

Anna Prochwicz

Jak mówimy o śpiewaniu? Metafory synestezyjne jako element językowego obrazu śpiewu ludzkiego w polszczyźnie

Linguarum Silva 2, 55-70

2013

Artykuł został 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.

Anna Prochwicz

Jak mówimy o śpiewaniu?

Metafory synestezyjne jako element językowego obrazu śpiewu ludzkiego w polszczyźnie

Śpiew, jako część ogólnie pojmowanej muzyki, zajmuje w naszej kulturze ważne miejsce obok innych dziedzin sztuki. Przyjmuje on najróżniejsze formy – od wykonywania przyśpiewek i piosenek ludowych, przez rodzaj zabawy i konkurencji w programach rozrywkowych, po profesjonalne występy i odkrywanie tajemnic sztuki wokalne w uniwersytetach muzycznych. To bezsprzecznie znaczące miejsce muzyki wokalne w kulturze ma swe odzwierciedlenie w języku. Rekonstruując bowiem językowy obraz śpiewu w polszczyźnie, napotykamy na liczne związki frazeologiczne, kolokacje, a także rozbudowaną leksykę.

Słownictwo należące do terminologii muzycznej z zakresu wokalistyki, jak właściwie każde nazewnictwo, może być rozumiane na dwa sposoby, które są warunkowane czynnikami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Te dwa spojrzenia wynikają z dwojakiego użycia analizowanych terminów. Pierwszym z nich jest użycie naukowe i funkcjonowanie nazw muzycznych w badaniach fachowych, muzykologicznych. Drugie z kolei to istnienie owych nazw w języku ogólnym, często rozumianym jako język potoczny.

W niniejszym artykule zostanie przedstawiony fragment językowego obrazu śpiewu, który ukształtował się w ogólnej odmianie języka polskiego. Wycinek utrwalonej w języku rzeczywistości pozajęzykowej stanowić tu będą metafory o charakterze synestezyjnym, ukazujące złożoność semantyczną leksyki związanej z muzyką wokalną.

Interesująca nas problematyka językowego obrazu świata została już opisana przez wielu badaczy (Janusz Anusiewicz, Jerzy Bartmiński, Renata Grzegorzyczkowa, Jolanta Maćkiewicz, Ryszard Tokarski). Jednak w związku ze złożonością zagadnienia, jego interpretacja oraz definiowanie są różne. Elementy składające się na językowy obraz świata, jakie można wyłonić z rozważań badaczy, zostały przedstawione w artykule *Językowy obraz świata a literatura* w sześciu głównych założeniach z tego obszaru zainteresowań językoznawstwa kognitywnego. Pierwszym z nich jest

obraz świata lub też jego część, drugim – zespół sądów, a następne to kolejno: struktura pojęciowa, interpretacja rzeczywistości, centralne pojęcie oraz kategoria pojęciowa (BUGAJSKI, WOJCIECHOWSKA, 2000). Ogólna definicja mówi, iż językowy obraz świata jest

zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone” w gramatyce, słownictwie, w kliszowych tekstach, np. przysłowia, ale także sądy „presuponowane”, tj. implikowane przez formy językowe utrwalonej na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów, rytuałów.

(BARTMIŃSKI, 2006: 12)

Aby utworzyć możliwie kompletny opis wybranego aspektu omawianego wycinka językowego obrazu świata, nie można zatrzymać się na analizie jednego leksemu. W związku z tym, opierając się na koncepcji Ryszarda Tokarskiego, według której konieczne jest przeprowadzanie badań w obrębie całego pola znaczeniowego, jakie tworzy się wokół danego elementu języka, w analizie uwzględniono cały zbiór wyrazów pola znaczeniowego ŚPIEW. Tego typu postępowanie badacza wynika z przekonania, „że jednostki leksykalne danego języka nie są całkowicie autonomiczne, że ich znaczenia determinują inne jednostki leksykalne w polu” (TOKARSKI, 1984: 11).

W związku z tym na potrzeby badań nad leksyką związaną ze śpiewem, na podstawie *Uniwersalnego słownika języka polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza (USJP), odtworzone zostało pole znaczeniowe ŚPIEW. Zebrane słownictwo stało się podstawą do prowadzenia dalszych badań nad metaforyzacją znaczeń kolejnych elementów wskazanego pola. Przykłady użycia tych wyrazów (połączenia rzeczownika z określającym go przymiotnikiem bądź imiesłowem przymiotnikowym) zostały zaczerpnięte z tekstów *Narodowego Korpusu Języka Polskiego*. Wstępne analizy zebranych konotacji pozwalają zauważyć, że omawiane zjawisko językowe jest bardzo szerokie, dlatego też w artykule uwagę czytelnika skieruję na jeden rodzaj przerośnięci pojawiających się wśród wypowiedzi związanych ze śpiewem, a mianowicie na metaforę synestezyjną.

Interesujący mnie typ przerośnięci pełni w języku ogólnym funkcję kognitywną, metafora ma wyjaśniać oraz ułatwiać zrozumienie, ponieważ jej istotą „jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innych rzeczy” (LAKOFF, JOHNSON, 1980, za: JÄKEL, 2003: 33). Takie pojmowanie metafor wykształciło się na gruncie językoznawstwa kognitywnego za sprawą George’a Lakoffa i Marka Johnsona. Badacze rozpoczęli rozważania nad metaforą, zakładając, iż metafory jako wyrażenia językowe istnieją dzięki temu, że są komponentem systemu pojęć każdego czło-

wieka. Twierdzili, że interesujące ich zjawiska językowe powstają dzięki tzw. procesowi projekcji metaforycznej, jaki zachodzi między dwiema domenami pojęciowymi: domeną źródłową i domeną docelową. Za sprawą zmiany znaczeniowej, zachodzącej m.in. podczas metaforycznego rzutowania, pojmujemy i od razu kategoryzujemy dane zjawisko (LAKOFF, JOHNSON, 2010).

