wielki mistrz metafory naraża się na opinię, że jego przenośnie są słabe. Ullmann nazywa takie metafory „pseudoprzenośniami”¹⁶. Dystans między poziomkami a liliami wodnymi u Prousta albo między ucztą weselną a inną biesiadą u Alain-Fourniera nie daje obrazowi literackiemu wystarczającej, jego zdaniem, energii, aby mógł zmusić nas do podziwu. Dobre są tylko śmiałe metafory, a im śmielsze, tym lepsze.

Zadziwiające, jak bardzo podobne są pochwały metafory od Arystotelesa do Ullmanna. Dotyczy to nawet sformułowań, choć przynajmniej na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat należy wykluczyć bezpośredni nawrót do Arystotelesa. Nie ludźmy się jednak, jednomyślność jest powierzchowna. W rzeczywistości — mówiąc o śmiałej metaforze każdy z autorów ma na myśli coś innego. Rzadko te sprawy precyzuje się ściśle, choć najczęściej trzeba się uciekać do przykładów. I tak dla Arystotelesa metafora jest śmiała, kiedy porównuje sędziego rozjemczego i ołtarz. Nie od razu bowiem daje się tu zauważyć *tertium commune* [trzeci wspólny element] i trzeba sobie dopiero uprzytomnić, że tak jeden, jak i drugi mogą stać się ucieczką¹⁷. Cycero odrzuca zwrot *Charybdis bonorum* [Charybda dóbr] jako śmiały, ponieważ jest on nieco bardziej metaforyczny od *vorago bonorum* [otchłań dóbr]¹⁸. Baltasar Gracián, mówiąc o śmiałych przenośniach, ma na myśli najrozmaitsze koncepty w rodzaju „Nilu lęz” i „żywego grobu”¹⁹. Surrealiści mają poczucie tworzenia metafory dopiero, kiedy — jak Lautréamont — zgromadzą na stole sekcyjnym pa-

¹⁵ M. Proust, *Du Coté de chez Swann*. 1946, wyd. NRF, t. 1, s. 229.

¹⁶ St. Ullmann, *The Image in The Modern French Novel* (Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus). Cambridge 1960, zwłaszcza s. 118, 152, 170-186. Por. również tego autora *L'Image littéraire — quelques questions de méthode*. (Actes du VIII^e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes). Lüttich 1961, s. 42—60; zwłaszcza: „Si les deux termes sont trop proches l'un de l'autre ou, comme dirait Sayce, si l'angle de la métaphore n'est pas assez large — il n'y aura pas d'image” (s. 45). [Jeśli oba pojęcia są sobie zbyt bliskie lub — jak powiedziałby Sayce — jeśli rozpiętość metafory nie jest zbyt wielka — nie będzie obrazu]. — Por. następnie tegoż autora *Semantics*. Oxford 1962, s. 212 i n.

¹⁷ Arystoteles, *Retoryka* III, 11 (1412a 13).

¹⁸ Cycero, *De oratore* III, 163.

¹⁹ B. Gracián, *Agudeza y Arte del Ingenio*. *Discurso* IX, V.

rasol i maszynę do szycia²⁰ albo — jak André Breton, który idzie za wschodnimi wzorami — połączyć w przenośni architektoniczny ornament z masłem²¹. Daje się w tym zauważyć umyślną niezamierzoność. Na koniec krytycy R. A. Sayce i Stephen Ullmann dają wyrażnie do zrozumienia, że miarą śmiałości jest dla nich realny dystans między jej obydwoma składnikami: elementem kształtującym obraz oraz podlegającym ukształtowaniu obrazowemu. Jest to najściślejsze i najbardziej jednoznaczne postawienie sprawy. I chyba także najśmielsze. Metaforyka otwiera tu bowiem dostęp metafizyce. Zakłada się, że dla określenia stopnia śmiałości metafory trzeba zmierzyć rzeczywisty dystans między dwoma jestestwami albo przyjąć go jako znany. O ile jest to w ogóle możliwe, podlega to kompetencji ontologii. O ile nie, niekoniecznie musi być pychą. Powiązanie metaforyki z ontologią nie byłoby zresztą nowością, dokładniej mówiąc, datuje się ono, odkąd w retoryce typologię metafor oparto na czterech możliwych połączeniach ożywionego i nieożywionego²². Jest to punkt jakiegos zaczepienia.

Czy jednak rzeczywiście? Jak właściwie określić dystans w sferze bytu między dwoma przedmiotami, których nazwy chcemy połączyć w metaforze? Czy wolno nam polegać na *Arbor Porphyriana*, owej próbie związanej z nazwiskiem neoplatonika Porphyrios, a zmierzającej z pomocą *genus* i *differentia specifica* do połączenia wszystkiego, co istnieje, w jeden system, w którym człowiek jako *animal rationale* [zwierzę rozumne] również miałby swoje miejsce? Miejsce — jak się później będzie mówić — między aniołem i zwierzęciem. Czy też powinniśmy się raczej skłaniać ku warstwowej „budowie realnego świata”, jaką wyobraża sobie Nicolai Hartmann i w której miejsce anioła zajmuje dysponujący zdolnościami intelektualnymi człowiek? Pokusa, aby nie dowierzać tym różnicom ontologicznym, jest wielka. Z drugiej strony pewne wyobrażenia o uwarstwieniu trudno jest usunąć z naszych powszednich pojęć o bycie, jak również z przyrodniczej systematyki. Któż odważyłby się zaprzeczyć, że człowiek i zwierzę są sobie bliżsi niż człowiek i roślina albo człowiek i kamień. Zgodnie z *consensus plurium* [zgodą większości] przyjmijmy więc,

²⁰ Lautéamont, *Les Chants de Maldoror* VI (*Oeuvres complètes*, 1956, s. 327. Według Maxa Ernsta parasol i maszyna do szycia mają „całkowicie odrębną realność” i na stole sekcyjnym „są sobie obce”. (Z braku dostępu do tekstu cytuję za: Yves Duplessis, *Le Surréalisme*. Paris 1953, s. 24).

²¹ A. Breton, *op. cit.*, s. 148.

²² 1) *ab inanimati ad inanimale* [od tego, co nieożywione, do tego, co nieożywione]; 2) *ab inanimati ad animale* [od tego, co nieożywione, do tego, co ożywione]; 3) *ab animati ad animale* [od tego, co ożywione, do tego, co ożywione]; 4) *ab animati ad inanimale* [od tego, co ożywione, do tego, co nieożywione] (według Kwintyliana; *Institutio oratoria* VIII, 6, 9—11). Por. także: C. Brook-Rose, *A Grammar of Metaphor*, 1958, s. 5.

