



UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Wydział Filologiczny

Dyscyplina: **Nauki o kulturze i religii**

mgr Magdalena Łata

**Metafora wizualna w
przedstawieniach malarskich**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Marka Hetmańskiego
dr hab. Marty Kubiszyn, prof. UMCS

Lublin 2024

Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział 1. Metodologia badań nad wizualnością.....	10
1.1. Wstęp.....	10
1.2. Metodologie historii sztuki.....	14
1.2.1. Metoda analizy formalnej.....	15
1.2.1.1. Teoria fokalizacji Mieke Bal.....	18
1.2.2. Ikonografia i ikonologia.....	20
1.2.2.1. Koncepcja zamaskowanego symbolizmu.....	21
1.3. Teorie semiotyki.....	23
1.3.1. Ogólne podstawy teoretyczne semiotyki.....	24
1.3.1.1. Znaczący i znaczoney w teorii Ferdinanda de Saussure'a.....	24
1.3.1.2. Typologia znaków Charlesa Sandersa Peirce'a.....	25
1.3.1.3. Teoria semiozy Rolada Barthesa.....	26
1.3.1.4. Systemy semiotyczne Umberto Eco.....	26
1.3.2. Struktura znaku ikonicznego.....	28
1.3.3. Interobrazowość.....	30
1.3.4. Znacząca całość.....	30
1.4. Struktury wizualne w ramach teorii poetyckich środków stylistycznych.....	32
1.4.1. Środki stylistyczne analogiczne do formy plastycznej.....	34
1.4.1.1. Składniowe środki stylistyczne – powtórzenie i elipsa.....	35
1.4.1.2. Semantyczne środki stylistyczne.....	36
1.4.1.2.1. Hiperbola i litota.....	37
1.4.1.2.2. Metonimia.....	37
1.4.1.2.3. Metafora właściwa i teorie metafory.....	39
1.4.2. Semantyczne środki stylistyczne jako wizualne struktury znaczeniowe.....	43
1.4.2.1. Alegoria, topos, symbol.....	43
1.4.2.2. Wielka metafora.....	47
1.5. Metafora wizualna w ramach teorii językoznawstwa kognitywnego.....	50
1.5.1. Ogólne podstawy teorii językoznawstwa kognitywnego.....	51
1.5.2. Teoria metafory pojęciowej/konceptualnej.....	51
1.5.2.1. Domena źródłowa i domena docelowa.....	52
1.5.2.2. Klasyfikacja metafor pojęciowych.....	54
1.5.3. Metafora wizualna w teorii językoznawstwa kognitywnego.....	54
1.5.3.1. Metafory prymarne i złożone.....	56

1.5.3.2.	Kognitywne modele analizy i identyfikacji metafory wizualnej	57
1.5.3.2.1.	Metoda analizy metafory obrazowej Charlesa Forcevilla	58
1.5.3.2.2.	Model analizy metafory wizualnej Schilperoorda i Steena	59
1.5.4.	Teoria integracji pojęciowej Fauconniera i Turnera	62
1.6.	Metafora wizualna a symbolizowanie	64
Rozdział 2.	Ilustracje do baśni <i>Czerwony Kapturek</i>	69
2.1.	Wstęp.....	69
2.2.	Znaczenie <i>Czerwony Kapturek</i> w ujęciu psychoanalityczno-antropologicznym..	70
2.3.	Składowe analizy	72
2.3.1.	Twórca - odbiorca	72
2.3.2.	Wybór wersji narracji.....	73
2.3.3.	Wybór ilustracji	73
2.4.	Funkcja metaforyczna tekstu baśni	74
2.5.	Ogólne schematy obrazowania	75
2.5.1.	Hiperbola i litota	76
2.5.2.	Znaczenie kontrastów	77
2.6.	Fabuła a ilustracja.....	77
2.7.	Relacja między postaciami i otoczeniem – scalenie i fokalizacja	78
2.8.	Relacja figury i tła	86
2.9.	Znaczenie formy cienia	88
2.10.	Multiplikacja elementów wizualnych.....	95
2.11.	Symultaniczne połączenie różnych scen w jednej ilustracji	98
2.12.	Znaczące wpisywanie obrazu w obraz	102
2.13.	Wnioski badawcze	108
Rozdział 3.	Plakaty operowe i teatralne	110
3.1.	Wstęp.....	110
3.2.	Wybór plakatów do analiz.....	110
3.3.	Hiperbola i litota.....	111
3.4.	Współdziałające rodzaje niespójności	116
3.5.	Zasłanianie.....	121
3.6.	Usunięcie i wstawienie	126
3.7.	Wnioski badawcze	134
Rozdział 4.	Funkcja metaforyczna w malarstwie symbolizmu	136
4.1.	Wstęp.....	136
4.2.	Obrazy Jacka Malczewskiego jako wielkie metafory	137

4.2.1. Melancholia.....	138
4.2.2. Błędne koło	148
4.3. Obrazy Ferdinanda Hodlera jako dyskurs metonimiczny i metaforyczny Jakobsona	159
4.3.1. Dzień	159
4.3.2. Noc	164
4.4. Wnioski badawcze	167
Zakończenie.....	169
Bibliografia.....	175
Spis rysunków	182
Spis ilustracji	182

Wstęp

Tematem pracy jest zagadnienie metafory wizualnej w przedstawieniach malarskich. Problematyka metafory jest tradycyjnie osadzona w badaniach językowych, ale w literaturze, która dotyczy wizualności pojawia się określenie „metafora” oraz „metafora wizualna”. Choć te terminy często pojawiają się w literaturze przedmiotu, są one używane na wiele różnych sposobów. Trudno odnaleźć jedną, spójną wykładnię tego pojęcia: autorzy piszący o metaforze wizualnej albo w ogóle nie podają definicji albo posługują się tym terminem w sposób dość dowolny. W przypadku, gdy któryś z badaczy podejmuje próbę sformułowania definicji, przyjmuje ona zwykle charakter opisowy i niejednokrotnie ulega pewnemu rozmyciu. Dodatkowo kwestię komplikuje fakt, że próby wyjaśnienia tego pojęcia podejmowane są w ramach różnych ujęć teoretycznych i na gruncie różnych dyscyplin, przede wszystkim językoznawstwa kognitywnego. Różnorodność perspektyw stosowanych w badaniach nad metaforą wizualną nie przyczynia się do sprecyzowania definicji: nadal nie jest jasne, czym jest metafora wizualna a istniejący w literaturze chaos pojęciowy rodzi kontrowersje, czy takie zjawisko w ogóle istnieje w przedstawieniach malarskich, jak rozważają Mieczysław Porębski i Richard Wollheim.

Dotychczas badania dotyczące metafory wizualnej podejmowano tylko na gruncie językoznawstwa kognitywnego w ramach badań nad metaforą konceptualną. Koncepcję metafory pojęciowej, zwanej też pojęciową, spopularyzowała w latach osiemdziesiątych książka George’a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu* (1988), której główna teza głosiła iż nasze myślenie jest z gruntu metaforyczne. Co prawda autorzy umieścili krótki fragment, że przejawy myślenia metaforycznego mogą być również rozważane w obszarze badań nad wizualnością, ale sami nie podjęli się tego tematu. Zagadnieniem metafory wizualnej zajął się w latach 90-tych XX wieku Charles Forceville (badacz nadal rozwija swoje badania w międzynarodowych zespołach badawczych). Badania Forcevilla, podobnie jak innych kognitywistów (m.in. Loreny Pérez-Hernández, Marii Ortiz, Elisabeth El Refaie, Joosta Schilperoorda, Zoltana Kövesecesa) dotyczą głównie przekazów wizualnych obecnych w przestrzeni publicznej, na przykład reklam, oznaczeń informacyjnych itp. Ponadto przedmiotem badań językoznawstwa kognitywnego są głównie obrazy o charakterze multimodalnym, czyli takie, którym towarzyszy tekst, na przykład komiks. Obrazy monomodalne, których przykładem są przedstawienia malarskie, są dla kognitywistów dużym utrudnieniem i wyzwaniem. Dlatego badania tego typu

materiałów wizualnych wymagają sięgnięcia po odmienne narzędzia badawcze. W związku wspomnianymi ograniczeniami teorii lingwistyki kognitywnej w stosunku do przedstawień malarskich, istnieje konieczność poszerzenia obszaru badań dotyczących metafory wizualnej. Dopiero interdyscyplinarne ujęcie tego zagadnienia umożliwia nowe perspektywy badawcze. Rozpatrywanie tego tematu poprzez zastosowanie metodologii innych dyscyplin naukowych wzbogaci spektrum adekwatnych narzędzi badawczych oraz rozjaśni wątpliwości związane ze znaczeniem terminu „metafora wizualna”.

W swojej pracy postawiłam za cel usystematyzowanie zagadnień dotyczących metafory wizualnej. Moim celem jest nie tylko przegląd definicji i ujęć teoretycznych proponowanych przez badaczy reprezentujących różne dyscypliny i perspektywy, ale także rozpoznanie i opis odrębnego zjawiska, które można określić mianem „metaforyczności” wizualnej’ odgrywającej znaczącą rolę w procesie kreowania treści i znaczeń w przedstawieniach malarskich. Moje podejście badawcze wynika z przekonania, że rozpatrywanie niejasnego w swoim znaczeniu terminu powinno polegać na sięgnięciu do obszarów badawczych, na gruncie których tradycyjnie zagadnienie było rozpatrywane. Wskazówką dla poszukiwań źródeł rozumienia terminologii jest samo dwuczłonowe określenie „metafora wizualna”. Założenie powyższe wyznacza dwutorowe poszukiwania odpowiednich metod – z zakresu teorii językoznawstwa i *visual studies*. Rozpatrywanie zagadnienia z dwóch perspektyw ma na celu odniesienie do obrazu procesu powstawania struktury metaforycznej oraz porównanie aspektów językowych z wizualnymi.

Zakładam, że obecności metaforyczności w przedstawieniach malarskich nie można utożsamiać automatycznie z pojęciem metafory wizualnej. W świetle współczesnych rozwoju dotyczących metafory pojęciowej, można stwierdzić, że myślenie metaforyczne jest powszechnie występującym mechanizmem obecnym we wszystkich formach komunikacji, także w sztuce. Z tego powodu nie można wykluczyć obecności tego procesu w tworzeniu i oddziaływaniu przekazu wizualnego. Myślenie metaforyczne stanowi specyficzne ułatwienie komunikacyjne i daje rezultaty poznawcze, stylistyczne, a także retoryczne, trudne do osiągnięcia poprzez innego rodzaju tłumaczenie. Dzięki elastyczności umysłu oraz wyobraźni twórców i odbiorców przekazu, jego metaforyczna forma przybliży przekazywaną treść nie tylko w wymiarze intelektualnym, ale również emocjonalnym.

Metafora językowa jest paradoksalnym sposobem pojmowania – uproszczeniem uzyskanym dzięki komplikacji: na zasadzie analogii zestawiane są dwa odległe aspekty rzeczywistości, żeby przybliżyć rozumienie jednego z nich. Powstaje dzięki temu unikalna wartość znaczeniowa. Podobny efekt poznawczy generuje przedstawienie malarskie. Uważam, że można odnaleźć struktury obrazowe odpowiedzialne za generowanie jego znaczeń metaforycznych.