Zatem w semantyce kognitywnej najważniejsze zdaje się przekonanie o potrzebie konstruowania wyrażeń metaforycznych, które nie muszą pełnić funkcji artystycznej w danej wypowiedzi, ale stają się „sposobem poznania świata, obnażania myśli człowieka” (LOEWE, 2000: 44). Z kolei metafory opisujące doznania słuchowe mogą być interpretowane jako znaki, „które odsyłają nas do konkretnych, postrzegalnych rzeczy, dzięki którym możemy dowiedzieć się czegoś więcej o sposobach doświadczania” (BIŁAS-PLESZAK, 2005: 87).

Szczególnym rodzajem doświadczania jest synestezja. Pojęcie *synestezja* pochodzi od greckiego słowa *synáisthesis* (powstałego z połączenia czasownika *aisthánestai* „czuć” z prefiksem *syn-* „razem”) oznaczającego jedność wrażeń (JUDYCKA, 1963). Synestezja jako zjawisko językowe opisywane przez badaczy ma swe podstawy w psychologii, ale rozważania na jej temat podejmują także muzykolodzy i filozofowie. Ogólną jej definicję przedstawia Magdalena Senderecka w artykule *Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji*:

Występowanie zjawiska synestezji stwierdza się wówczas, gdy jednozmysłowy bodziec (wzrokowy, słuchowy, dotykowy itd.) wywołuje w sposób mimowolny i automatyczny jednoczesne wrażenie w co najmniej dwóch modalnościach zmysłowych.

(SENDERECKA, 2006: 260)

Osoba obdarzona zdolnościami synestezyjnymi doznaje zwielokrotnionych wrażeń zmysłowych, co objawia się np. w trakcie słuchania poszczególnych dźwięków gamy, które u synestetyka mogą powodować wrażenia smakowe bądź wzrokowe. W innych przypadkach poszczególne wyrazy mogą kojarzyć się z dźwiękiem lub zapachem. Opisywane zjawisko częstokroć w literaturze określane jest jako *pomieszanie zmysłów*, jednak nie należy łączyć tego wyrażenia z potoczną nazwą choroby psychicznej. Zdolności synestezyjne są raczej traktowane jako swego rodzaju fenomen, a ich najczęściej spotykaną odmianą jest tzw. barwne słyszenie (zwane w psychologii również *audition colorée* lub *synopsją*). Jest to synestezja, w której doznanie akustyczne wywołuje wrażenia wzrokowe.

Ponieważ istnieje wiele rodzajów synestezji, powstały liczne podziały i opisy tego zjawiska. Jednym z nich jest klasyfikacja dokonana przez Izaabelę Sidorowską (2009):

- synestezja lingwistyczna - wrażenia zmysłowe (słuchowe, wzrokowe, dotykowe, smakowe) wywoływane są przez elementy językowe, np. litery, słowa, cyfry;
- synestezja muzyczna - wrażenia wzrokowe lub smakowe wywoływane są przez muzykę;
- synestezja audiomotoryczna - dane dźwięki wymuszają przyjęcie określonej pozycji ciała.

Synestezja, a właściwie *metafora synestezyjna*, w językoznawstwie zaliczana jest, obok przesunięcia, przeniesienia, zawężenia, rozszerzenia, amelioracji oraz degradacji, do zjawisk obrazujących zmiany znaczeniowe wyrazów w polszczyźnie i jest definiowana jako „użycie jednej nazwy w stosunku do różnych typów percepcji zmysłowej” (BUTTLER, 1978: 115). Problem synestezji w języku jest poruszany również w pracach muzykologicznych, traktujących o sposobach mówienia o dziele muzycznym, ponieważ opis odbioru muzyki „odwołujący się do innych zmysłów niż słuch jest nie tylko świadectwem szczególnych skłonności psychicznych, ale też czystą koniecznością” (BIŁAS-PLESZAK, 2007: 164), spowodowaną brakiem specjalnej grupy słownictwa, którego wyłącznym zadaniem byłoby określanie odczuć wywołanych zjawiskami akustycznymi.

Występujące w języku polskim metafory dotyczące konkretnych obszarów muzyki, które odczytywane są jako synestezyjne (łącznie słownictwo ze zbiorów leksykalnych przypisanych różnym zmysłom), można przyporządkować do trzech podkategorii nazywających poszczególne zmysły. Są nimi: wzrok, smak i dotyk. Za pomocą określeń związanych ze zmysłami innymi niż zmysł pierwotny, na który działają zjawiska akustyczne (słuch), autorzy wypowiedzeń opisują swoje reakcje i doznania wywołane przez śpiew.

Wzrok

Metafory synestezyjne opierające się na wrażeniach wzrokowych są traktowane jako „pierwszorzędny semantyczno-leksykalny środek opisu muzyki z zakresu rzeczywistości dostępnej człowiekowi” (PIŚARKOWA, 1963: 115). Wśród tego typu metafor wyróżnić można trzy rodzaje.