że taka hierarchia bytów jest przynajmniej w ogólnych zarysach udowodniona i pozwala określić dystans między czynnikiem kształtującym obraz a podlegającym kształtowaniu obrazowemu. Czy wobec tego powinniśmy również zgodzić się z regułą, że metafora jest tym śmielsza, a w konsekwencji tym lepsza, im większy dystans bytowy dzieli jej składniki? Nie, tego nam nie wolno robić. Reguła ta jest błędna, nawet gdy zaakceptuje się jej założenia. Aby ją obalić, wystarczy dokonać przeglądu naszych zwykłych doświadczeń zdobytych w obcowaniu z językiem. W najbardziej potocznej mowie nieustannie używamy metafor, które zgodnie z tą regułą wypadałoby uznać za najśmielsze, ponieważ tak wielki dystans dzieli ich składniki. Rzeka i mowa ludzka, woskowa tabliczka i pamięć, zapalona świeczka i prawda — możemy w tych wypadkach wyobrazić sobie pomiędzy nimi bez mała całe drzewo Porphyriosą, a przecież potocznie mówimy o potoku wymowy, wyrzyciu w pamięci, świetle prawdy i bynajmniej nie mamy przy tym poczucia śmiałości owych wyrażań. Właśnie metafory łączące pierwiastek materialny i niematerialny są tak częste, że unikanie ich wymaga pewnego wysiłku, który w dodatku dość często okazuje się daremny. Niemal większej śmiałości dowodzi unikanie takich przenośni niż posługiwanie się nimi.

Reguła głosząca, że „im większy dystans dzieli składniki metafory, tym jest ona śmielsza i lepsza”, jest więc błędna. Jest jednak błędna w sposób interesujący. Jej błędność jest bowiem także pochodzenia metaforycznego. Zwróćmy uwagę na przenośnie, z których pomocą regułę tę formułowano. U Arystotelesa jest to celny łucznik (εὐστοχος), którego ambicja sportowa wymaga, aby trafić dokładnie w cel z możliwie jak największej odległości. Cyzero mówi o przeskakiwaniu (*transilire*), którą to przenośnię podchwyci Garcia Lorca jako *salto ecuestre*²³ [koński skok]. Są to bez wyjątku metafory sportowe: strzał, skok, a więc dziedziny, w których pokonanie odległości jest czynnikiem sukcesu. Zupełnie inne były przenośnie surrealistów. Wywodziły się ze świata techniki, i to najczęściej z zakresu gospodarki energią. Przygodnie mogło to być budownictwo mostów²⁴, przeważnie jednak chodziło o elektrotechnikę. Składniki metafory przypominają tu bieguny maszyny elektrostatycznej — im większe między nimi napięcie, tym piękniejsza powstanie iskra. Słowami Bretona:

²³ Garcia Lorca, *La imagen poética en Góngora. Obras completas*. Ed. Aguilar 1955, s. 72. Por. także L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, 1926, s. 246: „les étapes conscientes que brûle merveilleusement l'image (...)”.

²⁴ A. Breton, *Signe Ascendant*, „Néon” I (1948), cyt. za: J.-B. Bédouin, *André Breton*. Paris 1950, s. 43. Przygodnie spotyka się także przenośnie chemiczne (por. M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1947, s. 286). Wywodzą się z *Alchimie du Verbe Rimbaud*.

La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs ²⁵.

[Wartość obrazu zależy od piękna iskry, jaką otrzymujemy, jest ona w rezultacie funkcją różnicy potencjału pomiędzy dwoma przewodnikami.]

Porównawcze „jak” czy inny tego rodzaju spójnik byłoby tylko przeszkodą i osłabiałoby napięcie. Czysta metafora jest wynikiem krótkiego spięcia:

Tout comme dans le monde physique, le court-circuit se produit quand les deux „pôles” de la machine se trouvent réunis par un conducteur de résistance nulle ou trop faible. En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier les courts-circuits ²⁶.

[Wszystko jak w świecie fizycznym, krótkie spięcie następuje wtedy, kiedy opór w przewodniku łączącym oba „bieguny” jest zbyt słaby lub w ogóle go nie ma. W poezji, malarstwie surrealizm dokonał rzeczy niemożliwych, by pomnożyć owe krótkie spięcia.]

Zrozumiały staje się tytuł *Les Champs magnétiques* [Pola magnetyczne], który wspólnie wymyślili sobie André Breton i Philippe Soupault w 1921 roku. Chodzi tu nie o to, że wszystkie owe metafory są nowoczesne, oparte na skojarzeniach z dziedziny techniki. Nie należą one do rzadkości, bo i dla każdego miałyby być inaczej. Interesujące jest natomiast, że pochodzą z dziedziny inżynierii (*ingenium!*). Daje się je klasyfikować według znanego już nam schematu: im większa rozpiętość mostu, tym śmielsza jego konstrukcja. Im wyższa zaporą, tym większa wydajność energii. Im większe napięcie, tym większa moc prądu. Odległość, dystans, napięcie we wszystkich wypadkach określają tu stopień trudności, której przezwyciężenie jest miarą śmiałości. Było tak w przypadku sportu i tak też jest w technice.

Przenośnie z dziedziny sportu jak i z dziedziny techniki są oparte na tym samym modelu myślowym i na tym samym systemie wartości. W Ullmannowskiej teorii rozpiętości obrazu energię metafory określają wyrażenia *impact* „zderzenie” ²⁷ i *tension* „napięcie” ²⁸. Obojętne, czy

²⁵ A. Breton, *Manifestes Surréalistes*, 1962, s. 52 — *Premier Manifeste*.

²⁶ *Ibidem*, s. 193 — *Second Manifeste*. Por. również A. Breton, *Les Vases communicants*, 1955, s. 149. Uderzające, jak metaforyka odwołująca się do elektryczności powraca w krytyce; por. M. Raymond, *op. cit.*, s. 286 i 287.

²⁷ S. Ullmann, *The Image in The Modern French Novel*, 1960, s. 170: „the »angle« of the image is smaller and this inevitably weakens its impact”. [„rozpiętość obrazu jest mniejsza i to w sposób nieunikniony osłabia jego zderzenie”].

²⁸ S. Ullmann, *Style in The French Novel*, 1957, s. 214: „The distance between tenor and vehicle — the »angle« of the metaphor {...} — produces an element of tension which is an important factor in the expressive force of the ima-

owo napięcie i zderzenie odniesiemy myślowo do Arystotelesowskiego łucznika, czy do zatory wodnej będącej źródłem energii. Konsekwencje modelu myślowego są jednakowe. Ja sam dopiero później zrozumiałem, czemu nie odpowiadało mi utworzone przez Sayce'a pojęcie *angle of an image*, które, kierując się wyczuciem, przetłumaczyłem jako rozpiętość obrazu. W takiej postaci lepiej pasowało do opisanego pola obrazowego, którego sugestiom nieświadomie uległem, jak zresztą inni.

Wymienione poprzednio prawo metafory jest — jak widzimy — błędne. Samo ma charakter metaforyczny i bezwiednie przejmując konsekwencje wartościowania, które może mieć zastosowanie wyłącznie w sferze czynników kształtujących obraz, nie zaś podlegających ukształtowaniu obrazowemu. Techniczno-energetyczny model myślowy, jakkolwiek narzuca się sugestywnie ze swym prestiżem nowoczesności, jest dla metaforyki nieprzydatny. Bynajmniej nie dlatego, by w ogóle wszelkie metafory wywodzące się z techniki miały być niebezpieczne w języku czy literaturze. W zasadzie dostarczają równie złych modeli myślowych jak inne przenośnie. Wykazują przy tym pewną wartość heurystyczną. Przenośnie ze świata techniki — najpierw artystyczno-rękodzielnicze, następnie coraz częściej odwołujące się do realiów przemysłowych — stworzyły modele myślowe, z pomocą których nowoczesna poetyka uczyła się pojmować i wyrażać. Jest więc zupełnie nie do pomyślenia, aby w nowoczesnej literaturze mogło zabraknąć metafor opartych na technice. Nie są one tylko dla ozdoby, zresztą chyba nigdy nie służą wyłącznie temu celowi. Kryją jednak również pewne niebezpieczeństwa. Kierują myślami, wskazują nowe drogi, od innej strony ukazują to, co znane. Jednak, jeśli idzie o nie same, niewiele troszczą się o to, co prawdziwe, a co błędne. Mają własną logikę.