Współczesne badania językoznawcze prowadzone nad metaforą i podkreślające jej fundamentalne znaczenie dla procesów mentalnych, nadal oscylują wokół powiązań metafory wizualnej z warstwą językową. Metafora wizualna zazwyczaj jest inspirowana treściami literackimi, stając się rodzajem obrazowego opowiadania. Łatwiej też wskazać metaforę w malarstwie, gdy jest ona zależna od treści o charakterze literackim. Jednakże istnieją obrazy, w których opowieść jest tylko pretekstem do stworzenia nowej jakości wizualnej niepowiązanej z konkretną narracją literacką. W związku z postawioną tezą – w ramach której zakładam, że istnieje różnica między metaforycznością obrazu a metaforą wizualną – należy przede wszystkim zapytać, czym jest metafora wizualna. Czy jest to konkretna struktura wizualna zawarta w obrazie, czy może metaforyczność obrazu jest pojęciem bardziej ogólnym? Czy metaforyczność sytuuje się w obrazie, czy poza niego wykracza? Kolejnym problemem do rozważenia jest zależność metafory wizualnej od metafory językowej, w tym pytania: jaki jest rodzaj relacji, jaka je łączy i czy struktury wizualne są podobne do językowych tropów metaforycznych? W związku z tym, czy metafora wizualna posiada autonomiczny, niezależny od języka sposób oddziaływania? Jeśli tak, to jakie struktury wizualne są odpowiedzialne za oddziaływanie obrazu w sposób metaforyczny?

W poszukiwaniu odpowiedzi na powyżej postawione pytania podjęłam analizę wybranych przedstawień malarskich. Przyjęłam założenie, że problematykę związaną z metaforą wizualną i metaforycznością wizualną należy przebadać z wykorzystaniem obrazów, które posiadają powiązanie z tekstem literackim. Na potrzeby analiz wybrałam trzy rodzaje przedstawień malarskich: ilustracje do baśni, plakaty teatralne, operowe i filmowe oraz obrazy z nurtu symbolizmu w sztuce europejskiej.

Dychotomia zawarta w określeniu „metafora wizualna” uwarunkowała wybór metod badawczych związanych tradycyjnie z analizą obrazowania w ramach teorii historii sztuki. Drugim tropem badawczym było odwołanie się do teorii metafory językowej, przede

wszystkim w kwestii poszukiwania analogii między strukturami wizualnymi a stylistycznymi środkami poetyckimi.

Wszystkie przykłady przedstawień malarskich zostaną poddane analizie z wykorzystaniem metodologii z zakresu historii sztuki (analiza formalna i ikonograficzno-ikonologiczna oraz teoria fokalizacji Mike Bal), teorii poetyki (teoria poetyckich tropów metaforycznych) i językoznawstwa kognitywnego (teoria metafory konceptualnej i metafor prymarnych, modele identyfikacji metafory wizualnej Joosta Schilperoorda, teoria integracji pojęciowej Gillesa Fauconniera i Marka Turnera).

W rozdziale pierwszym zanalizuję przykłady ilustracji do baśni *Czerwony Kapturek*, które pochodzą z bogatego zbioru obrazów ogólnodostępnej platformy internetowej Pinterest. W rozdziale drugim interpretacji zostaną poddane wybrane plakaty teatralne, operowe i filmowe autorstwa Andrzeja Pągowskiego i Rafała Olbińskiego. W rozdziale trzecim przeanalizuję wybrane dzieła malarstwa symbolicznego Jacka Malczewskiego i Ferdinanda Hodlera. W analizach zastosuję narzędzia badawcze wypracowane na gruncie takich dyscyplin jak: historia sztuki i językoznawstwo celem wyodrębnienia struktur wizualnych, które umożliwiają tworzenie znaczeń metaforycznych. Jednocześnie będę szukać odpowiedzi na pytanie, którą z tych struktur możemy nazwać metaforą wizualną. Szczególną uwagę zwrócę na analogie zachodzące między strukturami wizualnymi a stylistycznymi środkami poetyckimi. Sprawdzę również w jakim zakresie metody identyfikacji metafory wizualnej z zakresu nauk kognitywnych są przydatne do identyfikacji metaforyczności w obrazach.

Badania nad problematyką metafory wizualnej podjęłam z kilku powodów. Pierwszym z nich była chęć kontynuacji wcześniejszych prób zastosowania wybranych teorii lingwistyki kognitywnej, w tym przede wszystkim teorii integracji pojęciowej, do opisu przedstawienia malarskiego na przykładzie dzieła Jacka Malczewskiego *Melancholia*. Podjęta przeze mnie w artykule opublikowanym w 2017 roku próba analizy tego przedstawienia odnosiła się także do teorii metafory pojęciowej Lakoffa i Johnsona, jednak tylko w zarysie. Korelacja teorii integracji pojęciowej z teorią metafory konceptualnej otworzyła nowe horyzonty interpretacji i dała możliwość zastosowania nowych metod badawczych.

Kolejnym znaczącym impulsem do podjęcia badań nad problematyką metafory (i metaforyczności) wizualnej było dążenie do wypracowania narzędzi badawczych pozwalających na przeprowadzenie analiz umożliwiających poszukiwanie odpowiedzi na pytanie dlaczego obraz pojmowany jest jako metaforyczny. Narzędzia badawcze stosowane przez pionierów badań nad wizualnością i zaczerpnięte z językoznawstwa kognitywnego okazały się niewystraszające. Konieczne okazało się odniesienie nie tylko do struktury malarskiej obrazów, ale też do kulturowych uwarunkowań procesu interpretowania dzieł. Struktury obrazowe nie pracują na swoje znaczenia w próżni – ich interpretacji dokonuje określony odbiorca. Chociaż proces metaforyzacji ma charakter uniwersalny, to jednak intersubiektywna interpretacja poszczególnych aspektów wizualnych będzie zależna od kultury, w jakiej dzieło było tworzone i w jakiej było odbierane.

Rozdział 1. Metodologia badań nad wizualnością

1.1. Wstęp

Niniejsza praca, wpisując się we współczesne, dynamicznie rozwijające się badania nad wizualnością, wymaga precyzyjnego dookreślenia metodologii badań. Studia nad wizualnością prowadzone są z wielu perspektyw, między innymi antropologicznej, psychoanalitycznej, epistemologicznej, hermeneutycznej, czy komparatystycznej. Dodatkowo, stanowiska prezentowane przez poszczególnych badaczy, niejednokrotnie łączą elementy metodologii wypracowanej na gruncie różnych dyscyplin naukowych. Do zagadnień tych odnosi się m.in. Jean-Jacques Wunenburger, który w *Filozofii obrazów* odnosi się do zainteresowania, jakie we współczesnej humanistyce budzi pojmowana bardzo szeroko obrazowość. Filozof podkreśla konieczność zajęcia w tego rodzaju badaniach jasnego stanowiska metodologicznego: „Choć nie ma nauki bez metody, to jednak metoda opiera się już na jakiejś domyślnej filozofii, a więc pewnej interpretacji jej przedmiotu. [...] [Z] przyjęcia jakiejś metody wynika, że ma się już jakiś sposób myślenia o obrazie [...] Filozofia jest w tym sensie zawsze pierwsza jako z góry przyjęte ukierunkowanie myślenia, lecz także jako wymóg precyzyjnego wyklarowania koncepcji wpisanych w każdą metodę” (Wunenburger 2011: 48). Idąc za wskazówkami Wunenburgera, w trudnym i arbitralnym wyborze metodologii kierowałam się przede wszystkim specyfiką podejmowanych w rozprawie problemów i pytań badawczych dotyczących metafory wizualnej oraz charakterem analizowanego materiału źródłowego. W prezentowanej rozprawie podejmuję trudne i złożone zadanie. Przede wszystkim stan badań nad problematyką metafory wizualnej jest bardzo obszerny i wieloaspektowy, zaś wytyczne metodologiczne nie są jasno określone, m.in. również dlatego, że badający tę problematykę nie są zgodni, czym jest metafora wizualna. Jak wskazuje Grzegorz Kowalski, metafory wizualne kreują „złożone sieci znaczeń, związanych nie tylko z samym obiektem, ale też ze sposobem jego przedstawienia. [...] znaczące mogą być kompozycja, kadrowanie, jasność, kontrast czy ostrość” (Kowalski 2022b: 163). W tym krótkim cytacie autor podkreśla całościowe oddziaływanie przedstawienia, w którym każdy z elementów obrazu odgrywa określoną rolę współtworząc ostateczny efekt wizualny.

Realizując moje badania nad metaforą wizualną, zdecydowałam się połączyć wybrane wątki rozwijane na gruncie badań językoznawczych (teoria poetyki,

językoznawstwo kognitywne) z badaniami wizualności. Podejście to znajduje uzasadnienie w strukturze kluczowego terminu. Wyrażenie „metafora wizualna” – już na poziomie nazwy – tworzy związek frazeologiczny, który eksponuje dychotomię wskazującą na przynależność metafory wizualnej do odmiennych sposobów budowania przekazu: rzeczownik „metafora” łączy się z rozległą i starą tradycją badań nad językiem, natomiast przymiotnik „wizualna” odsyła do strefy obrazu.

Odsyłające do dwóch różnych form komunikacji wyrażenie „metafora wizualna” sugeruje, że należy spojrzeć na opisywane przez nie zjawisko z dwóch stron, tzn. rozpatrywać tę problematykę zarówno od strony teorii językowej¹, jak i wizualnej oraz skupić uwagę na ujęciach badawczych dotyczących styku tych dwóch mediów. Moja propozycja opiera się na wykorzystaniu osiągnięć badawczych dotyczących języka i wizualności w takim zakresie, który będzie pomocny w sprecyzowaniu terminu „metafora wizualna” oraz w analizowaniu wybranych przedstawień malarskich. Skoro „metafora wizualna” funkcjonuje w szeroko pojętym dyskursie naukowym, a nadal jest terminem dyskusyjnym, należy podjąć próbę prześledzenia różnych sposobów pojmowania tego sformułowania w literaturze przedmiotu oraz uporządkowania proponowanych ujęć. Istotnym elementem prowadzonych w pracy rozważań jest także poszukiwanie adekwatnych narzędzi badawczych pozwalających dokonać interpretacji przedstawień malarskich pod kątem zawartych w nich przekazów metaforycznych. Punktem wyjścia do tego rodzaju analiz jest ustalenie, jaka jest relacja między obrazem a metaforą, tj. stwierdzenie czy schemat metafory znajduje się w samej strukturze obrazu czy też obraz jest tylko pretekstem odbioru metaforycznego.

Połączenie różnych teorii, wywodzących się z badań nad odmiennymi formami przekazu – językowego i wizualnego – wymaga odwołania się zarówno do podejścia hermeneutycznego, jak i komparatystycznego, tj. wyjaśnienia aspektów wizualnych w ramach refleksji nad językiem oraz porównania odmiennego oddziaływania form językowych i form wizualnych. Zakładam, że przyjęte podejście hermeneutyczno-komparatystyczne przyczyni się do pogłębionej analizy dzieł malarskich.

Podobnie jak Gottfried Boehm i Mike Bal, przyjmuję, że nie jest możliwe zastąpienie doświadczenia oglądania obrazu adekwatnym przekładem na język słowa (Czekalski 2022: 401). Podobnie jak Hans-Georg Gadamer, a za nim Boehm, utrzymuję,

¹ Mówiąc o aspektach językowych czy lingwistycznych, traktuję je jako formę wypowiedzi w postaci pisemnej lub werbalnej.

że obraz na mocy ikonicznej różnicy charakteryzuje się „przyrostem bytu”, czyli powstaniem czysto wizualnej wartości, której nie sposób przetransponować na słowa (Gadamer 2004: 226; Boehm 2014: 299). Interpretacja językowa jest rodzajem niedoskonałej, choć jedynej możliwej formy translacji przekazu wizualnego na komunikat językowy. Translacja ta jest zależna od wiedzy i doświadczenia oraz kulturowych uwarunkowań interpretującego. Jak pisze Czekalski: „Podmiot chwytą pewien widok przedmiotu, ‘ramuje’ go (*framing*) w perspektywę wynikającą z przyjętej pozycji, z własnego punktu widzenia, jednak pozycja ta jest jednocześnie ramowana (*framed*) przez kulturowy porządek wizualności” (Czekalski 2022: 392). Zakładam, że sposób sformułowania problemu badawczego wpłynie na sposób i zakres przedstawionych interpretacji, ponieważ „tekst wykładający wizualną mowę obrazu przekształca to, co wyklada” (Czekalski 2022: 401).