Pierwszym są przenośnie, których domenę źródłową stanowią wyrazy z zakresu barw, mogące być odzwierciedleniem tzw. synopsji („barwnego słyszenia”). Mimo skojarzeń z kolorystyką w określeniach elementów śpiewu właściwe nazwy barw występują niezmiernie rzadko. Wyjątkiem jest przymiotnik *złoty* wartościujący pozytywnie rodzaj głosu kobiecego w następującym zdaniu:

ON: Gdyby choć przynajmniej to był alt, toby się królówicz dawno swego matczynego kompleksu pozbył. **Złoty alt!** Głos kobiety dojrzałej, doświadczonej kochanki, a nie jakiegoś tam ćwierkającego podlotka.

A. CZERNIAWSKI: *Narracje ormiańskie*. Warszawa 2003.

Dużo częściej w odniesieniu do elementów muzycznych spotyka się określenia typu *barwa, barwny, kolorystyka*. Rzeczowniki *barwa, kolorystyka*, a także *koloryt* weszły już na stałe do terminologii muzycznej, tworząc wyrażenia typu: *barwy dźwiękowe, kolorystyka instrumentalna, koloryt dźwiękowy*. Nazwy te powstały z pierwotnych przenośni, podobnie jak w języku potocznym, które na skutek utrwalenia się w języku (tym razem w jego stylu naukowym) stały się zwrotami konwencjonalnymi (PISARKOWA, 1963: 115). W ogólnej polszczyźnie analizujemy jednak innego rodzaju połączenia wyrazowe, w których to przymiotnik *barwny* jest tzw. terminem pomocniczym (precyzującym wypowiedź), a nie, jak przytoczone przykłady, terminem właściwym. Definicja tego przymiotnika przedstawia go jako coś wielobarwnego: ‘odznaczający się żywymi barwami; kolorowy, różnobarwny’ (USJP). Oto przykład zastosowania tego rodzaju metafory synestezyjnej w tekście:

Pamiętamy jego wyjątkowo **barwny głos** i piosenki, które gościły na niejednej prywatce czy „sali balowej”.

E. Czycz: *Kącik wspomnień*. „Nakielski Czas” z 9 lipca 2003.

Drugą podgrupę metafor synestezyjnych, opierających się na zmyśle wzroku, tworzą określenia opozycyjne: *jasny – ciemny*, odnoszące się głównie do NAZW GŁOSÓW (np. *alt, baryton, sopran*). Kolejne przykłady obrazują pewną prawidłowość zachodzącą w metaforach budowanych na podstawie tej opozycji.

Harmonijnie stapiały się z głosami solistek instrumenty dęte, z przejmującą prostotą zabrzmiał fragment „Spraw, niech płacze z Tobą razem...” – **jasny sopran i ciemny alt** na tle chóru a cappella jak malowidło w wiejskim kościółku.

A. WALCIŃSKI: *Skrzydła patrona*. „Dziennik Polski”. Kraków 2005.

Jasny, mocny, dramatyczny baryton, którym dysponował, łatwo przechodził (w wyższych rejestrach) w soczysty kontralt, co dawało mu możliwości wokalne, z którymi nie może się równać żaden z żyjących solistów rockowych.

T. RACZEK: *Pies na telewizję*. Warszawa 1999.

Ciemny pikowy alt¹ wyśpiewywał wszystkie odcienie goryczy, podczas gdy kawa stygła w filiżankach.

M. TULLI: *W czerwieni*. Warszawa 1998.

Przymiotnik *jasny* odnosi się zawsze do głosów wysokich, jak np. *sopran* ‘najwyższy głos kobiecy lub chłopięcy’, i głosów o skali pośredniej, np. *baryton* ‘głos męski o skali pośredniej między tenorem a basem’, natomiast określenia związane z *ciemnością* dotyczą przede wszystkim głosów niskich, jak *alt* ‘niski głos kobiecy lub chłopięcy’ (USJP).

Trzeci z kolei rodzaj synestezji, należący do metaforyki barw, stanowią wyrażenia, precyzujące przejrzystość barwy² głosu lub jej brak. Przejrzyste dźwięki wydawane przez człowieka określane są mianem *czystych* i *krystalicznych*. Konotacje wyrazowe z tego typu przymiotnikami występują w języku polskim bardzo często i wartościują zjawiska akustyczne dodatnio:

Nieziemsko piękny i **czysty jak kryształ mezzosopran** Signe Asmussen w roli Galadrieli zaczyna samotnie przy dźwiękach irlandzkiej harfy i sekcji smyczkowej, by po około dwóch minutach połączyć się z głosami chórzystów [...].

M. ŚNIEDZIEWSKA: *Wołanie z półeczki, czyli mój powrót do Dickensa*. Pinezka.pl. 2005-01.

Jakoż zaraz rozległ się akompaniament fortepianu i **czysty**, dźwięczny **sopran** zalał melodią piosenki salon.

W.S. REYMONT: *Ziemia Obiecana*. W: Tegoż: *Dzieła wybrane*. Kraków 1957.

Niezaprzeczalnym walorem zespołu jest głos Sebastiana Madejskiego z łatwością przechodzący z barwy tenorowej w **krystaliczny falset**.

(MSZ): *Beltaine*. „Gazeta Krakowska” 5 lipca 2003.