2

Dotychczas prześledziliśmy pojęcie śmiałej metafory od starożytności aż po współczesność. Stwierdziliśmy przy tym, że mimo zewnętrznej identyczności teorii każdy z autorów posługujących się tym pojęciem miał na myśli inną rzeczywistość językową i literacką. Obserwowaliśmy także, jak owo pojęcie samo kształtowało się pod wpływem metafor i na koniec popadło w błąd. Usiłowaliśmy na błąd ten zwrócić uwagę i w dalszym ciągu będziemy starali się go sprostować, nie rezygnując przy tym całkowicie z tradycyjnego modelu myślowego.

ge" [Odległość pomiędzy przedstawieniem głównym a przedstawieniem wtórnym — rozpiętość obrazu {...} — stwarza element napięcia, który jest ważnym czynnikiem siły ekspresywnej obrazu].

Wyjaśnię to na przykładzie końcowego fragmentu *Métropolitain*, poematu prozą z *Illuminacji* Rimbauda, wielkiego czarodzieja metafory:

Le matin où avec Elle, vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles — ta force.

[Poranek, kiedy wraz z Nią szamotaliście się wśród lśnień śniegu, zielonych warg, lustrzanych tafli, czarnych chorągwi i niebieskich promieni, i purpurowych aromatów biegunowego słońca — twa siła.]

We fragmencie tym m. in. mamy do czynienia z grą barw. Chorągwie są czarne, promienie niebieskie, aromaty słońca są purpurowe, a wargi — zielone. Każde z tych oznaczeń koloru ma jednak inną wartość ekspresyjną. Bez wahania akceptujemy czarne chorągwie, mając być może na myśli flagi pirackie — choć to ostatnie jest w istocie zupełnie obojętne. Od razu też akceptujemy niebieskie promienie, gdyż istotnie mogą być właśnie takie. Inaczej rzecz się ma z purpurowymi aromatami. Naturalnie przystajemy i na to, bo tak chciał Rimbaud. Ten czy ów czytelnik będzie świadom, że chodzi tu o synestezję, która ma za sobą długą tradycję retorycznych i poetyckich licencji. Wiedza o tym nie jest jednak nieodzowna. Chodzi mi o to — podkreślam — że purpurową barwę aromatów akceptujemy *metaphorice* (ponieważ synestezje są tylko szczególną klasą metafor). *Metaphorice*, tzn. słysząc ten zwrot, zachowujemy mniej lub bardziej przytłumioną świadomość, że aromaty w rzeczywistości nie są ani purpurowe, ani nie mają też żadnego innego koloru, tu zaś zabarwienie uzyskały z ręki poety. Jesteśmy mniej lub bardziej świadomi sprzeczności tkwiącej w tej metaforze i to właśnie stanowi dla nas jej urok. Podobnie jest z każdą inną metaforą, każda bowiem zawiera sprzeczność zachodzącą między jej składnikami, a ujawnia ją, kiedy zostanie potraktowana dosłownie. Czy nawa państwa jest koniec końców czy nie jest statkiem? Odpowiedź zawsze musi brzmieć: tak i nie. Państwo jako twór społeczno-polityczny oczywiście nie jest statkiem, a zarazem jest nim, ponieważ chce tego konwencja stylu obrazowego. Jest to sprzeczność tkwiąca w k a ż d e j metaforze.

Raz jeszcze powrócę do utworu Rimbauda. Cytowany fragment zawiera prócz wymienionych jeszcze jedną metaforę kolorystyczną: *les lèvres vertes*. To rodzaj przenośni ulubiony przez poetę; w jego poemacie *Statek pijany* znajdujemy np. następujące: „*l'azur vert*”, „*des vins bleus*”, „*la nuit verte*”. [„zielony lazur”, „sine wina”, „noc zielona”]. Dla wszystkich tych metafor charakterystyczne jest to, że pojawiające się w nich barwy przedmiotów odpowiadają w małym stopniu lub w ogóle nie odpowiadają rzeczywistym. Wargi, które się widuje, zazwyczaj nie bywają zielone. A jednak są takie, ponieważ Rimbaud określa je w ten sposób. W żadnym wypadku nie należy jednak przyjąć banalnej prawdy, że normalnie mają

inny kolor, w przeciwnym bowiem razie unicestwi się całe napięcie przenośni. Stajemy więc ponownie w obliczu sprzeczności leżącej u podłoża wszystkich metafor i stanowiącej o ich uroku. Sprzeczność tkwi w nich zawsze, choć mniej lub bardziej może się ujawniać. Chciałbym to podkreślić z całym naciskiem.

Dla pełniejszego wyjaśnienia niech będzie mi wolno posłużyć się jeszcze dwoma przykładami. Po pierwsze, chciałbym powołać się na współczesne malarstwo, które, jak wiadomo, nie uznaje za oczywiste, aby przedmioty miały narzucać określone zabarwienie. Konie spotykamy w rzeczywistości czarne, szare, brunatne lub białe, natomiast malarze chcą je mieć niebieskie albo zielone, dodając w ten sposób do siły wyrazu przedmiotu siłę wyrazu autonomicznie potraktowanego koloru. W gruncie rzeczy jest to przeniesienie na płótno przenośni typu *lèvres vertes*. Obraz językowy stał się po prostu obrazem. Bez wątpienia niebieskie konie świadczą o pewnej śmiałości malarza. Wydaje mi się jednak, że owa śmiałość nie polega na niemożności realnego powiązania koloru niebieskiego i konia. Bez trudności bowiem akceptujemy, kiedy na płótnie koń otrzyma skrzydła, choć z lataniem równie mało ma wspólnego. Co więcej, latający koń wydaje się nam pomysłem nie tak śmiałym, jak koń niebieski. Sprzeczności tkwiące w tych dwu malarskich przenośniach są chyba tego samego stopnia, jednak narzucają się nam z różną siłą. Nie sądzę, aby można to wyjaśnić baśniową egzystencją Pegaza. Dla zapobieżenia podobnej interpretacji dam jeszcze jeden przykład, tym razem literacki.

Oto początek słynnej *Fugi śmierci* [*Todesfuge*] Paula Celana:

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
Wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
Wir trinken und trinken...*

[Czarne mleko poranku pijemy wieczorem / Pijemy je w południe i rano pijemy je nocą / Pijemy i pijemy...]