Biorę również pod uwagę niebezpieczeństwo „znikania” samego przedmiotu badań w zetknięciu z kontekstem teoretycznym, czyli zagrożenie, które dostrzega Bal – proces analizy obrazu w świetle różnych ujęć teoretycznych osłabia bezpośredniość oddziaływania jego struktury wizualnej (Czekalski 2022: 397, 399). Decyduję się jednak na zastosowanie różnych aspektów teoretycznych wobec problematyki metafory wizualnej ze względu na brak systematyzacji i panujący chaos terminologiczny w stosowaniu tego określenia.

W świetle bieżącego stanu badań nad metaforą wyróżnia się nowatorskie podejście badawcze pochodzące z lingwistyki kognitywnej. To stanowisko teoretyczne wymaga uzupełnienia metodologią historii sztuki oraz z szeroko rozumianych *visual studies*. Teorie lingwistyczne i *visual studies* oraz towarzyszące im metody badawcze rozpatrywane oddzielnie nie są wystarczające, ponieważ każdy z punktów widzenia – skupiając się na głównych kwestiach swojej dziedziny – pomija inne, istotne dla zagadnienia metafory wizualnej kwestie.

Lingwiści kognitywni, osadzając metaforę wizualną w ramach swojej teorii, niechętni są stosowaniu wypracowanych narzędzi badawczych, gdy przedstawienia wizualne nie zawierają komponentu językowego lub figuratywnego. Z kolei zastosowanie metodologii *visual studies* nie przybliży do odpowiedzi na pytanie, czym jest metafora wizualna. Poza językoznawstwem kognitywnym i *visual studies*, proponuję uzupełnić

badania o teorii poetyki, a dokładnie o zbadanie analogii między tropami poetyckimi a strukturami wizualnymi i ich znaczeniami metaforycznymi w obrazach.

Podjmując decyzję o wykorzystaniu teorii z zakresu językoznawstwa i *visual studies*, należy dokonać precyzyjnego wyboru w ramach teorii powstałych na gruncie tych dyscyplin. Praca nie aspiruje do wykorzystania wszystkich możliwych perspektyw badawczych. W swoich analizach będę się opierać na osiągnięciach teoretycznych rozwijanych od XX wieku do dziś: teorii historii sztuki oraz teorii językoznawstwa kognitywnego i tropów poetyckich w kontekście wizualności. W analizach przedstawień malarskich będę łączył tradycyjne metody historii sztuki (analiza formalna, ikonografia, ikonologia) z teoriami językoznawczymi. Kiedy refleksja odnosi się do obrazów, granica między teoriami językoznawczymi a teoriami *visual studies* jest bardzo płynna, ponieważ refleksje językoznawców zmieniają się w metody analizy należące bardziej do *visual studies*. Znamienne jest również, że pomimo używania różnych terminologii, zagadnienia z odmiennych obszarów badawczych mają to samo znaczeniowe meritum, na przykład aspekt skalowania w teorii amalgamatów pojęciowych i hiperboli lub litoty w teorii tropów literackich.

W rozważaniach teoretyczno-metodologicznych zdecydowałam się ująć również aspekty semiotyki, nazywanej też semiologią, ale tylko w jej podstawowym, terminologicznym zakresie. Warto podkreślić, że niezależnie od zajmowanego stanowiska, najtrwalszym osiągnięciem semiotyki w badaniach nad wizualnością, jest szeroko stosowana terminologia pochodząca z badań semiotycznych. Z tego powodu należy w zarysie przedstawić podstawowe definicje i założenia teoretyczne semiotyki. Wkład teoretyczny semiotyki w obszarze badań nad wizualnością w XX wieku jest istotny, jednak po wnikliwych studiach pism semiotycznych, zdecydowałam się z kilku powodów na znaczną redukcję jej obecności w mojej pracy. Po pierwsze, pomimo nowych opracowań dotyczących teorii semiotycznych oraz zaanektowania ich do metodologii studiów nad wizualnością (Machtyl, Świrydowicz, Leśniak, Rose), wśród osób zajmujących się teorią sztuki równie mocno zarysowują się stanowiska krytyczne, które ograniczają albo podważają istnienie semiotyki obrazu (Białostocki, Boehm, Wunenburger, Wiesing, Czekalski). Po drugie, szczegółowe zastosowanie rozważań semiotycznych nie wnosi istotnego wkładu do analiz przykładów przedstawień malarskich w kontekście tytułowej problematyki – semiologiczne rozczłonkowanie obrazu w poszukiwaniu znaczenia metaforycznego nie przynosi znaczących rezultatów poza potwierdzeniem, że taka analiza

jest możliwa. Na przykład, bez względu na to, czy nazwę obraz na przykład „syntagmą piktoralną” (Marin) czy „idiolektem estetycznym” (Eco) nie zmieni to tego, że przedstawienie malarskie jest „znaczącą całością” (Marin). Po trzecie, celem mojej pracy nie jest rozpatrywanie kwestii spornych, niuansów znaczeniowych i ewolucji polemiki odnośnie semiotyki obrazu – jest to materiał na zupełnie inną pracę.

1.2. Metodologie historii sztuki

Kluczowym fragmentem niniejszej pracy będą analizy przykładów przedstawień malarskich, w związku z tym opracowanie przedmiotu badań wiąże się z zastosowaniem metodologii z zakresu teorii i historii sztuki, na których gruncie tradycyjnie rozpatruje się zagadnienie obrazu. Interpretacje dokonane pod kątem zagadnienia metaforyczności, i których celem jest wyodrębnienie oraz opisy znaczeń zawartych w obrazach, muszą poprzedzić wnikliwe analizy przykładów przedstawień malarskich, które umożliwiają narzędzia metodologiczne historii sztuki.

Przyjmuję, że fundamentalną kwestią niniejszej pracy jest rozpatrywanie metafory wizualnej jako zagadnienia związanego z dwoma mediami ludzkiej komunikacji – językiem i obrazem. Metafora wywodzi swoją definicję z teorii językoznawczych i, mając to na uwadze, pytam o to, w jaki sposób obraz może ukazywać w sposób przenośny. Tak określony problem badawczy wymaga dwóch równoważnych ścieżek: jednej zogniskowanej na znaczeniach zawartych w przedstawieniu i drugiej – na strukturach wizualnych, które umożliwiają rozpoznanie tych znaczeń. Analiza skierowana na poszukiwanie znaczeń zawartych w przedstawieniu ma dać odpowiedź, czy wśród nich znajduje się metafora. Natomiast analiza struktury wizualnej ma określić, czy na tym poziomie obrazu są elementy zdolne utworzyć strukturę przenośni. Podsumowując, analiza musi dotyczyć treści i formy obrazu, ponieważ na podstawie współdziałania obu aspektów widz spostrzega i konstruuje znaczenia.

Wyróżnionym aspektem treści i formy odpowiadają analiza ikonograficzna i ikonologiczna oraz analiza formalna, które wchodzi w skład podstawowej metodologii historii sztuki. Szczegółowy ogląd przedstawienia malarskiego prowadzi z jednej strony do określenia treści obrazu, z drugiej – do rozpoznania sposobu ukazania tych treści i użytych środków plastycznych, dzięki czemu w dalszej kolejności możliwe jest odnalezienie znaczenia zawartego w obrazie. Jak pisał Rudolf Wittkower: „W istocie ‘co’ można

postrzec tylko przez ‘jak’ i ‘dlatego’ owo nieuchwytne ‘jak’ jest czynnikiem najważniejszym” (Wittkower 1999: 349). W tym krótkim cytacie brytyjski historyk sztuki wskazuje, że forma i treść obrazu są ze sobą ściśle powiązane i samozwrotne. ‘Momentowość’ oglądania obrazu i jego oddziaływanie jako całości, czyni etapy rozpoznania formy i treści nierozzerwalnymi (Boehm), jednakże w praktyce badawczej dokonujemy analitycznego podziału elementów przedstawienia i ponownego połączenia elementów w całość, żeby lepiej zrozumieć dzieło.

Pomocne w takich analizach są narzędzia wypracowane na gruncie metodologii historii sztuki – analiza formalna oraz metody ikonografii i ikonologii. Należy zauważyć, że w wyniku ewolucji myśli metodologicznej na gruncie historii sztuki, współcześnie ikonologia wraz z ikonografią spotykają się z krytyką. Podłożem tej krytyki jest podejście do obrazu jako ilustracji treści literackich. Traktowanie obrazu jako ekwiwalentu kontekstu literackiego minimalizuje oddziaływanie warstwy wizualnej, gdy „obraz odnosi się do tekstu nie na zasadzie ikonograficznej substytucji, lecz interpretacji i dialogu – odpowiada na tekst w odrębnym języku narracji wizualnej” (Czekalski 2022: 395). Ikonologiczne zestawienia porównawcze treści obrazu i tekstu będą jednak w niniejszej pracy nieuniknione: przykłady zarówno ilustracji, jak i plakatów odnoszą się bezpośrednio do tekstów literackich (baśń, libretto, dramat). Nie oznacza to rezygnacji z analizy warstwy czysto plastycznej, która wnosi własną jakoś w rozumienie obrazu.

Zanim przejdę do omawiania szczegółowych aspektów tych metod, chciałabym określić jaki rodzaj obrazu będzie poddawany analizie. Odwołując się do klasyfikacji dokonanej przez Wunenburgera (2011: 42) i posługując się takimi pojęciami jak „przedstawienie malarskie” lub „obraz” mam na myśli obraz materialny wykonany w określonej technice malarskiej albo obraz tworzony w technice cyfrowej, zachowujący cechy charakterystyczne dla przedstawienia malarskiego i dostępny w reprodukcjach.

1.2.1. Metoda analizy formalnej

Analiza formalna² przedstawienia malarskiego została wypracowana na gruncie historii sztuki i tradycyjnie związana jest z analizą formy samego dzieła sztuki intencjonalnie oddzielonego od możliwych i złożonych kontekstów. W ramach tego

² G. Rose proponuje nazwać tę metodę analizą z zastosowaniem „interpretacji kompozycyjnej”, jednak sądzę, że zaproponowany termin „analiza formalna” obejmuje całą strukturę formalną obrazu, nie sugerując, że kompozycja jest najważniejszym aspektem analizy (Rose 2010: 57).

rodzaju analizy rozpatrywane są takie cechy formalne dzieła, jak: kompozycja, materiał, kształt, linia, kolor. Choć – jak wskazuje Wittkower – analizy tego rodzaju stanowią podstawę badań na gruncie historii sztuki (Wittkower 1999: 347), postawa badawcza oparta na elementarnym i wnikliwym rozpatrywaniu struktury formalnej dzieła sztuki nie ma jednak jasno określonych podstaw metodologicznych (Rose 2011: 58). Analiza formalna jest raczej wynikiem praktyki badawczej rozumianej jako analizowanie poszczególnych cech formalnych obrazu z wykorzystaniem terminologii z zakresu historii sztuki. Umiejętność dokonywania tego typu analizy jest doskonalona w praktyce i opiera się na doświadczeniu badacza oraz jego wiedzy o sztuce, tj. na pewnym rodzaju ‘znawstwa’ (Rose 2010: 58).

Duży wpływ na kształtowanie się metod analizy formalnej w latach 60tych XX wieku miały wcześniejsze badania prowadzone przez niemieckiego historyka sztuki Henricha Wölfflina, dotyczące procesu zmian stylów w sztuce. W celu precyzyjnego określania stylu konkretnego dzieła, zalecał on formalną analizę opartą na badaniu opozycji: linearyzm – malarskość, płaszczyzna – głębia, forma zamknięta – forma otwarta, wielość – jedność, jasność – niejasność (D’Alleva 2008: 22).

Analiza formalna dotyczy samego obrazu i „proponuje bardzo uważny sposób analizowania treści i formy przedstawień” (Rose 2010: 59), jednak z większym naciskiem na formę niż na treść, zgodnie z myślą Normana Brysona, że „potęga obrazu jest w nim samym” (Bryson 1991: 71). Bez etapu analizy tego typu, która obejmuje przede wszystkim dokładny ogląd obrazu, nie są możliwe dalsze analizy z wykorzystaniem innych metod.