Podobną funkcję wartościującą pełni także wyraz zaprzeczający przejrzystości, jakim jest przymiotnik *matowy*, często występujący w określeniach głosu ludzkiego. Głos tak charakteryzowany jest przyjemny w odbiorze, na co wskazują przykłady:

¹ Metaforyczny opis głosu za pomocą nazwy jednego z czterech kolorów kart (pik), który jest oznaczany czarnym serduszkami (według *Słownika współczesnego języka polskiego* pod redakcją B. DUNAJA, 2001).

² *Przejrzystość* jest jednym z przymiotników pochodzących ze zbioru określeń używanych w semantycznej metodzie opisu barwy dźwięku, przedstawianej m.in. przez A. MIŚKIEWICZA (1991).

Na werandzie Julia szlifowała swój głęboki, **matowy mezzosoprano**, a ja w ostatnim, północnym pokoju dokonywałem obowiązkowego remontu.

R. KOBIERSKI: *Harar*. Warszawa 2005.

- To nie całkiem tak - uśmiechnęła się, patrząc mu w oczy. Wilk dał się oczarować niespotykanej, miękkiej i **matowej barwie głosu**.

T. KLARECKI, I. SMOLAREK: *Wilk... i śmierć bankiera*. Warszawa 2006.

Metafory przestrzenne, bazujące na wyrazach z obszaru rysunku oraz na określeniach wielkości i kształtu bryły bądź figury, stanowią zbiór o dużej liczbie elementów opisujących składniki pola leksykalnego ŚPIEW. Podobnie jak w przypadku barw, przymiotniki z omawianej grupy wyrazów tworzą pary na zasadzie antonimiczności. I tak, kolejno można dostrzec opozycje: *cienki - gruby, niski - wysoki, mały - duży/wielki*.

Z góry dobiegł **niski alt** pani Miry:

- ... będą zatem czekała kartki od ciebie - mówiła - ale jeżeli nie przyślesz do południa...

T. DOŁĘGA-MOSTOWICZ: *Wysokie progi*. Białystok 1988.

Znów nad parkingiem rozległ się **wysoki śpiew**, tym razem na dwa głosy.

J. PŁOŃSKI, M. RYBIŃSKI: *Góralskie tango*. Warszawa 1978.

Chór męski, w którym wyraźnie wyróżniały się: **cienki dyszkant** pierwszego drużbanta, piękny głos Jana i tak basowe, że prawie grobowe buczenie Domuntów.

E. ORZESZKOWA: *Nad Niemnem*. T. 3. Warszawa 1996.

Muzyka uderza na nas z głośników pod sufitem. „Fashion” - wykrzykuje **cienki głos** laski - „love” - odpowiada mu **gruby głos** faceta w tle.

M. NAHACZ: *Bocian i Lola*. Wołowiec 2005.

Są talenty aktorskie, jak bas Michał Koleliszwili, który zaważował publiczność dowcipną interpretacją arii katalogowej z *Don Giovanniego* Mozarta, czy młodziutki polski śpiewak Łukasz Rosiak, który z pewnością wie, po co jest na scenie, ale niestety jak na basa ma za **mały głos** - może po prostu nie jest prawdziwym basem?

D. SZWARCMAN: *Światowy śpiewnik domowy*. „Polityka” 2004, nr 2454 (z 9 maja).

Na zakończenie **wielkie fortissimo** krzyku, śpiewu, gry instrumentalnej i buchających płomieni urwanych nagle tak, aby cisza była bardziej wymowna niż krzyk.

M. GOŁASZEWSKA: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa 1995.

Przytoczone fragmenty ilustrujące występowanie opozycyjnych par przymiotników w metaforach synestezyjnych w większości są przykładem podkreślania cech elementów muzycznych. Z tego typu funkcją mamy do czynienia przede wszystkim w pleonastycznej metaforze *niski alt* (alt 'niski głos kobiecy lub chłopięcy') oraz w wyrażeniu *wielkie fortissimo*, w którym termin właściwy zawiera w sobie element wielkości, ponieważ jest określeniem wykonawczym definiowanym jako 'bardzo głośno, bardzo mocno' (USJP).

Podobną funkcję pełni tu wyraz *cienki*, jednak tym razem przymiotnik charakteryzuje zasłyszany dźwięk. Zazwyczaj, co zostało również ukazane w wybranych przykładach, określenie to stosowane jest w stosunku do głosów kobiecych, a także wysokich głosów męskich i chłopięcych (np. dyszkant, falset).

Oprócz wyrazów nazywających wielkość, w metaforach synestezyjnych pojawia się także przymiotnik *potężny*, czyli 'odznaczający się masywną budową, okazałą posturą, wielki pod względem rozmiarów; masywny, ogromny' (USJP). Określenie to w zgromadzonym materiale najczęściej odnosi się do *śpiewu*, który jest głośny, bardzo intensywny:

Siedemnaście jego lat zakrzyknęło siedemnastoma głosami. Aż dziw, że ten **potężny śpiew** nie zbudził śpiącego profesora.

K. MAKUSZYŃSKI: *Szatan z siódmej klasy*. Warszawa 1994.

a także do niskich głosów męskich, np. do basu:

Zdawało mi się, że słyszę gdzieś na krużgankach **potężny bas** wieszczka Sawy, przebijający przez niewieście lamenty.