Te trzy wersy powinny wystarczyć. Wiersz rozpoczyna się trójczłonową metaforą, którą możemy potraktować jako połączenie dwóch przenośni, a mianowicie czarnego mleka i mleka poranku. Zwróćmy uwagę zwłaszcza na pierwszą z nich. Stopień jej śmiałości jest taki sam jak metafory zielonych warg w wierszu Rimbauda. Ktoś obeznany z retoryką powie, że mamy tu do czynienia z oksymoronem. Prawda, ale termin ten nie powinien nam przesłaniać faktu, że oksymoron jest oczywiście metaforą. Paradoksalna, sprzeczna z przyjętymi wyobrażeniami jest bowiem, jak to już wielokrotnie powiedzieliśmy, każda metafora. Czarne mleko w tym wierszu jest w równie małym stopniu rzeczywistym mlekiem, jak np. mleko z pobożnych rozmyślań czy mleko z przypowieści biblijnej. Trzeba wiedzieć, że według dawnej tradycji czarne mleko —

to melancholia. Równocześnie jednak wiedza ta nie jest potrzebna — raczej przeszkadza, niż pomaga. Sprzeczności powinniśmy tolerować i tolerujemy je, gdyż przenośnie przyzwyczyły nas do ich znoszenia i do przyzwalania, aby umożliwiały nam wychodzenie poza namacalną rzeczywistość. Refleksja ujawniłaby nam sprzeczność również w tym wypadku, gdyby wyrażenie brzmiało (niech Paul Celan wybaczy mi ten eksperyment): „smutne mleko poranku”. Po prostu mówiąc — mleko przecież bynajmniej nie jest smutne. Nie jest i jest zarazem. Mleko nie jest również czarne. Tkwi to mocno w naszej świadomości, a przecież przystajemy na jego czerń. Paul Celan tak chciał. Sprzeczność jest w obydwu przypadkach taka sama, ale nie uświadamiamy jej sobie jednakowo wyraźnie. Łatwiej jest nam przyjąć, że mleko jest smutne, niż to, że jest czarne. Podobnie u Rimbauda uległej przyjmowaliśmy purpurę aromatów niż zieleń warg. Metafory czarnego mleka i zielonych warg są śmielsze, ale czemu?

Sądzę, że objawia się tu określony stosunek do rzeczywistości. Jeśli jakieś wyrażenie daje się bez trudu uzgodnić ze zmysłowo sprawdzalną rzeczywistością, przyjmujemy je bez wahania: białe mleko. Kiedy natomiast wyrażenie oddala się od zmysłowo sprawdzalnej rzeczywistości i łączy bardzo różne przedmioty, powiedzmy: coś materialnego z niematerialnym, również nie wzdragamy się tego przyjąć: smutne mleko. Zaliczają się do tego rodzaju nasze najbardziej potoczne przenośnie. Skoro jednak wyrażenie zawiera jakieś *d r o b n e o d s t ę p s t w o* od rezultatów doświadczeń, których przedmiotem jest zmysłowo sprawdzalna rzeczywistość, wówczas dostrzegamy sprzeczność i metaforę odczuwamy jako śmiałą: czarne mleko. Śmiałość jej nie wynika z tego, że tak bardzo odbiega od powszednich obserwacji, lecz z tego, że odbiega tak nieznacznie. Nie przenosi nas do zupełnie innej dziedziny, lecz tylko o krok — do innego koloru. Właśnie owa bliskość jest tym, co nie daje spokoju, podsuwa pytanie o prawdziwość czy fałszywość. Nie możemy się powstrzymać w naszych wyobrażeniach od stawiania obok siebie bliskich skądinąd przedmiotów i wyrokowania o możliwości ich połączenia. Irytujące jest, kiedy wówczas nie daje się ich połączyć. W tym miejscu możemy znów powrócić do pojęcia rozpiętości obrazu. Od niego właśnie bowiem zależna jest sprzeczność tkwiąca w metaforze. Od rozpiętości obrazu zależy jednak przede wszystkim to, czy ową sprzeczność zauważymy i w związku z tym przenośnia robi na nas wrażenie śmiałej. Przy dużej rozpiętości obrazu sprzeczność pozostaje z reguły nie zauważona. Natomiast jego mała rozpiętość zmusza nas, aby ową sprzeczność spostrzegać, i metaforze nadaje charakter śmiałości.

Coś w rodzaju „złudzenia optycznego” istnieje więc zarówno w przypadku „obrazów” językowych jak i optycznych. Język wprowadza nas

w błąd, a my chętnie się z tym godzimy. Odpowiada nam, kiedy język jest w zgodzie z uchwytą rzeczywistością. Odpowiada nam również, kiedy zuchwale łączy to, co najodleglejsze. Uczestniczymy w tej grze bez najmniejszych uprzedzeń. Jednak w wąskiej strefie między mową nie-metaforyczną i daleką przenośnią stajemy się niepewni i nie wiemy już, czy znajdujemy się w swojskim świecie działania czy w świecie myśli, równie swojskim, choć na innej zasadzie. Właśnie bliskie przenośnie są szokujące, brzmią obco i robią wrażenie śmiałych. Przenośnie dalekie są niegroźne. W sprawach języka jesteśmy ortodoksyjni, skłonni do tolerancji raczej wobec pogan niż heretyków.

Pragnę uwzględnić w niniejszych rozważaniach zjawisko, które logika określa mianem *contradictio in adiecto*. Na czym ono polega? Dla logika, jako niezgodność między podmiotem a predykatem, stanowi istotę sprzeczności. Dla nas *contradictio in adiecto* jest przenośnią jak inne, mówiąc ściślej, jest szczególnym rodzajem przenośni. Możemy to wyjaśnić z pomocą znanego przykładu. Zwrot „kwadratowe koło” — to *contradictio in adiecto*, gdyż podmiot „koło” zawiera predykat „koliste”, a tym samym wyklucza predykat „kwadratowe”. Jest to dość przekonujące, tylko że właśnie to samo można powiedzieć o każdej dowolnej przenośni. Weźmy banalną metaforę „głębokie myśli”. Podmiot oznacza tu rzecz pozbawioną cechy przestrzenności, właściwie wyklucza więc każdy predykat oznaczający przestrzenność. Zachodzi tu taka sama sprzeczność, jak w poprzednio wymienionym przykładzie. Dotyczy to również popularnego przykładu sprzeczności, jakim jest „drewniane żelazo”. Przenośnia ta nie zawiera większej sprzeczności niż np. „drewniany rozum”. Różnica polega jedynie na tym, że raz sprzeczność przyjmujemy bez sprzeciwu, kiedy indziej zaś nie. Tolerujemy ją, kiedy rozpiętość obrazu jest tak duża, że wszelka weryfikacja i tak nie ma szans. Natomiast budzi w nas opór, kiedy owa rozpiętość jest tak mała, jak w przypadku koła i kwadratu, które bez trudu możemy sobie wyobrazić jedno obok drugiego. Są to przecież pojęcia jako terminy geometryczne sąsiadujące ze sobą. Sprzeczność tej metafory nie może więc pozostać nie zauważona. Logik będzie jej z tego powodu unikał, poeta właśnie na tej zasadzie będzie ją cenił, gdyż taka metafora jest z natury śmiała.