Punktem wyjścia dla takiej analizy jest określenie technologii wytworzenia danej pracy, czyli przypisania jej do określonej dziedziny sztuki ze względu na medium (por. Wunenburger 2011: 43). We współczesnych badaniach nad obrazowością, w nawiązaniu do założeń zwrotu obrazowego (ang. *iconic turn*), właśnie materialność obrazu wyznacza nowe obszary rozumienia obrazu w jego materialnej, przedmiotowej formie (Wiesing 2012: 48). Dla niniejszej pracy, która wykorzystuje reprodukcje przedstawień malarskich, w analizach relacji między formą a treścią w procesie wytwarzania znaczeń, aspekt materialny odgrywa mniejszą rolę, poza klasyfikacją przykładów do poszczególnych rodzajów przedstawień malarskich.

W celu przeprowadzenia analizy formalnej na gruncie historii sztuki dokonuje się schematycznego ‘poddzielania’ oraz opisu poszczególnych składowych przedstawienia

malarskiego (por. Wunenburger 2011: 43). Wunenburger wyróżnia trzy zasadnicze sposoby budowania przedstawienia malarskiego. Pisze on: „Z punktu widzenia formy przedstawienia: obraz może przedstawiać bądź samą formę (figura, kontur, obrys), tak jak na rysunku, bądź samym kolorem, kiedy obraz nie jest już zamknięty w jakimś obrysie, lecz uwidoczniiony wyłącznie przez kolory bez krawędzi, bądź metodą mieszaną, która wpisuje kolor w jakąś formę” (Wunenburger 2011: 43). Ponieważ zasadniczo cechą wyróżniającą malarstwo spośród innych dziedzin sztuki jest użycie koloru, istotną rolę odgrywa analiza kolorystyki obrazu – użycie określonych barw, ich nasycenia i waloru. Na tym etapie bierze się również pod uwagę oddziaływanie koloru, na przykład podkreślanie za jego pomocą wybranych elementów, użycie koloru do kształtowania wrażenia odległości (perspektywa barwna) oraz rolę stopnia harmonizowania lub kontrastowania barw.

W analizie formalnej rozpatruje się także rodzaje światła obecnego na obrazie. Użyty rodzaj światła nierozzerwalnie łączy się z kolorystyką, jak również z przestrzennymi aspektami przedstawienia. Pod uwagę bierze się również typ światła (czy przedstawiono światło sztuczne czy naturalne) – aspekt ten wpływa na nasycenie barw i ich walor oraz obecność i wyrazistość światłocienia, który wydobywa wartości przestrzenne.

Kolejnym ważnym elementem analizy formalnej przedstawienia malarskiego jest kwestia obecności w strukturze przedstawienia malarskiego linearności i bryłowatości, które wpływają na organizację przestrzenną dzieła. Jak pisze Rose: „Przestrzeń każdego obrazu jest w jakiś sposób zorganizowana i należy rozważyć dwa powiązane ze sobą aspekty organizacji: organizację przestrzeni ‘wewnętrznej’ obrazu oraz sposób, w jaki organizacja przestrzenna przedstawienia wizualnego ustawia widza” (Rose, 2011: 64). W ramach organizacji „wewnętrznej”, opisowi podlegają charakter linii i brył, ich wzajemne połączenie, ich dynamika lub statyka oraz relacje rytmiczne. Przestrzeń, w jakiej usytuowane są bryły może być rozpatrywana w kategoriach szerokości, głębokości, wzajemnych odstępów i odległości. W tradycji malarstwa zachodniego wszystkie te aspekty wpisują się w geometryczne założenia perspektywy zbieżnej, to znaczy sposobu ukazania trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni obrazu. Perspektywa geometryczna, dominująca w przedstawieniach malarskich od XV do XX wieku, współcześnie jest jednym w wielu środków organizacji przestrzennej obrazów, ale nadal stanowi porównawczy punkt odniesienia dla analizowania sposobu ujmowania przestrzeni. W zależności od zastosowania rodzaju perspektywy zbieżnej (perspektywa z

jednym punktem zbiegu, perspektywa z dwoma punktami zbiegu, perspektywa żabia, perspektywa z lotu ptaka) oraz usytuowania linii horyzontu i linii wzroku oglądającego, obraz oddziałuje w określony sposób na widza oraz tworzy wrażenie realistycznej lub surrealistycznej, harmonijnej lub zniekształconej przestrzeni.

W ramach organizacji przestrzennej obrazu rozpatruje się także koncepcje logiki figuracji (Holly, 1996) i fokalizacji (Bal, 1991, 2012). Pierwsza koncepcja dotyczy określenia punktu umieszczenia widza patrzącego na obraz. Logika figuracji określa tym samym, czy oglądający zdaje się uczestniczyć w przedstawianej scenie, jak na przykład w *Las Meninas* Velázquez, czy też jest zewnętrznym obserwatorem, jak w przypadku *Koronczarki* Veermera. Bardziej rozwiniętą propozycją wobec koncepcji logiki figuracji jest stworzona przez Mike Bal teoria fokalizacji.

1.2.1.1. Teoria fokalizacji Mieke Bal

Teoria narracji Mieke Bal obejmuje swoim zakresem badawczym również narrację wizualną. Autorka, wychodząc z teorii dialogowości Michaiła Bachtina, rozciąga oddziaływanie narratologii poza obszar literatury. Bal w nawiązaniu do osiągnięć badawczych Gérauda Genette'a, zwraca uwagę na aspekty czasu i fokalizacji w konstruowaniu tekstu narracyjnego. Wizualna narracja również ma potencjał zawierania fabuły i przedstawiania wydarzeń ciągu przyczynowo-skutkowym. Konstruowanie przebiegu przedstawionych wydarzeń i wniosków odnośnie do tego, co było wcześniej, jest możliwe dzięki fokalizacji. Teoria fokalizacji Bal opiera się na założeniu, że przedstawienie malarskie zawsze dotyczy określonego, już zsubiektywizowanego sposobu widzenia narzuconego przez artystę. Autorka wyjaśnia: „Fokalizacja jest relacją między widzeniem i tym, co *widziane*, postrzegane” (Bal, 2012: 147). Twórca przedstawienia za pomocą odpowiednio użytej perspektywy widzenia może oddziaływać na interpretację i odbiór emocjonalny oglądającego. Bal rozciąga oddziaływanie fokalizacji na układ elementów analizy formalnej, czyniąc fokalizację „bezpośrednią treścią znaków wizualnych, takich jak linie, kropki, światło i cień oraz kompozycja” (Bal 2012:168). Jednak najbardziej interesującą kwestią osadzoną w teorii fokalizacji jest konstruowanie sposobu oglądania obrazu przez fokalizatorów (fokalizatorów), czyli podmioty fokalizacji. Fokalizatorami są tu zarówno postacie ukazane na obrazie, jak również widz.

Modelowa sytuacja powstania fokalizacji przebiega następująco: fokalizator-autor ustępuje miejsca fokalizatorowi-widzowi i dopiero wtedy oglądający staje się fokalizatorem, którego Bal nazywa „fokalizatorem zewnętrznym”. Natomiast postaci umieszczone na obrazie są fokalizatorami wewnętrznymi. Umieszczone są one w zaplanowanej przez artystę relacji przestrzennej. Fokalizacji podlegają nie tylko postaci, ale również inne elementy obrazu, takie jak na przykład krajobraz czy przedmioty. Bal stwierdza: „Analiza percypowalności fokalizowanych przedmiotów umożliwia wgląd w relacje między tymi przedmiotami” (Bal 2012: 159), dowodząc tym samym, że struktura kompozycyjna jest odpowiedzialna za współtworzenie znaczeń. Fokalizatorzy wewnętrznymi tworzą sieć wzajemnych interpersonalnych relacji. Między postaciami (albo też między postaciami i innymi elementami) zachodzi, albo nie zachodzi, interakcja, obejmująca również grę spojrzeń lub jej brak oraz to, gdzie przedstawione na obrazie osoby kierują wzrok oraz jakie emocje ukazane są za pomocą mimiki i gestów. Fokalizator zewnętrzny, którym jest widz zmienia swoją fokalizację przenosząc wzrok z jednej postaci na drugą. Może również zaistnieć sytuacja, gdy oglądający jest zarówno fokalizatorem zewnętrznym, jak i wewnętrznym, tj. kiedy jedna lub więcej postaci na obrazie jest przedstawiona jako kierująca wzrok w stronę widza, jak na przykład we wspomnianym dziele *Las Meninas*. Tym samym rola przestrzennej organizacji fokalizatorów w obrazie warunkuje proces interpretacji znaczeń ukazanych treści: od charakterystyki tej interakcji zależy, jaką treść i jakie znaczenie widz nada przedstawieniu. Istotną kwestią jest też silna identyfikacja widza z przedstawieniem, czyli to czy „zewnętrzny fokalizer – widz – potrafi spojrzeć na te same rzeczy w taki sam sposób jak fokalizer na obrazie”(Rose 2001: 69). Organizacja przestrzenna fokalizatorów ma wpływ na relację emocjonalną, jaka wytworzy się między widzem a kontemplowanym obrazem, a to z kolei wpływa na sposób interpretacji.

Opisane elementy formalne struktury wizualnej pojawiające się w całości obrazu mogą tworzyć mniej lub bardziej ekspresyjne kompozycje. Połączenie oddziaływania funkcji ekspresyjnej obrazu z odpowiednią treścią umożliwia pełniejszą interpretację dzieła jako całości (Rose 2011: 71). Sądzę jednak, że dysonans między formą a treścią również może mieć charakter znaczący, na przykład, jeśli ukazana scena ma charakter dramatyczny a forma tego nie oddaje, to oglądający będzie poszukiwał dodatkowych wskazówek zaistnienia takiej sytuacji wśród elementów obrazu obrazie albo w jego tytule.

Przykładem takiego przedstawienia może być *Pejzaż z upadkiem Ikara* Pietera Bruegela starszego.

Analizie formalnej towarzyszy identyfikacja treści. Proces ten odbywa się na poziomie elementarnym, tj. już przy pierwszym spojrzeniu na obraz. Na tym etapie rozstrzygamy, czy obraz ma charakter mimetyczny czy też nie, czy stanowi rodzaj stylizacji, szkicu, schematu, czy też za punkt odniesienia ma świat realistyczny albo fikcyjny (Wunenburger 2011: 43). Dalsze dostrzeżenie specyfiki treści wymaga zazwyczaj znajomości konwencji kulturowych i ich motywów na przykład religijnych czy mitologicznych. Metodę analizy formalnej w tej kwestii uzupełniają zaawansowane metody analizowania treści – ikonografia i ikonologia.

1.2.2. Ikonografia i ikonologia

Choć ikonografia w teorii opiera się na identyfikowaniu motywów i typów przedstawię obecnych na obrazie, a ikonologia stanowi dalszy etap interpretacji w oparciu o wiedzę z zakresu historii, sztuki i historii kultury oraz kontekstu powstania konkretnego obrazu (D'Allea, 2008: 25), to tych etapów badania treści obrazu w praktyce nie sposób rozdzielić. Dzieje się tak dlatego, że nie jest możliwe rozróżnianie motywów ikonograficznych bez posiadania pewnej wiedzy w zakresie ikonologii.