W. JABŁOŃSKI: *Uczeń czarnoksiężnika*. Warszawa 2003.

W grupie synestezji opierających się na przeniesieniu wrażeń wzrokowych na słuchowe pojawiają się także wyrażenia mające na celu opisanie czegoś ledwo dostrzegalnego, a więc słabo słyszalnego, cichego bądź zanikającego. W obrazowaniu tego typu zjawisk akustycznych pomocne okazują się przymiotniki typu: *widmowy*, a więc 'taki, który jest złudzeniem wzrokowym, wytworem wyobraźni', oraz *niewyraźny*, czyli 'niemający wyrazistości, niewyodrębniający się z całości, słabo widoczny, słabo słyszalny, słabo odczuwalny' (USJP). Za przykład niech posłuży wyrażenie metaforyczne *niewyraźny głos* w następującym fragmencie:

Rano obudziła mnie muzyka i **niewyraźny głos** wokalisty za ścianą. Justyna od świtu słucha P G delców.

M. SĘDZIKOWSKA: *Eus, deus, kosmateus*. Warszawa 2008.

Ciekawą metaforę tworzy połączenie przymiotnika *widmowy* z nazwą uroczystego śpiewu kościelnego – *chorałem*, wprowadzające w tekście nastrój tajemniczości i grozy:

Szумы i cisza, po której odzywają się folklorystyczne chórki, zatarły przez czas, **widmowy chorał** wiem z północnych wrzosowisk.

P. SIEMION: *Niskie Łąki*. Warszawa 2000.

Opisane przykłady zastosowań metafor o charakterze synestezyjnym, opierających się na różnych domenach źródłowych, jakimi są przede wszystkim KOLOR, KSZTAŁT, WIELKOŚĆ, postrzeganych za pomocą zmysłu wzroku, reprezentują najliczniejszą grupę synestezyjnych w zebranych materiale językowym. Wszystkie fragmenty przytoczonych tekstów zawierają metafory aktualne, stosowane w różnych celach, m.in. aby podkreślić właściwości głosu (np. *niski alt, cienki dyskant, potężny bas*), oddać barwę głosu (np. *matowy mezzosopran, krystaliczny falset*), czy też ukazać nastrój, w jaki wprowadza słuchacza śpiew (np. *widmowy chorał*).

Należy zwrócić uwagę na fakt, iż do opisywanej grupy metafor synestezyjnych (opartych na relacji słuch – wzrok) zaliczyć można także przenośnie z obszaru metafory pojęciowej ŚPIEW TO RUCH, należącej do jednej z najbardziej rozbudowanych klas metaforycznych opisujących elementy śpiewu.

W muzyce w ogóle, o czym wspomina Ewa BIŁAS-PLESZAK (2005), ruch najczęściej pojmowany jest jako rytm. Niekiedy jednak znaczenie przenośnych wyrażań opisujących muzykę jest dużo szersze i obejmuje również rozwój kompozycji w trakcie jej trwania, narastanie bądź spadek dynamiki, a także ruchy w zakresie dźwięków – opadanie i wznoszenie się melodii. Podobnie więc kształtuje się schemat opisu utworu wokalnego i sposobów jego wykonywania.

Ruch, jako domena istot żywych, może przybierać rozmaite formy. Przede wszystkim, mówiąc o ruchu, mamy na myśli zdolności poruszania się ludzi i zwierząt (m.in. bieg, chód, skok, pływanie, potrząsanie, drżenie). Ruch może być również przypisany roślinie, która ma zdolność wzrostu bądź obrotu w stronę promieni słonecznych. Wszystkie nazwy szeroko pojmowanego ruchu ('zmiana położenia punktu materialnego w stosunku do innych punktów dokonująca się w czasie' – USJP) mogą znaleźć zastosowanie w procesie tworzenia metafor o charakterze strukturalnym, które opisują poszczególne wyrazy związane ze śpiewem, tak, jak następujące sformułowania:

Zresztą właściwie wszystkie moje utwory są wielkimi **crescendami, narastającymi, kroczącymi** gdzieś w górę i osiągniętymi w finale kulminację, która zmierza ku jakimś dionizyjskim wybuchom radości albo jest krzykiem rozpaczy jak w „Kościele”.

A. SEKUDEWICZ: *Co tam granie...* „Gazeta Wyborcza” z 16 stycznia 1998.

[...] „I Can't Let Go” (uważany powszechnie za jeden z najciekawszych w dyskografii zespołu, dzięki połączeniu „szybującej” **wokalizy** z ostrym, przyziemnym brzmieniem gitar), „Bus Stop”, „Stop! Stop! Stop!” czy znakomity „On a Carousel”.

Maurits BOT: *The Hollies*. Wikipedia.pl. (dostęp: 8 czerwca 2009).

Ofiara skwierczy w ogniu, a szaman rozpoczyna „tojuk” – gardłowy, **wibrujący śpiew**.

M. MUSKAŁA: *Pocztówka z Jakucji*. „Gazeta Wyborcza” 1996 z 28 czerwca.

[...] wysoki zgrzyt, **opadające glissando** rozwibrowanego, żeńskiego głosu, głosu o barwie jasnej i przenikliwej („Widziadło”, scena z hrabią, którego służąca całuje w rękę), oksyfoniczne tremolo-tryl w sekcji smyczkowej („Lokis”, scena z tańczącą parą).