Sprecyzujmy teraz pojęcie rozpiętości obrazu. Sayce i Ullmann chcieli pojmować je ontologicznie. Nam natomiast nasuwa się zastrzeżenie, że drzewo Porphyriosa nie nadaje się, by sporządzić z niego coś na kształt łąty mierniczej. Zamiast ontologią należy posłużyć się logiką, której i tak niepodobna oddzielić od metaforyki. Przenośnie wykazują małą rozpiętość obrazu, kiedy czynnik kształtujący obraz jest bliski pojęciowo czynnikowi podlegającemu ukształtowaniu obrazowemu lub którejś z jego cech. Natomiast kiedy czynnik kształtujący obraz jest daleki od podlega-

jącego ukształtowaniu lub którejs z jego cech — rozpiętość obrazu jest duża. Pojęciową bliskość i odległość można w ogólnych zarysach ustalić w zależności od tego, czy łatwo będzie znaleźć pojęcie nadrzędne. W przypadku koła i kwadratu stanowi je oczywiście „figura geometryczna”. Pojęcie to stwarza ramy dla pewnego przymusu weryfikacji, która następnie ujawni sprzeczność. Zachodzi to zwłaszcza w nomenklaturze, z niej też przezornie dobierane są najbardziej przekonywające przykłady *contradictio*. Podobnie określa bliskość pojęciową również Kant²⁹, ograniczając *contradictio in adiecto* do zdań analitycznych. Gdybym tylko mógł z całą pewnością stwierdzić, gdzie przebiega granica między sędami analitycznymi i syntetycznymi! Podobne rozważania prowadziłyby jednak za daleko, przerwijmy je więc, aby z tego, co zostało powiedziane, wyciągnąć kilka wniosków dotyczących semantyki przenośni.

Przed wszystkim odnośnie do metody. W nauce o literaturze i w językoznawstwie nie należy do dobrego tonu, aby się zbyt w dawać w logikę, a odnoszę wrażenie, że logicy żywią podobne uprzedzenia. Jest to godne ubolewania, gdyż logika pojęć i semantyka synchroniczna, tzn. semantyka, która przed każdym zjawiskiem nie ucieka zaraz w historię, tworząc całość, są być może jednym i tym samym. Jednak również logika pojęć jest niezadowolająca, dopóki nie zdecyduje się przyjąć do wiadomości zjawiska metafory jak również struktury pola semantycznego i metaforycznego. To z kolei udaje się, jak długo pozostaje w sferze nomenklatury, najczęściej matematycznej. Szeroko potraktowana metaforyka mogłaby więc stać się pomostem między dyscyplinami. Oczywiście metaforyka Arystotelesowska będzie tu niewystarczająca, podobnie jak Arystotelesowska logika nie wystarcza już współczesnym przedstawicielom tej dyscypliny. Przypuszczalnie wiąże się to jedno z drugim. Arystoteles ujął przenośnię jako rodzaj porównania, w czym duża zasługa Homera, z którego czerpał przykłady³⁰. Następcom dało to podstawę do sformułowania znanej definicji: „*metaphora brevior est similitudo*”³¹ [metafora to krótsze porównanie]. Pod względem metodycznym miało to tę zaletę, że pozwalało nie rozpatrywać metafory jako predykcji, a więc w ramach logiki. Oto podstawa dawnej teorii przenośni, z której wynika wszystko dalsze. Kiedy chcemy wydobyć nowe aspekty metafory, musimy zaniechać tej definicji. Przenośnia nie jest skróconym porównaniem, lecz co najwyżej porównanie jest rozszerzoną przenośnią. Różnica ta jest istotna, od niej mianowicie zależy, czy zaliczymy metaforę do predykcji

²⁹ [I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*. Tłum. R. Ingarden. Warszawa 1957, s. 302—306.]

³⁰ Arystoteles, *Retoryka* 1406b 20 i n.

³¹ Kwintylijan, *op. cit.*, s. 8, 6, 8.

czy też nie. Zgodnie z poprzednimi rozważaniami jako nową podstawę metaforyki proponuję tezę: metafora jest to sprzeczna predykcja. Śmiałą metaforą jest wobec tego predykcja, której sprzeczności niepodobna nie zauważyć.

Pozwala to wysnuć dalszy wniosek. Dawna metaforyka opierała się na przeświadczeniu, że przerośnięcie językowe odzwierciedlają analogie, odpowiedniości i podobieństwa istniejące w porządku rzeczy lub naszym myśleniu. *Tertium comparationis* jest dane, a język z pomocą przerośnięcia przydaje mu tylko mniej lub bardziej pięknej szaty słów. W tym miejscu wypadnie zgłosić poważne wątpliwości i właśnie od strony rozpiętości obrazu możemy podjąć na nowo kwestię *tertium comparationis*. Właśnie w przypadku bardzo śmiałej metafory o małej rozpiętości obrazu wraz z pojęciem nadrzędnym przychodzi nam bowiem najłatwiej na myśl „to trzecie wspólne”. Najłatwiej zresztą w szkolnych przypadkach *contradictio in adiecto*. Porównanie koła i kwadratu nie nastrocza najmniejszych trudności, gdyż mają mnóstwo cech wspólnych i na tej podstawie łatwo jest znaleźć dla nich pojęcie nadrzędne. Natomiast w przypadku metafor o szerokiej rozpiętości obrazu, a więc najbardziej oklepanych, trzeba mozolnie szukać *tertium comparationis* i zazwyczaj musimy poprzestawać na objaśnianiu jednej metafory z pomocą drugiej, której *tertium* także jest nam nie znane. Między prawdą i światłem nie ma *tertium*, które by samo nie miało charakteru metaforycznego. Osobliwe *tertium*, które najtrudniej znaleźć tam, gdzie najbieglej tworzymy przerośnięcie! Skoro jednak tak jest, narzuca się nam pewność, że nasze przerośnięcie nie odzwierciedlają, jak twierdzono dawniej, realnych lub założonych wspólnot, lecz że tworzą analogie, ustanawiają odpowiedniości i są instrumentem tworzenia.

Nie jest to jednak sprawa dotycząca wyłącznie semantyki, lecz w równej mierze miłośnika literatury. Z *contradictio in adiecto* ma on oczywiście mniej do czynienia. Wiąże się to z małą, jak dotąd, literacką produktywnością nomenklatury tej dziedziny, w której mogą jedynie występować szkolne przypadki *contradictio*. Co zresztą jest konieczne. Mała — wprawdzie nie ekstremalnie — rozpiętość obrazu możliwa jest jednak również poza obrębem nomenklatury. Także i tu mogą więc prosperować śmiałe metafory, na porządku dziennym jest np. oksymoron. Niektóre jego przykłady znane z literatury — to zarazem szkolne przypadki *contradictio*, jak np. „głupi rozum”, „*concordia dicors*” [zgoda niezgodna]. O bliskości pojęciowej głupoty i mądrości, zgody i niezgody świadczy łatwość, z jaką odnajdujemy dla nich odpowiednie pojęcia nadrzędne. W pierwszym przypadku — „stan umysłu”, w drugim — „zachowanie społeczne”. Dlatego też natychmiast uprzytamniamy sobie przeciwieństwo. Inne oksymorony jedynie zbliżają się do *contradictio*. Niebo i piekło w połączeniu metaforycznym dawałyby *contradictio*, ale Rimbaud w *Sezonie w piekle*

mówi: *le paradis de tristesse* ³² [raj smutku]. Odwróceniem pojęć przypomina to słynny oksymoron *felix culpa* [szczęsna wina]. Istnieje nieskończenie wiele niuansów śmiałości metafory, ale istnieje także jej pewien typ. Z tego również trzeba zdawać sobie sprawę.