Od XVI wieku w refleksjach nad sztuką pojawiały się rozważania dotyczące treści obrazów. Były one stopniowo systematyzowane, aż w XX wieku, dzięki badaniom Aby'ego Warburga i Edwina Panofsky'ego uzyskały one status metodologii stosowanych na gruncie historii sztuki, opozycyjnej do analizy formalnej. Panofsky pisał: „W dziele sztuki ‘forma’ nie może zostać oddzielona od treści: rozłożenie kolorów i linii, światła i cienia, kształtów i płaszczyzn, jakkolwiek nie byłoby doskonałe, musi być postrzegane jedynie jako środek przekazujący pozawizualne znaczenie” (Panofsky za: D'Allea, 2008: 26-27). Panofsky wyodrębnił w procesie analizy ikonograficzno-ikonologicznej trzy etapy: 1) preikonograficzny³, polegający na identyfikacji elementów przedstawionych bez odwoływania się do innych kontekstów; 2) etap analizy ikonograficznej, czyli rozpoznanie

³ Etap preikonograficzny z czasem stał się tematem krytyki dotyczącej wątpliwości co do koncepcji „nieuprzedzonego oka”, ponieważ już na tym etapie włączają się elementy poprzednich doświadczeń, wiedzy kulturowej i historycznej widza. Ten aspekt czyni również problematycznym wspomniane wyżej rozłączanie dwóch pozostałych etapów, ikonograficznego i ikonologicznego.

znanych tematów i postaci oraz 3) etap analizy ikonologicznej, wyjaśniającej sens przedstawienia w różnych kontekstach, wynikających – na przykład – z okoliczności powstania obrazu, stylu epoki lub kierunku artystycznego, maniery artysty, czy też uwarunkowań społeczno-kulturowych.

Celem scalonej analizy ikonograficzno-ikonologicznej jest odnalezienie znaczeń zawartych w dziele, również znaczeń o charakterze symbolicznym i alegorycznym. Problematyka obecności symbolu i alegorii w przedstawieniach malarskich – wyjątkowo ważna z perspektywy badań nad metaforą – zostanie szerzej omówiona w dalszej części dysertacji. W tym miejscu przytoczę tylko definicje zaproponowane przez Anne D’Allevę w pracy *Metody i teorie historii sztuki*. Symbolem nazywa ona „przedmiot lub znak, powszechnie rozpoznawany jako reprezentacja określonego pojęcia bądź bytu”, natomiast termin alegoria ma – wg. tej badaczki „charakter narracyjny, wykorzystuje powszechnie rozpoznawalne symbole, by obrazowo, często za pomocą personifikacji ukazać pojęcie lub byt” (D’Alleva, 2008: 28). D’Alleva podkreśla, że specyfika symboli i alegorii w formie wizualnej wywodzi się z konkretnej kultury, co jednak nie gwarantuje, że zostaną one tak samo zinterpretowane przez indywidualnych reprezentantów danej kultury.

1.2.2.1. Koncepcja zamaskowanego symbolizmu

Kluczową dla niniejszej pracy problematyką jest relacja między formą wizualną a znaczeniami, jakie ta forma generuje na poziomie prezentowanej treści. W pracy badawczej warto zatem wykorzystać rozwijaną przez historyków sztuki koncepcję „zamaskowanego symbolizmu” (*disguised symbolism*). Zagadnienie wyszczególnił Panofsky w analizie dotyczącej wczesnorenesansowego malarstwa niderlandzkiego. Zauważył on, że poza perspektywicznie ukazaną przestrzenią elementy umiejscowione względem siebie na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu tworzą oddzielną warstwę znaczeniową (Czekalski, 2022: 174). Koncepcja ukrytych znaczeń zakłada, że przedstawienie wykracza poza konwencje ikonograficzne i ikonologiczne – uzupełnia je dodatkowa warstwa znaczeniowa. Ten mniej lub bardziej widoczny poziom znaczenia nie jest oczywisty i wymaga odkrywania jego obecności. Podobnie jak Panofsky, zainspirowani tą ideą historycy sztuki zwrócili uwagę na elementy szyfrujące przekaz obrazu. Poszukiwania badawcze ukierunkowane na odnajdywanie ukrytego symbolizmu analizowały sposoby tworzenia znaczeń przez odpowiednie ułożenie elementów względem

siebie oraz współdziałanie relacji płaszczyznowej i perspektywicznej (Panofsky, Philip, Steinberg) oraz występowanie elementów niezgodnych z prezentowanym tematem w warstwie treści (Bätschmann). Ostatnia kwestia – zagadnienie niezgodności – szczególnie koreluje z teorią kognitywistów (np. Schilperoord) i wyeksponowanym przez nich czynnikiem niespójności między formą wizualną a modelem umysłowym, który jest czynnikiem potencjalnie świadczącym o obecności metafory w obrazie (Schilperoord 2018).

Należy zaznaczyć, że idea zamaskowanego symbolizmu niesie ze sobą możliwość nadinterpretacji intencjonalnej, czyli odnajdywania znaczeń, które nie były zamierzone przez artystę. Jednak dla niniejszej pracy, która jest refleksją na temat możliwości odnajdywania i tworzenia znaczeń przenośnych z pozycji oglądającego, rozstrzygnięcia, jakie były zamierzenia artysty stanowią kwestie drugorzędą i dotyczą odmiennego zakresu pracy badawczej. Ponadto należy zauważyć, że nadinterpretację ogranicza zastosowanie ewidentnej niespójności czy to na poziomie formy, czy treści. Analiza formalna, na przykład, badanie skomponowania względem siebie poszczególnych elementów, może zaowocować interpretacją aspektów, które artysta zamierzył na poziomie intelektualnym albo instynktownie na poziomie estetycznym. Odkrycie wyraźnej niespójności w formie lub treści dzieła sprawia, że zyskuje ona na znaczeniu jako element użyty intencjonalnie przez artystę.

Oskar Bätschmann, stosując metodę hermeneutyki historyczno-artystycznej w analizie dzieła Nicola Poussina *Pejzaż z Pyramem i Tysbe* skupił się na niezgodności zaobserwowanej w obrazie a dotyczącej realnego doświadczenia – spokojne jezioro w burzowym krajobrazie. To spostrzeżenie doprowadziło niemieckiego historyka sztuki do poszukiwania powodów zastosowania takiego rozwiązania formalnego przez Poussina. Bätschmann sięgnął do źródeł literackich i ikonograficznych, do których odnosił się malarz. Poussin odszedł od tradycyjnej ikonografii motywu z *Metamorfoz* Owidiusza – przedstawił zupełnie inny fragment historii oraz, według interpretacji niemieckiego badacza, na poziomie wizualnym dyskretnie połączył tragiczne losy kochanków z motywem idei lustra Bachusa i jego aspektu jako bóstwa odpowiedzialnego za tragicznych losów (Czekalski 2022: 206). Zwracam na to uwagę, ponieważ w ilustracjach i plakatach, które są przedstawieniami bezpośrednio połączonymi z tekstem literackim, wprowadzenie niespójności na poziomie wizualnym i treściowym, czasem obecnej w sposobie skomponowania elementów względem siebie (fokalizacja) przyczynia się do naddania

treści nieobecnych bezpośrednio w tym utworze, których jednak możemy się domyślać. Jest to wyraz inwencji twórczej artysty, który poddaje treść utworu literackiego własnej interpretacji.

Inny niemiecki historyk sztuki, Michael Brötje, przedstawiciel nurtu egzystencjalno-hermenutykcyjnej nauki o sztuce, również zwrócił uwagę na oddziaływanie niezgodności w obrazie w ramach. Według Brötje struktura dzieła oscyluje między tym, co zwyczajne, dane w doświadczeniu, a tym, co te normy zwyczajności łamie i zbliża odbiór dzieła do intuicyjnego zrozumienia obrazu. Istotną rolę w procesie łączenia aspektów zwyczajności i niezwykłości odgrywają „wizualne transformacje”, które umożliwiają przejście od warstwy rzeczowej obrazu do „uogólniających analogii, dotyczącej bytu człowieka i świata w ogóle [...]” (Czekalski 2022: 379). Wnikliwa analiza „uogólniającej analogii” w tworzeniu znaczeń dla dzieła sztuki przypomina proces powstawania metafory, w której domeną źródłową byłoby przedstawienie malarskie z jego strukturą wizualną i treścią, a domeną docelową uogólniające, ciągle aktualne odniesienia do aspektów ludzkiego losu.

1.3. Teorie semiotyki

Jak wspomniałam we wstępie do rozdziału metodologicznego, pomimo tego, że badawcze możliwości semiotyki obrazu bywają kwestionowane, stosowanie terminologii z zakresu teorii semiotycznych nie wywołuje obecnie żadnych kontrowersji i jest wszechobecne. Niezależnie od stanowiska przyjmowanego odnośnie samej semiotyki obrazu, semiotyczne pojęcia i ich znaczenie na stałe wpisały się w badania nad wizualnością. Pominięcie podstawowych terminów semiotycznych w procesie badawczym dotyczącym znaczeń zwartych w obrazach czyniłoby go niepełnym. Problematyka semiologii dotyczy przede wszystkim problematyki znaczenia, a właśnie odnajdywanie znaczenia jest najważniejszą kwestią odniesień metaforycznych. Jeśli rozpatrujemy relację „obraz i jego znaczenie”, semiotyczna terminologia wyznacza rdzeń tej struktury, którą można następnie badać z pomocą innych teorii.

Semiotyka lub semiologia⁴ jako teoria systemów znakowych dotyczy struktur znaczących, które są podstawowymi nośnikami komunikacji i poznania. Semiologia bada „konwencje komunikatywne jako zjawisko kulturowe” (Eco 2003: 57), a zatem jest

⁴ W zależności od ujęcia badawczego termin „semiotyka” bywa stosowany wymiennie z terminem „semiologia” (Świrydowicz 2017: 14-15; Machtyl 2017: 9-10).

dziedzina bardzo mocno związana z naukami o kulturze. Jak określił Umberto Eco, „świat semiologiczny jest światem konwencji kulturowych” (Eco 2003: 73). Pisał również: „Semiologia bada wszystkie zjawiska kulturowe tak, jak gdyby były systemami znaków – przyjmując hipotezę, że rzeczywiście wszystkie zjawiska kultury są systemami znaków, a więc zjawiskami komunikacji” (Eco 2003: 26). Słowa Eco dotyczą niniejszej pracy, ponieważ każda dokonana w niej interpretacja przedstawiania malarskiego opiera się na wiedzy z zakresu znaczeń zawartych w kulturze europejskiej.

Teorie semiologiczne są bardzo precyzyjne, ale zakres badawczy niniejszej pracy ani nie pozwala, ani nie wymaga odniesienia się do wszystkich ich niuansów. Spośród ujęć semiotycznych najistotniejsze dla problematyki metafory wizualnej są ogólne podstawy teoretyczne oraz oczywiście teorie semiotyki sięgające w obszary wizualności, czyli te, które dotyczą znaczeń generowanych przez komunikaty wizualne w kontekście szerokorozumianych systemów znaczeniowych (Rose 2011: 101; Eco 2003; 2014; Barthes 2009. 2014; Hetmański 2019).

1.3.1. Ogólne podstawy teoretyczne semiotyki

Kwestia znaczenia, w tym również znaczenia metaforycznego w obrazie, rozgrywa się między tym, co zostało przedstawione a pojmowaniem znaczenia tego, co zostało przedstawione. W rozpatrywaniu takiego typu relacji współczesna semiotyka posługuje się podstawowymi założeniami semiologicznymi językoznawcy Ferdinanda de Saussure’a i filozofa Charlesa Sandersa Peirce’a. Dla analizowania znaczeń generowanych przez obrazy istotna jest również teoria tworzenia znaczenia (mitologii) Rolanda Barthesa⁵ oraz teoria kodów i tworzenia znaków Umberto Eco.