M. ŻOŁNOWSKI: *Fenomen grozy w muzyce*. Warszawa 2007.

Dotyk

Metafory synestezyjne opierające się na relacji słuchowo-dotykowej, podobnie jak te, w których zjawiska akustyczne opisywane są za pomocą leksyki odnoszącej się do zmysłu wzroku, dzielą się na trzy podzbiory. Największy zestaw wyrażeń przenośnych budowany jest na bazie przymiotników mówiących o doznaniach związanych z fakturą bądź plastycznością materiału rozumianego jako ‘to, z czego się wytwarza lub z czego się składają albo powstają jakieś przedmioty, rzeczy, obiekty; tworzywo, surowiec, substancja’ (USJP).

Pierwszymi przykładami z tego zakresu będą określenia wartościujące pozytywnie poszczególne elementy śpiewu: *gładki* ‘mający powierzchnię bez nierówności, chropowatości’, *miękki* ‘uginający się pod naciskiem, dający się giąć, ugniatać lub formować; nietwardy, niesztwywny’ oraz wyraz pozostający w relacji hiponimii do przymiotnika *miękki* – *aksamitny* ‘przypominający aksamit miękkością, gładkością, puszystością, czasem głębią barwy’ (USJP):

Każdy z głosów – jego falset, staccato, **gładki tenor** – doskonale obrazowały różne nastroje piosenek.

G. BRZOWICZ, F. ŁOBODZIŃSKI: *Sto płyt, które wstrząsnęły światem...*

Warszawa 2000.

FRANZ WERFEL, młody jeszcze pisarz, ma poza tym głos, **miękki tenor**, którym to głosem, i żarliwą miłością do niej, doprowadza do tego, że Alma znowu zaczyna grać, i to prawie codziennie.

J. RUDNICKI: *Śmierć czeskiego psa*. Warszawa 2009.

Grodzicki jednak doznawał głębszego wzruszenia przy *Leise fliehen meine Lieder*, gdzie **miękki mezzosopran** rozkłiwił się smutkiem niebieskich, jak się zdawało, oczu, patrzących z bladej twarzyczki o delikatnych rysach.

J. PARANDOWSKI: *Niebo w płomieniach*. Warszawa 1988.

– Śliwowica – zabrzmiał nagle w Oskarowej głowie **aksamitny baryton** Vaszka – to nie jakaś ordynarna płukanka dla pijackich flaków.

R. URBAŃSKI, J. KONDRACKI: *Operacja „Dunaj”*. Warszawa 2009.

Przymiotnik **twardy**, w przeciwieństwie do wrażenia miękkości, jest określeniem nieprzyjemnego, ale stanowczego głosu, jakim posługuje się nadawca, na co wskazuje przykład:

Zatoczył się przy tym i omal nie upadł na ludzi, którzy trwożnie ustąpili dwa kroki.

– Co się pan tak dajesz? – przemówił znienacka jakiś **twardy baryton**.

W. KOWALEWSKI: *Powrót do Breitenheide*. Warszawa 1998.

Dwojakie znaczenie metaforyczne wyrażeniom synestezyjnym może nadawać przymiotnik **ostry**, który pierwotnie również odnosi się do zmysłu dotyku. Interpretując wyrażenie powstałe za pomocą tego określenia, możemy bowiem przyporządkować go zarówno do metafory pojęciowej o domenie źródłowej **MATERIAŁ**, przyjmując definicję: ‘odczuwany w dotyku jako kłujący, szorstki, chropawy, mający nierówną, szorstką powierzchnię’ (USJP), jak również do grupy wyrazów wskazujących na przeszywanie, przenikliwość dźwięków. Po dokonaniu analiz poniższych fragmentów, bardziej trafną wydaje się definicja druga. Oto wybrane przykłady:

Zaśpiewano je **ostrymi**, przeszywającymi **głosami**; ujawniły się talenty wokalne aktorów (wspaniały głos Grażyny Madej), z drugiej strony potężny operowy bas Wiesława Orłowskiego pozostawiono bez obróbki: nie o harmonizację, a o kontrast szło.

(js): *Osiecka popsuta*. „Polityka” 2002, nr 2341.

Gwar głosów mówiących razem przygłuszał wzajemny sens zdań, wybijał się tylko **ostrzy falset** Tadzia Wary: „...takich jak wy pierwszych postawi się pod ścianę, najniebezpieczniejszy społecznie jest lumpenproletariat...”.

Z. HAUPT: *Baskijski diabeł: opowiadania i reportaże*. Warszawa 2007.

Jej zadumę przerywa **ostrzy śpiew** muezzina z nowo wzniesionego meczetu w pobliżu Reichstagu.

A. KRZEMIŃSKI: *Orła cień*. „Polityka”, nr 2642. 2008-02-23.

Drugą podgrupę omawianych synestezji tworzą przenośnie, których domeną źródłową jest WAGA (ciężar). Najwięcej metafor wskazuje na lekkość śpiewu bądź głosu, np.:

Śmiech dziecinny w ogrodzie. Pierwsza gwiazda czysta
Otwiera się nad pianą nierozkwitłych wzgórz
I znów na usta moje wraca **lekki śpiew**,
I młody znowu jestem jak dawniej, w Weronie.

C. MIŁOSZ: *Poezje wybrane*. Kraków 1996.

Na talerzu gramofonu obracała się czarna ebonitowa płyta z tłoczni Neumanna, tenory niewidocznych waletów wzlatywały w kłębach niebieskawego dymu aż pod gipsowe sztukaterie sufitu, gdzie spletały się z **lekkimi** jak zapach perfum **sopranami** dam, póki nie odezwał się królewski baryton, zdolny strącić każdą nutę z nieba na ziemię.