Zrozumiałe staje się, czemu literatura właśnie śmiałość poetyckiej ekspresji odkrywa jako korzyść płynącą z odwrócenia się od estetyki umiaru. Czemu sięga do określonych typów metafory i posługuje się nimi z upodobaniem i programowym naciskiem. Mam na myśli np. rangę synestezji, tzn. synestezyjnych przenośni, w nowoczesnej liryce, np. w Teofila Gautier *Symphonie en blanc majeur* lub u Rimbauda we wspomnianym już przykładzie *les parfums pourpres*. Człony przenośni są tu stosunkowo bliskie pojęciowo, gdyż nadrzędne pojęcie „wrażenie zmysłowe” nie nastrecza trudności. Metafory te są wprawdzie śmielsze od wielu innych, wszelako nie tak śmiałe, jak nieuniknione *contradictiones*. Silne odczucie przeciwieństwa zależy od kontekstu, stanu naszej świadomości i przyzwyczajień. W przybliżeniu to samo można powiedzieć o innym typie przenośni, który jakkolwiek znany już literaturze antycznej, a szeroko rozpowszechniony w liryce barokowej i nowoczesnej — pozostał bez nazwy. Charakteryzuje się połączeniem dwóch różnych elementów (w sensie dawnej nauki o żywiołach) i tym samym małą rozpiętością obrazu. „Element” jako pojęcie nadrzędne nasuwa się stosunkowo łatwo. Do tego typu można zaliczyć *montes de agua y piélagos de montes* [góry wód i ocean gór] Gongory ³³ i *courants de la lande* [strumienie wrzosowiska] Rimbauda ³⁴. Ten ostatni pewnego razu miesza nawet wszystkie cztery żywioły: *les feux à la pluie du vent de diamants* [ogień na kształt ulewy diamentowego wiatru] ³⁵. Przenośnie te są niewątpliwie śmiałe, ale ich sprzeczność nie jest nieunikniona. Jak wynika z potocznych określeń, takich jak „ton barwy”, „statek powietrzny”, można się przyzwyczaić do przenośni łączących dwa żywioły lub domeny dwu różnych zmysłów. Ożywione przez niecodzienny kontekst, nawet te przenośnie bądź co bądź pozwalają rozpoznać ślady ich pierwotnej śmiałości. Poeci wiedzą o tym i bynajmniej nie muszą przy tym być logikami. Wystarczy im sprawność posługiwania się metaforą, którą to umiejętność w sposób przyrodzony posiadał np. Rimbaud. Wielokrotnie cytowaliśmy przenośnie, które wyszły spod jego pióra. Ich śmiałość jest nieprzypadkowa. Wczesny utwór Rimbauda *Ars poetica*, jego poemat *Ce qu'on dit au Poète à propos de fleurs* — to nie-

³² J. A. Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, *Délires* I.

³³ L. de Gongóra y Argote, *Soledad primera*, V. 44.

³⁴ J. A. Rimbaud, *Les Illuminations. Marine*.

³⁵ J. A. Rimbaud, *Les Illuminations. Barbare*. Por. także mieszankę trzech składników: *Je voyais une mer de flammes et de fumée au ciel* ([Widziałem morze płomieni i dym niebios] *Une Saison en Enfer. Mauvais Sang*).

mal *Ars metaphorica*. Jak mówić o kwiatach, gdy nie chce się stale tylko opiewać lilii „*ces clystères d'extases*” [kąpieli ekstazy]? — pyta Rimbaud. Z czym można porównać kwiaty? Oto jego rada dla siebie i innych poetów: „*Trouve des fleurs, qui soient des chaises*” [Znajdź kwiaty, które by były krzesłami]. Kwiaty powinny być porównywane do krzeseł lub kamieni. To śmielsze niż porównywanie ich do słów czy idei. Właściwa strefa sprzeczności jest jeszcze miłsza poecie: *Au coeur de tes oreilles* [w sercu twych uszu] — pisze Rimbaud, a Walther Küchler nie postępuje słusznie, tłumacząc tę metaforę jako „w uszu twych głębi” [*in deiner Ohren Tiefe*] ³⁶. Zwiększenie rozpiętości obrazu pozbawia przenośnię jej całej śmiałości i dowiadujemy się z niej tylko tego, co już wiemy albo czego możemy się dowiedzieć również w inny sposób.

3

Dotychczasowe rozważania zmierzały do takiego naświetlenia metafory, które dawałoby ogólny wgląd w to zjawisko. Z konieczności musiało ono być przy tym izolowane. W zasadzie jest to jednak niedopuszczalne, ponieważ w żywej mowie przenośnie występują nie w izolacji, lecz zawsze w kontekście. Nieuwzględnianie dotychczas tego problemu wypadnie teraz nadrobić. Chciałbym przy tym wykazać, że z jednej strony — przenośnia śmiała z punktu widzenia swej struktury wskutek określonego kontekstu może być tej śmiałości pozbawiona, z drugiej zaś — przenośnia sama w sobie niezbyt śmiała może nabrać tej cechy dzięki szczególnej pozycji w kontekście i tradycji literackiej.

Najpierw wkroczymy na *via negativa* [drogę negacji]. Metaforę stanowi — a jest to właściwie jedyna możliwa jej definicja — wyraz tak zdeterminowany przez kontekst, że należy przez niego rozumieć nie to, co zazwyczaj znaczy. W głównej mierze od kontekstu zależy, czy przenośnia tłumaczy się sama czy pozostaje zagadką. Silna determinacja kontekstowa zmusza najbardziej nawet obce wyrazy do uczestnictwa w pomyślanej całości znaczeniowej. Właściwość taką mają lub przynajmniej powinny mieć np. teksty naukowe, tzn. zorientowane metodycznie. Silna w nich determinacja kontekstowa neutralizuje z punktu widzenia czytelnika nawet takie przenośnie, wyjąwszy ekstremalny typ *contradictio in adiecto*, które przy rozluźnionej więzi kontekstowej być może odczuwałby jako śmiałe. Wspomnę tylko, że Kartezjusz jako autor *Discours de la Méthode* jest o wiele bardziej przychylny metaforze niż np. Racine albo La Fontaine. Jego metaforykę można nazywać kwiecistą, mimo to jednak nie

³⁶ J. A. Rimbaud, *Quatrain*. W: *Sämtliche Dichtungen*. Heidelberg 1960, s. 107. Przekł. na jęz. niem. W. Küchler.