1.3.1.1. Znaczący i znaczone w teorii Ferdinanda de Saussure’a

Teoria de Saussure’a zakłada w ramach znaku rozróżnienie na znaczące (*signifiant*) i znaczone (*signifié*) (Barthes 2009: 30-36). Znaczone odnosi się do pojęcia lub przedmiotu i jego znaczenia, natomiast znaczące do formy, jaką przybrało pojęcie lub przedmiot. Odnośnikiem znaczonego nazwiemy konkretny przedmiot, do którego odnosi się znak. Na

⁵ Barthes nazywa proces powstawania znaczenia tworzeniem się mitu i mitologii, ale ponieważ termin „mit” jest powszechnie kojarzony z mitologiami, czyli dawnymi wierzeniami religijnymi, nie będę tutaj tej nazwy stosować i pozostanę przy terminie znaczenie.

przykład wizerunek róży przedstawionej na obrazie będzie znaczącym; rzeczywista zaś róża będzie znaczoną, a konkretna róża, która została „sportretowana” – odnośnikiem. Rozróżnienie na znaczące i znaczone możliwe jest tylko na poziomie analitycznym, ponieważ w praktyce tworzą one zintegrowaną całość (Rose 2010: 106). Element znaczący może mieć różne znaczenia. Posługując się dalej przykładem wizerunku róży, może być ona przedstawiona w martwej naturze, albo jako atrybut postaci w portrecie, albo jako symbol miłości. Związek między znaczącym a znaczoną ma charakter konwencjonalny a nie naturalny, ponieważ systemy znakowe związane są z daną kulturą, w niej są tworzone i w niej odczytywane (Rose 2010: 102; D’Alleva, 2008: 35).

1.3.1.2. Typologia znaków Charlesa Sandersa Peirce’a

Peirce badał typologię znaku, która zależna jest od zachodzącej relacji między znaczącym a znaczoną. W zakres znaku według Peirce wchodzi następujące elementy: reprezentacja, czyli forma jaką przybrał znak, interpretant⁶, czyli sens nadany znakowi oraz obiekt, czyli rzeczy, do której odwołuje się znak (D’Alleva 2008: 36; Eco 2003: 55-56). Posługując się nadal przykładem róży, jej przedstawienie malarskie jest reprezentacją, znaczenie jakie jej nadajemy w określonym kontekście – interpretantem, a rzeczywista róża – obiektem.

Peirce wyszczególnił trzy kategorie znaków: 1) znak ikoniczny, oparty na podobieństwie znaczonego i znaczącego, na przykład portret; 2) znak indeksowy, gdzie forma znaku nie jest arbitralna, ale jest bezpośrednio związana ze znaczoną, na przykład dym jako znak indeksowy ognia; 3) znak symboliczny, w którym forma nie przypomina znaczonego, ma charakter arbitralny i konwencjonalny, na przykład kolory świateł sygnalizacyjnych (D’Alleva 2008: 36-37). Zazwyczaj znak nie należy do jednej tylko kategorii, na przykład róża może być znakiem ikonicznym na mocy podobieństwa do rzeczywistego kwiatu i jednocześnie, w tym samym przedstawieniu, znakiem symbolicznym odnoszącym się do miłości.

⁶ Warto zwrócić uwagę, że w nomenklaturze Peirce’a „interpretant” znaczy coś innego niż interpretujący odbiorca (Eco 2003: 55-56)

1.3.1.3. Teoria semiozy Rolada Barthesa

Odkrywanie przez odbiorcę systemu semiotycznego znaczenia wyższego rzędu podlega schematowi przekształceń, który zaproponował Roland Barthes (Barthes 2008: 243-247). Znaczący (*signifiant*) i znaczony (*signifié*) tworzą znak pierwszego rzędu, zwany sensem. Tak powstały znak-sens, staje się znaczącym i formą dla następnego poziomu tworzenia znaczenia znaku. Połącznie formy i innego znaczonego, pojęcia, tworzą nowy znak, zwany znakiem-znaczeniem⁷. Znak-znaczenie należy do wtórnego systemu semiologicznego opartego na pierwotnym systemie znaków denotatywnych (Barthes 2008: 245; Rose 2011: 124). Posłużę się ponownie przykładem róży: namalowana róża i róża realna lub wyobrażona będą znakiem pierwszego rzędu, czyli sensem; powstałe połącznie będzie znaczącym-formą drugiego rzędu, które skorelowane z pojęciem znaczonego „miłość”, doprowadzi do powstania znaczenia, czyli róży rozumianej jako kwiat miłości. Oczywiście proces powyższy może wielokrotnie powtarzać się dla kolejnego znaku-sensu.

Opisany powyżej proces połączenia formy i pojęcia może być kontynuowany poprzez dodawanie kolejnych znaczeń utrwalanych w kulturze. W ten sposób powstają wielopoziomowe znaczeniowo komunikaty wizualne, na przykład pojawiające się w malarstwie barkowym. Pozostając przy prostym przykładzie czerwonej róży jako kwiatu miłości – ukazana w ręce Pierrota, może tworzyć kolejny poziom znaczeniowy – symbol nieszczęśliwie zakochanego. Postać ta może zostać tak zinterpretowana tylko na mocy konwencji charakterystyki aktorów z *commedii dell'arte*.

1.3.1.4. Systemy semiotyczne Umberto Eco

Teoria semiotyczna opracowana przez Eco kładzie duży nacisk na systemy semiotyczne jako konstrukty komunikacji kulturowej, które są podstawowym „środowiskiem” interpretacji przedstawień malarskich zawartych w tej pracy. Warto podkreślić, że dopiero kiedy adresat interpretuje dany komunikat, zachodzi proces jego sygnifikacji (Eco 2009: 9).

Interpretator dokonuje denotacji i konotacji znaku. Denotacja *signifiant* odnosi się do „klasy rzeczy realnych”, do ich podobieństwa, konotacja zaś do „całości kształtu cech, które

⁷ Z powodów wyjaśnionych w poprzednim, 5 przypisie, nie stosuję określenia „mit”.

mają zostać przypisane pojęciu komunikowanemu” przez *signifiant* (Eco 2003: 53)⁸. Tym samym znaki konotatywne dotyczą znaczeń wyższego rzędu (Rose 2011: 115), i są nośnikami skomplikowanych skojarzeń, w tym również znaczeń metaforycznych⁹.

Proces odbioru znaczenia odbywa się w ramach szerszych systemów znaczeniowych zwanych przez semiologów kodami, które umożliwiają proces sygnifikacji (Eco 2009: 9). „Kod to zespół skonwencjonalizowanych sposobów tworzenia znaczenia, właściwy dla określonej grupy ludzi” (Rose 2011: 122). Istnienie kodu jest „związane z porządkiem kultury [*cultural order*], który jest sposobem, w jaki społeczeństwo myśli, mówi, a mówiąc – wyjaśnia ‘zawartość’ swojej myśli za pomocą innych myśli”(Eco 2009: 65). Wyłonioną w tym procesie treść-znaczenie nośnika znaku Eco określa mianem jednostki kulturowej albo systemu połączonych jednostek kulturowych (Eco 2009: 66, 77).

Fundamentem kodów są preferowane w danej społeczności wartości, przekonania, wierzenia i ideologie. Wpływa to na utworzenie tak zwanych metakodów, zwanych też kodami dominującymi, utożsamianymi również z systemami odniesień (Rose 2011: 123). Dla analiz przedstawień malarskich dokonywanych pod kątem odnalezienia struktur plastycznych umożliwiających myślenie metaforyczne, istotną kwestią jest binarność i opozycyjność znaczeń w systemach odniesień. Zestawianie dwóch skrajnych aspektów, jak jasne – ciemne, ciepłe – zimne, jest abstrakcyjną zasadą ideologii realizującą się na materialnym, retorycznym poziomie kodu (Rose 2011: 123). Eco uważa, że opozycje znaczących elementów umożliwiają w ogóle ich wyróżnienie i reguły ich kombinacji w kodzie (Eco 2013: 47; 2009: 78). Kod wprowadza informacyjne uporządkowanie w obrębie opozycji znaczeniowych i wyznacza reguły ich łączenia. Uporządkowanie kodu odbywa się dzięki subkodom, czyli słownikom konotacyjnym – systemom tych opozycji – oraz za pomocą repertuaru symboli danego kodu (Eco 2003: 69). Eco zauważa, że w przypadku komunikatów wizualnych skonwencjonalizowane słowniki konotacyjne i repertuary bywają niesłusznie uważane za kody (Eco 2003: 159). Semiolog wprowadza również rozróżnienie między kodem a idiolektem estetycznym, czyli osobistym sposobem wytwarzania komunikatu wizualnego przez artystę, na przykład jego manierę stylistyczną. Idiolekt estetyczny otwiera możliwości interpretacyjne (Eco 2003: 85).

⁸ Eco zamiast podziału znaczący, znaczony i znaczenie używa określeń symbol, przedmiot odniesienia i odniesienie, jednak, czyli trójkąta Ogdena i Reichardsa, żeby nie komplikować i tak już złożonej terminologii, pozostałam przy propozycji de Saussure’a i Barthesa.

⁹ Jeśli mielibyśmy to odnieść do teorii Barthesa, to znak pierwszego rzędu będzie znakiem denotatywnym, a znak drugiego rzędu - czyli znaczenie, będzie znakiem konotatywnym (por. G.Rose 2011: 124).

1.3.2. Struktura znaku ikonicznego

Ponieważ niniejsza praca związana jest z wizualnością, należy wspomnieć o znaku ikonicznym. Szerokie rozumienie znaku ikonicznego sytuuje go we wszystkich przejawach kultury wizualnej. Jednak teorie znaku ikonicznego w zestawieniu z przedstawieniem malarskim są niewystarczające: obraz malarski wymyka się ujęciu teoretycznemu znaku ikonicznego (Świrydowicz 2017: 54; Eco 2003: 136). Generuje on przeżycie estetyczne, jak również środki wyrazu oddziałujące autonomicznie, właściwe tylko malarstwu. Na przykład plakat teatralny jest nie tylko znakiem ikonicznym o funkcji informacyjnej, ale dziełem plastycznym wzbogacającym swoją formą treść uwypukloną przez artystę. Tak samo ilustracja do baśni nie jest tylko znakiem ikonicznym o funkcji ilustrującej – jeśli forma ilustracji jest atrakcyjna plastycznie, zakres treści ilustracji wykracza poza samą funkcję ilustracyjną.

Rozpatrywanie przedstawienia malarskiego stwarza również problem na poziomie złożonej struktury kompozycyjnej i potrzebę odpowiedzenia na pytanie, czy cały obraz jest znakiem ikonicznym czy poszczególne jego części? Rozczłonkowanie obrazu na części jest procesem analitycznym, ale prowadzącym do częściowego poznania, ponieważ obraz oddziałuje jako całość. Takiego rodzaju przemyślenia stanowią między innymi o wspomnianym wyżej kwestionowaniu możliwości mówienia o semiotyce obrazu.

Podstawowe ujęcia teoretyczne znaku ikonicznego wprowadzają jednak pewien porządek rozpatrywania różnych poziomów przedstawień malarskich – kulturowego, strukturalnego i znaczeniowego. Znaki ikoniczne w ujęciu Kazimierza Świrydowicza są obiektami spostrzegalnymi, wytworzonymi w celu przekazania pewnej myśli w ramach określonych reguł kulturowych (Świrydowicz 2017: 16-17)¹⁰. Eco wymienia właściwości znaku ikonicznego: „optyczne (widzialność), ontologiczne (domyślne) i skonwencjonalizowane” (Eco 2003: 132) oraz podkreśla relacyjność użytego schematu plastycznego i schematu myślowego danego znaku. Ogólna definicja znaku, w tym również znaku ikonicznego, autorstwa Mieczysława Wallisa otwiera możliwość zastosowania jej do zagadnienia metafory w aspekcie wizualności: „[...] możemy

¹⁰ Świrydowicz dokonuje wewnętrznego podziału znaków, ale jest on dość niejasny, ponieważ jedne znaki określa jako ikoniczne a drugie jako konwencjonalne, nie dopowiadając, czy znaki konwencjonalne, to również znaki ikoniczne. Również przytoczone reguły: interpretacyjne dla znaków ikonicznych i znaczeniowe dla znaków konwencjonalnych, wydają się sztucznym rozróżnieniem, ponieważ znak bardzo często jest znakiem ikonicznym i konwencjonalnym zarazem i interpretacja podlega i jednemu, i drugiemu regułom.

zdefiniować znak jako przedmiot wytworzony przez człowieka, spostrzegalny zmysłowo, który to przedmiot dzięki pewnym swym własnościom może w zajmującym odpowiednią postawę odbiorcy wywołać myśl - sąd, pojęcie, wyobrażenie – o przedmiocie innym niż on sam” (Wallis 1983: 21). W definicji znaku Wallisa trzy kwestie są najważniejsze: (1) odbiorca-widz, posiadający pewne kompetencje odbioru obrazu; (2) oddziaływanie obrazu na myśli odbiorcy, w tym również myśli o charakterze metaforycznym oraz (3) dopuszczenie możliwości, że ta myśl będzie dotyczyć czegoś innego niż oglądane przedstawienie malarskie. Ta ostatnia kwestia umożliwia pomyślenie o jakimś znaczeniu Y, które zostaje odniesione do przedstawienia malarskiego X.