M. TULLI: *W czerwieni*. Warszawa 1998.

Znowu Joanna – Tę historię, którą opowiedziałas, znam! – mówi Misio. – Ona się wcześniej już wydarzyła. I to mnie właśnie! Głos – **lekki falset**.

A. NASIŁOWSKA: *Historie miłosne*. Warszawa 2009.

Wtedy to nie był jeszcze baryton, **lekki tenor** ledwo, ale też się uśmiechał wśród takiego samego burdelu pustych flaszek, petów i półotwartych puszek skumbrii w tomacie, tylko twarze były młodsze i ludzie jeszcze tak nie śmierdziali jak my wszyscy tutaj.

A. STASIUK: *Biały kruk*. Warszawa 1996.

sowa **lekkie murmurando** wiedzie
w ćwierćmroku przez sen trochę

„jazzus”: *** (słońca poranne). Źródło: Usenet – pl.hum.poezja (dostęp: 20.07.2003).

Przytoczone, różnorodne przykłady fragmentów licznych tekstów zawierających metafory, które mówią o lekkości zasłyszanego dźwięku, ukazują nie tylko jego delikatność, lecz także przystępność oraz brak wysiłku ze strony słuchacza podczas odbioru utworu bądź informacji zawartej w wypowiedzi nadawcy.

Podobnie jak w metaforach z zakresu domeny źródłowej WAGA, większość synestezyj opierających się na odczuwaniu TEMPERATURY dotyczy pozytywnych doznań na skutek odbioru zjawiska akustycznego. Zazwyczaj w tej kategorii głos ludzki przedstawiany jest za pomocą przymiotnika **ciepły**, stwarzając wrażenie miłego dla ucha, przyjaznego, świadczącego o dobrym, a nawet serdecznym nastawieniu nadawcy do adresata:

– Zamknięte – tym razem odezwał się **ciepły alt**. Całkiem sympatyczny, tylko jakby wylękniony.

K. DUNIN: *Obciach*. Warszawa 1999.

U nas ludzie są dobrzy, nie chcą cudzego – zaśpiewał kobiecy **alt**, łagodny i **ciepły**.

W. ŻUKROWSKI: *Kamienne tablice*. Warszawa 1994.

Miałam prawdziwie miłą niespodziankę, gdy w słuchawce zamiast głosu tej jego rozwydrzonej pokojówki usłyszałam jego **ciepły baryton**.

T. DOŁĘGA-MOSTOWICZ: *Pamiętnik Pani Hanki*. Gdańsk 2001.

Smak

Najmniej liczna, ostatnia grupa metafor synestezyjnych opisujących elementy badanego obszaru słownictwa jest zbudowana na podstawie określeń pochodzących z domeny źródłowej SMAK. W zgromadzonym materiale językowym odnotowanych zostało zaledwie kilka wyrażen zawierających przymiotniki opisujące doznania smakowe, które zostały przeniesione w sferę opisu muzyki wokalne. Wszystkie odnalezione przykłady metafor tego typu składają się z nazwy oraz pozytywnie wartościującego ją epitetu:

Mazowsze śpiewało „Piękna nasza Polska cała”, ambasador przyłączył do chóru swój głęboki i **soczysty baryton**.

H. ROZPĘDOWSKI: *Charleston*. Warszawa 2002.

Po prostu chciał spróbować wszystkiego, co niesie życie. I próbował. Jasny, mocny, dramatyczny baryton, którym dysponował, łatwo przechodził (w wyższych rejestrach) w **soczysty kontralt**, co dawało mu możliwości wokalne, z którymi nie może się równać żaden z żyjących solistów rockowych.

T. RACZEK: *Pies na telewizję*. Warszawa 1999.

Świeży, czysty **tenor** zanucił naraz tęskną melodię.

J. ANDRZEJEWSKI: *Popiół i diament*. Londyn 1995.

Yesterday, all my troubles seemed so far away... – rozległ się **śłodki dyszkant** rí la Paul McCartney czołowego vocalu wśród „Skowyczących Panter”.

A. LIBERA: *Madame*. Kraków 2003.

Ma wciąż tę samą kondycję w stepowaniu, ten sam **śłodki głos**, unikalny mezzosopran, porównywany przez krytyków muzycznych do słodkiego batonika, który rozplywa się w ustach.

O. DĘBICKA: *Dziewczyna z malowanym dzbankiem*. „Dziennik Bałtycki”. Gdańsk 2000.

Przymiotniki *świeży* i *soczysty* w przedstawionych przykładach przekazują zmysłowy obraz głosu, za pomocą którego wykonywany jest utwór wokalny. USJP wskazuje w definicji leksemu *soczysty* na odniesienie do dźwięku, który jest ‘wyraźny w brzmieniu, czysty, dobitny, pełny’. Głos *świeży* jest natomiast, przez odniesienie do smaku, metaforycznie określane imiesłowami ‘orzeźwiający, dający wrażenie lekkości, czystości, chłodu’. Interpretacja tej konotacji (na podstawie analiz definicji) wskazuje zatem na rozumienie *świeżości* w głosie jako wnoszenie czegoś nowego, oryginalnego, niebanalnego, nieoklepanego do wykonywanego utworu (USJP).