jest ona śmiała. Zbyteczne jest więc w nauce pojawianie się od czasu do czasu obrazoburców, którzy z poszczególnych dyscyplin usiłują wyrugować wszelkie przerośnięcie w imię ich nienaukowego charakteru. Jest to zresztą daremne przedsięwzięcie i tym bardziej daremne, im bardziej ścisła jest nauka. Niepotrzebne, gdyż teksty naukowe dzięki silniejszej determinacji kontekstowej lepiej znoszą nagromadzenia przerośnięcia niż w niejednym przypadku proza literacka. Rozwiązania te chciałbym wyjaśnić przy pomocy metafory „step ciosowych kamieni” (*steppes de pierre de taille*), którą Sayce wychwycił u Balzaka. Sayce odczuwa ją jako śmiałą. Chętnie zgadzamy się z nim, wprawdzie nie ze względu na dużą rozpiętość obrazu tej przerośnięcia, lecz odwrotnie, ponieważ rozpiętość ta jest stosunkowo mała. Nadrzędne pojęcie „krajobraz” nie jest zbyt odległe, bez trudności możemy więc jednocześnie wyobrazić sobie miasto i step. Mimo to w kontekście przerośnięcia ta przestaje być śmiała. Znajdujemy ją w XIII rozdziale powieści *Kuzynka Bietka*, zatytułowanym *Luwrr*. Na początku rozdziału Balzak opisuje stan dzielnicy Paryża położonej wokół Luwru, która skutkiem prowadzonych przy nim robót budowlanych stała się jednym wielkim placem budowy. Ludzie opuścili tę dzielnicę, domy są w rozbiórce. Ponury widok. Balzak opisuje go z irytacją człowieka, który kocha swoje miasto. Wzburzenie podsuwa mu przerośnięcie, które niczym dosadne wyrażenia rozproszone są po całym opisie. Domy równają się kryptom albo „żywym grobom”, zaułki — „mordowniom”, a wszystko razem wygląda jak ciastowata masa albo właśnie jak step ciosowych kamieni. To niewątpliwie hiperbola, tak źle nie było. Nie sugerujemy się jednak hiperbolicznością, metafora jest bowiem śmiała nie za jej sprawą. „Góra przewinień”, „morze łez”, „chłop jak dąb” — powiedzieć tak, to użyć hiperboli, która jednak nie jest dowodem śmiałości. Ta — jak powiedzieliśmy — tkwi w małej rozpiętości obrazu, zmusza nas do skonstatowania sprzeczności. Należy jednak uwzględnić cały kontekst, i to nie tylko najbliższy. Skrawek tu nie wystarczy. (Dlatego przerośnięcie prawie niepodobna cytować.) W powieści Balzaka naturalny kontekst wyznaczają ramy opisu, który ściśle trzyma się swego przedmiotu. Determinacja kontekstowa jest więc silna. Żadnemu czytelnikowi ani przez chwilę nie może się wydawać, że chodzi tu nie o Paryż, lecz o rzeczywisty step. Tym bardziej że bezpośredni kontekst brzmi: „*des steppes de pierre de taille et de démolitions*” [stepem ciosowych kamieni i gruzów (przeł. T. Żeleński-Boy)]. Mała metaforyczna zagadka znajduje natychmiast rozwiązanie. Już choćby z tego tylko względu przerośnięcie nie można uznać za śmiałą. Dla potwierdzenia porównajmy to z *Métropolitain* — poematem prozą zaczerpniętym z *Illuminations* Rimbauda. Znajdujemy tam podobną przerośnięcie: „*désert de bitume*” [pustynia asfaltu]. Determinacja kontekstowa jest wprawdzie słaba, ale bezpośrednio poprzedza tę metaforę wy-

krzyk *La Ville* [Miasto]! Jako czynnik determinujący to w zupełności wystarcza.

Wchodzi tu w grę jeszcze inny punkt widzenia. Metafora jest silnie zdeterminowana kontekstowo nie tylko od strony opisu przedmiotu, lecz także z perspektywy innych przenośni. Balzak przygotował nas na pojawienie się metafory „stepu ciosowych kamieni”, już w początkowych zdaniach rozdziału nazywa bowiem dzielnicę „*ce quartier désert*” [opustoszałą dzielnicą]. Wkrótce po tym powtarza ten przymiotnik. Bezpośrednio po użyciu naszej metafory wzmacniając przeistacza go w rzeczownik: „*ces déserts*” [te pustkowia]. Słyszymy następnie o wietrze i zimie. Tuż przed metaforą stepu, jako warianty przygotowujące, znajdujemy metafory „bagno” i „ocean” — rozległością przypominające step. Wszystko to przygotowuje i wspiera metaforę, kiedy ta się wreszcie pojawi. Odbiera jej wszelką możliwą śmiałość. Najsilniejszą podporę przenośni stanowią przy tym sąsiednie metafory, jeśli pochodzą z tego samego pola obrazowego. Również p o l e o b r a z o w e [Bildfeld] należy więc uwzględnić jako semantyczną ojczyznę metafory. Renesansowe wiersze o łowach miłosnych, miłosnej wojnie, ogniu i chorobie w całokształcie swej metaforyki mogą być śmiałe, ich pojedyncze przenośnie — nie. Otoczenie innych metafor obezwładnia je. Jednak całość metaforyki tych wierszy także daleka jest od śmiałości. Również w czasach Odrodzenia nie było bowiem rewelacją, że miłość jest jak łowy, jak wojna, jak ogień lub jak choroba. W poezji powiedziano to już wiele razy i odmalowano w wielu wariantach. Były to już nie tylko metafory tego lub innego wiersza, lecz pola obrazowe języka. A więc nie tylko literackie, lecz i semantyczne twory. Owe pola obrazowe również są podporą poszczególnych przenośni. Na niektórych obszarach metaforyki mogą one nawet odgrywać rolę zasadniczą, mam na myśli zwłaszcza przedmioty niematerialne. Przenośnia, która wypełnia tylko określone miejsce w znanym z dawien dawna polu obrazowym z trudem może być uznana za śmiałą. Można się nie wiem jak wysilać, aby w polu obrazowym odnaleźć *terra incognita* [ziemię nieznaną]. Co najwyżej będzie to śmiałość niższego stopnia. Poprzestają na tym niekiedy manieryści i poeci skłonni do afektacji. W poszukiwaniu nowych sposobów przenośnego określenia choroby miłosnej studiują medycynę, póki nie odkryją kilku zaledwie nowych symptomów, bo bynajmniej nie terapii. Takie metafory mogą jedynie sprawiać wrażenie śmiałych.

Przedstawiliśmy — jak sądzę — okoliczności, w których metafora nie bywa śmiała lub kiedy zdarza się jej to jedynie sporadycznie. Silna determinacja ze strony kontekstu podlegającego kształtowaniu obrazowemu, sąsiedztwo innych podobnie pomyślanych metafor i zadomowienie w tradycyjnym polu obrazowym — wszystko to osłabia nas z metaforą nawet

wówczas, kiedy z tego lub innego względu wydaje się nam dziwna. Kiedy jednak słyszeliśmy ją już nie po raz pierwszy, kiedy stała się kliszą, weszła w potoczny obieg, wówczas naturalnie tym trudniej mówić o jej śmiałości. To oczywiste.

Rozważanie powyższe możemy teraz odwrócić i zadać sobie pytanie, w jaki sposób sama z siebie niezbyt śmiała przenośnia może stać się śmiałą pod wpływem kontekstu — pozycyjnie, jak by powiedział gramatyk. Z góry uprzedzając, muszę stwierdzić, że metafora może przyczyniać się do śmiałości sformułowań z metaforycznością nic nie mającej wspólnego. Ordynarne słowo w tekście podniosłym lub patetycznym w potocznym mogą sprawiać wrażenie śmiałych. Erich Auerbach w swej książce *Mimesis* wykazał, ile w pewnych okresach trzeba było odwagi, by zdecydować się na takie naruszenie stylu i np. na scenie zadać pytanie, która godzina. Styl odczuwany jako stosowny może być naruszany także przy użyciu przenośni. Sztukę tę posiadał zwłaszcza Molier. To, co w komedii było jeszcze dopuszczalne, w innych gatunkach oznaczało odwagę. Nie była to jednak śmiałość natury metaforycznej, nawet jeśli objawiała się za pośrednictwem metafor. Tej pożyczanej odwagi — a jest jej wiele rodzajów — nie będziemy mieli na myśli, mówiąc w dalszym ciągu o śmiałości metafor wynikającej z kontekstu.