Dla wysoce abstrakcyjnego poziomu tworzenia metafory na podłożu kulturowym zasadniczą rolę odgrywają znaki konwencjonalne, czyli umowne. „Pewne obiekty są zatem znakami, o ile istnieją kulturowe reguły mówiące o tym, jaką myśl należy związać ze spostrzeżonym obiektem; nie sam obiekt jako taki jest znakiem” (Świrydowicz 2017: 18). W tak zarysowanym ujęciu znaczenie obrazu jest podporządkowane przede wszystkim konwencji. Jeśli odbiorca znaku nie zna określonej konwencji kulturowej, może mieć problem z odkryciem znaczenia, co dość często zdarza się na polu sztuki (Świrydowicz 2017: 20). Na przykład dla obcokrajowca odszyfrowanie znaczeń zawartych w obrazie *Melancholia* Jacka Malczewskiego jest możliwe tylko w pewnym wąskim zakresie, ponieważ bez znajomości historii Polski rodzaj kostiumów i rekwizytów ukazanych na obrazie pozostanie anonimowa, jak również powód skomponowania całej sceny obrazu.

Znaki wizualne (ikoniczne) nie mają charakteru arbitralnego: są zależne od podobieństwa w stosunku do pierwowzoru realnego lub wyobrażonego (Świrydowicz 2017: 14) oraz od motywacji ich użycia (Rose 2011: 110). Z drugiej strony znaki wizualne związane z malarstwem nazywane są znakami ikonicznymi słabymi (Eco 2003: 136; Wallis 1983: 27), ponieważ nie mają jednego znaczenia, są wieloznaczne. Eco uważa, że komunikat estetyczny jest z zasady niejasny i adekwatne rozumienie jego znaczenia jest zależne od spójności formy i treści tego komunikatu. Za pomocą znaków ikonicznych nie wszystko można przedstawić, ale jeśli takie przedstawienie jest możliwe, jest ono bardziej sugestywne i skuteczniej oddziałuje na odbiorcę niż wypowiedź słowna (Świrydowicz 2017: 86).

1.3.3. Interobrazowość

Eco zauważa, że interpretacją kodów wzrokowych kierują w dużej mierze „skodyfikowane systemy oczekiwań” opierające się na akceptowanych konwencjach ikonograficznych (Eco 2003: 133-134). Tego typu konwencje łączą się z wiedzą na temat „zacytowania” przez autora innych dzieł, czyli z intertekstualnością. Termin ten, wprowadzony przez Julię Kristevę (Kristeva 2015: 61), dotyczy dodatkowego wymiaru dla tworzenia znaczenia. Kristeva rozwija refleksję Michała Bachtina, która odnosi się do modelu literackiego; „struktura literacka nie jest dana, lecz się wypracowuje w stosunku do jakiejś innej struktury” (Kristeva 2015: 59). Tym samym dzieło literackie jest dialogiem pisarza i odbiorcy, ale również dialogiem „aktualnego lub wcześniejszego kontekstu kulturowego” (Kristeva 2015: 59). Proces pisania jest w rzeczywistości pisaniem-lekturą, to znaczy tworzeniem struktury o pewnym znaczeniu w zależności lub opozycji do innej struktury (Kristeva 2015: 60). Propozycja Kristevy odnosząca się do języka poezji, ma jednak charakter uniwersalny: podział „wymiarów przestrzeni tekstowych”, do których przynależą podmiot pisania (pisarz), adresat (czytelnik) i „teksty zewnętrzne”, jest uniwersalnym modelem wytworów kulturowych. Na osi poziomej „pomiot-adresat” i osi pionowej „tekst-kontekst” powstaje dodatkowe znacznie połączone z innym tekstem (Kristeva 2015: 61). Tym samym obiekty i teksty kultury oddziałują na siebie, stanowią świadome i nieświadome inspiracje, czasami jawne a czasami ukryte wpływy, których skojarzenie leży po stronie zarówno autora, jak i interpretującego (D’Alleva 2008: 42; Rose 2011:121). Charakter niniejszej pracy, w której głównym obiektem badań jest przedstawienie malarskie, wymaga wprowadzenia obok terminu „intertekstualność” określenia „interobrazowość”, ponieważ na znacznie generowane przez obraz mają wpływ zarówno inne teksty jak i inne obrazy. Doprecyzowując, przedstawienie malarskie może być inspirowane innym obrazem albo tekstem.

1.3.4. Znacząca całość

Obraz jest odbierany jako określona wizualna całość i jako całość generuje znacznie. Jednak zarówno na poziomie wizualnym, jak i znaczeniowym, składa się zazwyczaj z elementów pomniejszych – części współdziałających ze sobą w całości. Mogą one być denotowane albo konotowane. W teoriach semiotycznych i refleksjach wykorzystujących terminologię semiotyczną całościowa struktura złożonego znaku ikonicznego zazwyczaj

nazywana jest „syntagmą wzrokową” (Eco 2003: 82). W językoznawstwie syntagma oznacza wypowiedź językową, złożoną z odpowiednio ułożonych względem siebie fragmentów. Analogicznie, syntagma ikoniczna skomponowana jest z odpowiednio ułożonych z elementów wizualnych. Znaki działają w związkach z innymi znakami, a znak, który przejmuje znacznie otaczających go znaków, nazywa się znakiem syntagmatycznym (Rose 2011: 111).

Jak już zostało wspomniane w rozdziale podrozdziale dotyczącym metodologii historii sztuki, rozpoznawanie znaczenia przedstawienia malarskiego opiera się na szczegółowej identyfikacji treści, zawartej w formie i formy, nakierowującej na treść. W kontekście analizy semiotycznej pierwszy aspekt konotowanej treści dotyczy konwencji kulturowej i powiązanego z nią dominującego kodu. Za ograniczenie możliwości wyboru określonego kodu odpowiadają okoliczności komunikacji. Jak podkreśla Eco, komunikat nie dotyczy precyzyjnie przedmiotu odniesienia, ale „powstaje w jego obecności, w konkretnej sytuacji, przyczyniającej się do nadania mu sensu” (Eco 2003: 72). Tym samym okoliczności mają wpływ na sens, funkcje i ilość informacji zawartych w przekazie (Eco 2003: 73).

W przypadku komunikatu estetycznego – według Eco z zasady niejasnego (Eco 2003: 80-82) – prawdopodobieństwo wybrania określonego kodu zawężają wskazówki zawarte w formie przekazu. Należy wrócić do teorii znaczonego i znaczącego. Znaczący tworzy plan wyrażenia a znaczonego – plan treści. Każdy plan składa się jeszcze z dwóch aspektów – formy i substancji. Forma daje się opisać w sposób prosty i wyczerpujący za pomocą środków lingwistycznych, natomiast substancja wymaga do swojego opisu wykorzystania do założeń pozalingwistycznych (Barthes 2009: 28).

W procesie dostrzegania przekazu istotne są konteksty oraz substancja oznaczników: „Oznaczniki nabierają stosownych znaczeń dopiero pod wpływem wzajemnego oddziaływania kontekstowego; w świetle kontekstu zabarwiają się kolejno wciąż nową jasnością i niejasnością; wskazują na określone znaczenie, ale już z tą samą chwilą stają się brzemienne w inne możliwe wybory” (Eco 2003: 82). Warto podkreślić, że „substancja, z której wytworzone są oznaczniki, nie jest obojętna dla ich znaczeń i ich związków kontekstowych” (Eco 2003: 82). Tym samym czysto wizualny poziom struktury plastycznej również jest odpowiedzialny za powstawanie znaczeń. W zależności od zastosowania przez artystę określonych środków plastycznych, takich jak kompozycja,

uchwycenie podobieństwa do znaczonego, proporcje, kolorystyka, kontrast itp., odbiorca dzieła ma większe lub mniejsze szanse na odnalezienie konkretnego znaczenia, w tym również znaczenia metaforycznego.

Eco, podsumowując rozważania dotyczące recepcji obrazu, stwierdza, że wszystkie poziomy analizy komunikatu estetycznego tworzą „system odpowiadających sobie związków strukturalnych” (Eco, 2003: 83). W ten sposób powstaje syntagma wzrokowa, w której denotowana i konotowana treść połączona jest ścisłą i spójną relacją z określoną formą plastyczną. Właśnie ten aspekt – oddziaływania obrazu jako całości – sprawia, że przedstawienie malarskie nie poddaje się do końca analizom semiotycznym.

1.4. Struktury wizualne w ramach teorii poetyckich środków stylistycznych

Kolejne ujęcie metodologiczne związane jest z teorią poetyki, a dokładniej z teorią środków stylistycznych. Wykorzystam odnotowaną analogię między strukturami i motywami wizualnymi a środkami stylistycznymi teorii poetyki. Terminologia z zakresu środków stylistycznych jest już używana, m.in. przez kognitywistów (Libura: 2012) czy filozofów (Wunenburger: 2018: 36-37), jednak wymaga ona precyzyjniejszego ujęcia. Sądzę, że kwestia jest istotna w perspektywie rozpatrywania zagadnienia metafory wizualnej z dwóch powodów: pomaga ustalić, czy istnieją struktury wizualne, które odpowiadają definicji metafory językowej oraz jaki udział w konstruowaniu znaczeń przenośnych mają inne analogiczne do poetyckich środki stylistyczne.

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak należy rozumieć termin „metafora wizualna”, rozpoczęłam od studiów dotyczących teorii literatury. Termin „metafora” tradycyjnie związany jest z obszarem literatury, a zwłaszcza poetyki (Dobrzyńska 2012: 11). Pomimo tego, że współcześnie zagadnienie metafory rozpatruje się także w kontekstach pozawerbalnych, nie sposób zapomnieć o jej literackich korzeniach. Ma to szczególne znaczenie m.in. dlatego, że głównie na gruncie teorii literackiej formowało się rozumienie, czym jest metafora. Do źródłowego pochodzenia tego znaczenia odnoszą się wszystkie późniejsze analizy.

Poznając teorię stylistycznych środków poetyckich, równocześnie studiowałam wybrane przykłady przedstawień malarskich. Doszłam do wniosku, że część środków

stylistycznych stosowanych w poetyce do konstrukcji formalnej i znaczeniowej przypomina struktury i motywy wizualne wykorzystywane w obrazach. Podobnie jak obraz, tekst poetycki posiada pewną strukturę, czy też „architekturę” – jak to określa literaturoznawczyni Dorota Korwin-Piotrowska – odpowiedzialną za formę wyrazu utworu oraz warunkującą odbiór jego znaczenia. Korwin-Piotrowska pisze: „Każdy typ ukształtowania składniowego wypowiedzi oddziałuje również na przebieg rozumienia całości – kolejność słów w tekście, związana z budową zdań intonacja, gramatyczne lub agramatyczne połączenia sugerują wagę i sens poszczególnych elementów oraz rodzaj zależności semantycznych między nimi” (Korwin-Piotrowska, 2011: 292). Autorka podkreśla, że forma językowa, dzięki odpowiednio zestawionym częściom, tworzy spójną całość znaczeniową oraz ma wpływ na intencjonalne odtwarzanie w wyobraźni opisanych scen i obrazów. Chociaż w przedstawieniu malarskim obraz ma konkretną widzialną formę, zasada pozostaje ta sama: obraz tworzy znaczącą całość, wykorzystując stylistyczne środki i formy malarskie, a część z nich przypomina stylistyczne środki poetyckie. W przypadku niektórych środków stylistycznych podobieństwo dotyczy również terminologii, na przykład alegoria poetycka i malarska, w innych jest zbieżne znaczeniowo, na przykład poetyckie powtórzenie i wizualna multiplikacja. Ostrożny w porównywaniu obrazu do języka Boehm dopuszcza rozpatrywanie obrazu jako „syntaksy obrazowej”. Pisze on: „Obraz podobny jest do mowy w tej mierze, w jakiej jego wymowność zasadza się na kontrastach między granicami obrazowych elementów” (Boehm 2014: 162). Innymi słowy tak jak wypowiedź składa się ze słów i zdań oddzielanych przerwą, tak obraz może się składać z elementów kompozycji malarskiej, które wyodrębniają się poprzez wzajemne graniczenie.