Irmina Judycka zaznacza, że w języku polskim istnieje niewiele wyrazów określających smak. Jednak, pokazany w kilku przykładach, przymiotnik *śłodki* znajduje najszersze zastosowanie konotacyjne (obok wyrazu *gorzki*). „Określa on doznania z zakresu wszystkich pięciu zmysłów i także tworzy synestezje czuciowe” (JUDYCKA, 1963: 71).

Zakończenie

Przeanalizowany fragment językowego obrazu śpiewu w polszczyźnie zawartego w metaforach synestezyjnych pokazuje wiele możliwości łączenia słownictwa z różnych zbiorów leksykalnych. Z kolei polisemiczność przymiotników określających elementy muzyki ujawnia pewną niemoc języka w jednoznacznym opisie zjawisk abstrakcyjnych, do jakich niewątpliwie należy śpiew. Przedstawiony sposób wyrażania odczuć z nim związanych w przeważającej mierze dotyczy opisu poszczególnych rodzajów głosu. Najmniej licznie reprezentowaną grupę połączeń synestezyjnych stanowią metafory dotyczące sposobów śpiewania, co może wynikać z wysokiego stopnia specjalizacji tego obszaru badanej leksyki.

Analiza zebranego materiału językowego pozwala na wysnucie wniosku, iż badane konstrukcje składniowe stały się jednym z głównych narzędzi opisu zjawisk muzycznych związanych ze śpiewem. Są one używane nie tylko przez muzykologów (dziś już w postaci stałych związków frazeologicznych, o czym pisze PISARKOWA (1963)), lecz także stanowią jedną z podstawowych możliwości opowiedzenia o barwie głosu, sposobie śpiewu oraz technice śpiewania dla każdego przeciętnego użytkownika języka polskiego. Synestezje mogą być także atrakcyjną drogą tworzenia rozbudowanych, aktualnych przenośni poetyckich mówiących o zjawiskach akustycznych.

Literatura

- BARTMIŃSKI J., 2006: *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin.
- BIŁAS-PLESZAK E., 2005: *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*. Katowice.
- BIŁAS-PLESZAK E., 2007: *Zobaczyć dźwięk – metafory synestezyjne jako przykład „korespondencji zmysłów”*. „Język Artystyczny” t. 13, s. 157–166.
- BUGAJSKI M., WOJCIECHOWSKA A., 2000: *Językowy obraz świata a literatura*. W: DĄBROWSKA A., ANUSIEWICZ J., red.: *Język a kultura*. T. 13: *Językowy obraz świata i kultura*. Wrocław, s. 153–159.
- BUTTNER D., 1978: *Rozwój semantyczny wyrazów polskich*. Warszawa.
- DUBISZ K., red., 2006: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Warszawa.
- DUNAJ B., red., 2001: *Słownik współczesnego języka polskiego*. Warszawa.
- JÄKEL O., 2003: *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*. BANAŚ M., DRĄG B., przeł. Kraków.
- JUDYCKA I., 1963: *Synestezja w rozwoju znaczeniowym wyrazów*. „Prace Filologiczne” t. 18, cz. 1, s. 59–78.
- LAKOFF G., JOHNSON M., 2010: *Metafory w naszym życiu*. KRZESZOWSKI T.P., przeł. Warszawa.
- LOEWE I., 2000: *Konstrukcje analityczne w poezji Młodej Polski*. Katowice.
- MIŚKIEWICZ A., 1991: *Solfeż barwy II: program przedmiotu oraz szczegółowy opis ćwiczeń przeznaczonych dla studentów II roku Wydziału Reżyserii Dźwięku*. Warszawa.
- PISARKOWA K., 1963: *Pomocnicze elementy języka muzykologii*. „Język Polski” r. 43, s. 113–128.
- SENDERECKA M., 2006: *Synestezja – od psychofizjologicznych badań do filozoficznych implikacji*. W: WSZOŁEK S., JANUSZ R., red.: *Wyzwania racjonalności*. Kraków.
- SIDOROWSKA I., 2009: *Kognitywne implikacje synestezji*. „Neurokognitywistyka w Patologii i Zdrowiu” 2009–2011 [Szczecin], s. 171–175.
- TOKARSKI R., 1984: *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*. Warszawa.

Anna Prochwicz

How do we speak about singing?

Synesthetic metaphors as an element of a linguistic representation of singing in Polish

SUMMARY

The article, inscribing into a broadly-understood research within cognitive linguistics, deals with the issue of an excerpt of a linguistic representation of singing in Polish, being manifested in synesthetic metaphors. The reconstruction of the phenomenon was based on the necessity of conducting a research within the whole semantic field that is created around a given language element. An excerpt of the extralinguistic reality preserved in metaphors show the semantic complexity of lexis connected with vocal music.

Anna Prochwicz

Wie spricht man über die Singerei?

Synästhetische Metaphern als ein Element des sprachlichen Bildes des Gesangs im Polnischen

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel passt sich in allgemeinere Forschungen im Bereich der kognitiven Sprachwissenschaft hinein, indem er von dem sprachlichen Bild des in polnischen synästhetischen Metaphern erscheinenden Gesangs handelt. Die Verfasserin hat angenommen, dass man bei der Rekonstruktion des Phänomens den ganzen Bedeutungsumfang des bestimmten Sprachelementes untersuchen sollte. Der in den synästhetischen Metaphern eingeprägte Teil der außersprachlichen Wirklichkeit lässt die ganze semantische Komplexität der mit vokaler Musik verbundenen Lexik erkennen.