Można by więc po prostu odrzucić wymienione poprzednio okoliczności i wyobrazić sobie przenośnię, która nie jest znaną z gruntu kliszą, której determinacja kontekstowa jest słaba, która nie ma w pobliżu żadnych pokrewnych metafor i nie należy do żadnego łatwo nasuwającego się pola obrazowego. Zapewne, wówczas możemy spodziewać się śmiałej metafory, nawet kiedy nie zachodzi *contradictio*. Przyjrzyjmy się jednak raczej rzeczywistemu tekstowi. Będzie to krótki wiersz, którego autorem jest Paul Celan. Jest on zatytułowany *Eine Hand*, pochodzi z tomiku *Sprachgitter* (1955) i brzmi następująco:

*Der Tisch, aus Stundenholz, mit
dem Reisgericht und dem Wein.
Es wird
geschwiegen, gegessen, getrunken.

Eine Hand, die ich küsste,
leuchtet den Mündern.*

[Stół, z drewna godzin, na nim / potrawa z ryżu i wino. / Milczy się, je, pije.

Ręka, którą całowałem, / przyświeca ustom.]

Utwór składa się jedynie z kilku wersów. Język jest zwięzły, lakoniczny. Słowa nie powinny przeszkadzać milczeniu. Są tu tylko dwie przenośnie, na początku i na końcu wiersza: „stół z drewna godzin” i „ręka przyświecająca ustom”. Popatrzmy przez chwilę na wiersz jako na kon-

tekst obu metafor. Jest on tak szczupły i w tak małej mierze zaprzęta go wygląd stołu czy sposób, w jaki pojawia się ręka, że obie metafory niemal zupełnie nie są determinowane przez swe otoczenie. Nie ma także w sąsiedztwie innych przenośni, które by mogły służyć im za podporę. Z trzeciego punktu widzenia spośród omawianych — obie metafory nie są wszakże jednakowe. Metafora „przyświecających rąk” jest nam znana. Nie chodzi jednak tym razem o wykazanie, że już gdziekolwiek indziej występowała. Wystarczy przypomnienie pola obrazowego, w którym przenośnię tę bez trudu da się umieścić. W tym wypadku będzie to pole, które możemy określić słowem „przemienienie” [Verklärung]. Nie potrzebujemy drobiazgowo badać poszczególnych metafor tego pola obrazowego i — powiedzmy — kartkować *Canzoniere* Petrarcki. Nawet ktoś mało czytany wie, że istnieje. Metafora ta nie zadziwia go, nie jest śmiała. I to cechy tej jest pozbawiona w takim stopniu, że obywa się bez jakiegokolwiek podpory ze strony kontekstu i sąsiednich przenośni.

Inaczej dzieje się w przypadku metafory z pierwszego wersu: „stół z drewna godzin”. Tu nie przychodzi nam na myśl żadne pole obrazowe. Metafora zdana jest na własne siły. Ktoś mógłby się teraz zagłębić w długich dociekaniach, szperać w mało znanych tekstach i jednak na koniec wpaść na ślad pola obrazowego, które by czas wyobrażało w drewnie. Próba taka ma zatem pewne szanse powodzenia, w najmniejszym jednak stopniu nie może wpłynąć na zmianę rangi metafory w naszych oczach. Oczach tych, którzy nie odbierali wiersza jako uczeni w piśmie. Na nas metafora ta sprawia wrażenie śmiałej. Jeszcze jedno należy tu uwzględnić. Już Arystoteles zwracał uwagę, że metafory są zasadniczo odwracalne. Na tej samej zasadzie wypukłość tarczy jest „kielichem Aresa”, a kielich „wypukłością tarczy Dionizosa”³⁷. Rzecz jasna, odnosi się to do wszystkich przenośni, podobnie jak w ogóle wszystko da się ze wszystkim porównać. Nie odnosi się jednak w równie oczywisty sposób do pól obrazowych, które jako twory tradycyjne i społeczne zazwyczaj są jednokierunkowe. Można to pokazać na drugim przykładzie przytoczonym przez Arystotelesa. Starość jest wprowadzie na tej samej zasadzie „wieczorem życia”, na jakiej wieczór jest „starością dnia”, jednak „wieczór życia” stanowi dla nas o wiele bardziej oklepaną metaforę niż „starość dnia”. Tradycja metaforyki uprzywilejowała w tym wypadku jeden z kierunków i zgodnie z nim zorientowana metafora rozwinęła się w pole obrazowe, stała się rzeczywistością już nie tylko stylistyczną, lecz językową. Należy to wziąć pod uwagę, także jeśli idzie o metaforę wiersza Celana. Oczekujemy raczej przenośni odnoszącej się do czasu niż do drewna, gdyż czas w większej liczbie pól obrazowych jest czynnikiem podlegającym kształ-

³⁷ Arystoteles, *Poetyka* 1457b 20; *Retoryka* 1407a 14.

towaniu obrazowemu niż drewno. W ogóle o czasie nie możemy przecież mówić inaczej jak tylko metaforycznie. Potocznie mówimy więc o „biegu czasu”, o jego „upływie”. W metaforach tych zgodnie z powszechnym zrozumieniem czas jest czynnikiem podlegającym kształtowaniu obrazowemu, a płynięcie albo bieg stanowią czynnik kształtujący obraz. Taka jest gramatyka owych metafor w języku niemieckim. Musi się więc odnosić również do metafory „drewna godzin”. Z punktu widzenia formalnego, gramatycznego, metafora zachowuje znane nam dobrze nastawienie na czas, jako zasadniczy przedmiot wypowiedzi. Drewno jest tylko czynnikiem kształtującym obraz. Jednak dalszy kontekst wersów — „stół, z drewna godzin...” — nie pozwala na to. Wywiera on determinujący nacisk w przeciwnym kierunku, czyniąc zasadniczym przedmiotem drewno, przynajmniej na razie. Metafora utrzymuje się w chwiejnej równowadze między dwiema przeciwnie skierowanymi siłami dynamicznymi: z jednej strony, siłą jej formy gramatycznej, z drugiej determinacji kontekstowej. Czytelnik, być może, przeoczy to w lekturze, jeżeli jednak chce zrozumieć wiersz, będzie musiał powrócić do jego początkowej metafory. Konieczność taka zaistnieje mianowicie w związku z przedostatnim wersem, w którym Celan przechodzi od *praesens* do *imperfectum*: „Ręka, którą całowałem...” i gdzie czas jawi się we wspomnieniu przeszłości. Czytelnik teraz już wie, że jednak chodzi tu o czas. Czynniki dynamiczny przestał działać.

Niech mi wybaczy Paul Celan, że analizowałem jego wiersz nie jako wiersz, ale wyłącznie pod kątem zawartych w nim metafor, ryzykując przy tym lekkie przeinterpretowanie. Na usprawiedliwienie dodam, że chciałem pokazać, jak koniec końców tylko lektura czy też interpretacja tekstu pozwala ocenić śmiałość lub słabość przenośni. Możliwe są tu niezliczone niuanse. Ogólne rozpatrzenie się w semantyce metafor ułatwia orientację, na co jednak należy zwrócić szczególną uwagę w toku lektury tekstu poetyckiego. Otóż każda metafora ostatecznie ma swe oblicze i jest równie indywidualna jak tekst, w którym występuje. Trzeba uważnie czytać.

Przełożył Ryszard Handke