O słuszności poszukiwań analogii między formami językowymi a wizualnymi przekonują refleksje Lessinga i Wunenburgera. Gotthold Ephraim Lessing, niemiecki estetyk epoki Oświecenia, w przedmowie do swojego dzieła *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, zwrócił uwagę na podobieństwo w oddziaływaniu na odbiorcę sztuki poetyckiej i sztuki malarskiej. Pisał on, że zarówno poezja, jak i malarstwo „przedstawiają rzeczy nieobecne jako istniejące przed nami” (2012: 3). W dalszej części przedmowy Lessing powołuje się na zaginione pisma, w których twierdzono, że w starożytnej Grecji wprowadzono reguły malarstwa z reguł poetyki. Wspomina również słowa Symonidesa z Kos, że „malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”(2012: 4). Jednak Lessing w dalszej części dzieła podkreśla, podobnie jak starożytni, że między malarstwem

a poezją istnieje różnica zarówno w przedmiocie, jak i w sposobie naśladowania” (tamże) oraz że zarówno poezja, jak i malarstwo muszą podążać innymi drogami. Pomimo zastrzeżeń wyrażonych przez Lessinga, uznanie podobnego sposobu oddziaływania poezji i malarstwa otwiera możliwość poszukiwania w obu dziedzinach podobnych w charakterystyce, budowie i znaczeniu środków stylistycznych.

Wunenburger w *Filozofii obrazów*, przy okazji klasyfikacji typologii obrazów, wśród różnego rodzaju ich typów, jak obraz pamięciowy, percepcyjny, czy materialny, omawia obraz językowy i typologię stosowanych przez ten obraz figur. Píše on: „Obraz łączy się na ogół z jakąś figurą (*schema, figura, forma*) sensu, który funkcjonuje jako trop [...], środek ekspresji polegający na przemieszczeniu i rozszerzeniu sensu słów” (Wunenburger, 2018: 36). W tej definicji odnajduję podobieństwo między środkami językowymi i wizualnymi, ponieważ struktura wizualna również staje się „figurą sensu”, figurą rozumiana jako kształt, forma czy motyw plastyczny. Wunenburger pisze, że trop poetycki „ma na celu – na podstawie związku podobieństwa – poszerzenie sensu przedstawienia pierwotnego, które służy za punkt odniesienia intencji ekspresywnej” (tamże 36). Ponownie analogia jest uderzająca: zbliżony cel „poszerzania sensu” możemy przypisać strukturom wizualnym w obrazie. Filozof potwierdza moją intuicję: „Odnajdujemy więc w obszarze języka pewną interpretację obrazu podobną do tej, którą rozwija się w obszarze ikonicznym, a według której obraz wizualny trzeba zawsze traktować jako podwojenie zewnętrzne w stosunku do wcześniejszego modelu” (Wunenburger, 2018: 39). Zaskakująco owocne jest porównanie typologii figur wymienionych przez Wunenburgera z motywami wizualnymi (tamże) i ich znaczeniem w obrazach. Podobnie część historyków sztuki, na przykład Brötje i Boehm, uważa obraz za rodzaj tropu (Czekalski 2022: 383, 386). Stanowi to inspirację do przestudiowania rodzajów środków stylistycznych z teorii poetyki i zastosowania ich w analizach przedstawień malarskich.

1.4.1. Środki stylistyczne analogiczne do formy plastycznej

Wśród rozważanych poetyckich środków stylistycznych znajdują się środki składniowe i semantyczne (Korwin-Piotrowska, 2011: 292 i 299; Juszczak 2017: 26). Wśród składniowych środków poetyckich większość z nich dotyczy form specyficznych tylko dla języka i tylko dwa środki składniowe wykazują podobieństwo do form wizualnych – powtórzenie i elipsa. Jednak większość środków zwanych semantycznymi

odpowiada swoją specyfiką środkom obecnym w strukturach obrazowych. Należą do nich: hiperbola, litota, metonimia, synekdocha, porównanie. Wśród tropów rozpatrywanych w połączeniu z analizą ikonograficzno-ikonologiczną znajdują się: topos, alegoria, symbol i metafora.

1.4.1.1. Składniowe środki stylistyczne – powtórzenie i elipsa

Rozpocznę od figury powtórzenia, która w teorii poetyki oznacza „umieszczenie w bezpośrednim lub dalszym sąsiedztwie tego samego słowa, frazy czy zdania” (Korwin-Piotrowska, 2011: 294). Schemat powielenia ma funkcję ekspresyjną – wywołania efektu rytmiczności albo zasugerowania innego znaczenia użytego wyrazu. Bardzo podobnie oddziałuje powtórzenie w obrazie: element może być zmultiplikowany w celu osiągnięcia znaczącej nadmiarowości; może być powielony w takiej samej skali albo ulec pomniejszeniu albo powiększeniu, może mieć taki sam albo odmienny kolor. Dzięki powtórzeniom, podobnie jak w utworze poetyckim, możliwe jest uzyskanie rytmu wchodzącego w skład kompozycji. Rodzaje powtórzeń klasyfikuje się w teorii poetyki ze względu na odległość dzielącą powielane elementy. Ze względu na odmienne medium przekazu, w wizualności możliwe są dwa rodzaje powtórzeń: podwojenie, gdy elementy umieszczone są obok siebie, powtórzenie na odległość, czyli umieszczenie elementów w pewnej odległości.

W strukturze obrazu bardzo specyficznym środkiem stylistycznym jest elipsa, zwana też wyrzutnią albo ominięciem. Elipsa to „pozbawianie zdania jakiegś jego domyślnej części [...]: powtarzającego się określenia, obiektu, o którym się mówiło w poprzednich wypowiedziach” (Korwin-Piotrowska, 2011: 294). W tekście poetyckim elipsa ma zadanie ekspresyjne, może też stanowić rodzaj zagadki. W przedstawieniach malarskich możemy domyślić się użycia elipsy – nie ukazanej osoby, przedmiotu albo sytuacji – w rozpatrywaniu kilku obrazów pomyślanych jako cykl oraz w sytuacji braku przedstawienia pewnego elementu bez pozostawiania jednocześnie oznak jego obecności, na przykład cienia. W przypadku obrazu malarskiego o występowaniu elipsy może świadczyć tytuł obrazu, wskazujący na nieobecny w przedstawieniu a domyślny motyw. Elipsa wprowadza element zagadkowości, wymagający rozszyfrowania znaczącego powodu nieobecności elementu w obrazie.

1.4.1.2. Semantyczne środki stylistyczne

Kwestia semantycznych środków stylistycznych stosowanych w teorii poetyki jest złożona, niemniej bardzo istotna dla niniejszej pracy, ponieważ wśród tych środków znajduje się właśnie metafora. Semantyczne środki stylistyczne modyfikują słownikowy sens przez nietypowe zestawianie wyrazów w określonym kontekście, bądź poprzez zestawienie słów tak, żeby tworzyły razem nowe znaczenie „wykraczające w ten sposób poza sens poszczególnych składników” (Korwin-Piotrowska, 2011: 299). Sposób połączenia wyrazów przyczynia się do odmiennego pojmowania ich znaczeń. Podobna sytuacja ma miejsce w obrazie, w którym sposób skomponowania elementów i motywów wpływa na tworzenie nowych znaczeń. Adam Kulawik w *Poetyce* stwierdza, że sąsiedztwo słów może zmienić swoje znaczenie w zależności od kontekstu (Kulawik 1990: 121). Autor posłużył się nawet porównaniem związanym z malarstwem: „Podobnie jak kolor zmienia się w zależności od tego, jakie otaczają go barwy, tak i znacznie słowa uzależnione jest od tego, w jakim otoczu leksykalnym zostało umieszczone” (1990: 121). Kulawik wyraźnie wykazał analogię między kompozycją tekstu a kompozycją przedstawienia wizualnego, która odpowiada za odnajdywane znaczenie.

Główny rdzeń semantycznych środków stylistycznych stanowią tak zwane tropy, o których Wunenburger pisał jako o „figurach sensu”. Termin od czasów antycznych określa konstrukcje językowe polegające na przekształceniach semantycznych. Tropy (gr. *tropos* czyli ‘zwrot, obrót’) są rodzajem przekształcenia „podstawowego sensu wyrazu” (Korwin-Piotrowska, 2011: 299). W szerokim znaczeniu wszystkie tropy uznawane są za przerośne, ponieważ używa się ich w celu osiągnięcia nowego, niedosłownego sensu. Charakteryzuje je połączenie w obrębie jednej struktury wyrażen wewnętrznie sprzecznych, natomiast różni je sposób, w jaki zachodzi sprzeczność oraz zmiana sensu (Dobrzyńska 1984: 14). Zwrócenie uwagi na fakt, że tropy przerośne zawierają w sobie jakąś niezgodność jest istotne w badaniach nad metaforą wizualną, ponieważ w najnowszych badaniach tego zagadnienia zakłada się, że niespójne elementy w obrazie są podstawą potencjalnej obecności struktury metafory wizualnej (Schilperoord 2018).

Zanim przejdę do problematyki tak zwanej metafory właściwej, rozpatrywanej jako współdziałanie dwóch składowych, rozpatrzę inne środki stylistyczne odpowiadające strukturom obrazowym.

1.4.1.2.1. Hiperbola i litota

Hiperbola i litota należą do grupy zabiegów metaforycznych, które odpowiadają za efekt powiększenia lub pomniejszenia (Korwin-Piotrowska, 2011: 307-308). W kompozycji przedstawienia malarskiego również odnajdziemy zmiany skali elementów, szczególnie często jest ten zabieg wykorzystywany w przedstawieniach surrealistycznych. Terminy hiperbola i litota w przypadku przedstawienia plastycznego mogą być stosowane zamiennie: albo określamy, że jeden element w stosunku do drugiego jest pomniejszony albo jest powiększony. O tych środkach można mówić jednocześnie, gdy na obrazie odnajdziemy trzeci punkt odniesienia, na przykład krajobraz – wtedy na podstawie doświadczenia rzeczywistości możemy ustalić, czy widzimy hiperbolę czy litotę i nazwać zmianę skali. Hiperbola i litota przyczyniają się do ekspresji wyrazu oraz ustanawiają znaczącą opozycję między elementami poddanymi zabiegowi powiększenia lub pomniejszenia¹¹.

1.4.1.2.2. Metonimia

W refleksji dotyczącej znaczeń zawartych w obrazach istotną rolę pełnią elementy wizualne zachowujące podobieństwo ze strukturą metonimii (Libura 2012: 119). Na gruncie badań nad poetyką metonimię klasyfikuje się dwojako: albo włącza się ją jako trop w obszar szeroko rozumianej metafory ze względu na obecne w niej przesunięcie znaczeniowe, albo uważa się ją za środek stylistyczny przeciwstawny metaforze (Korwin-Piotrowska 2011: 304-306).

Dychotomia relacji metonimia – metafora uzasadniana jest związkiem, jaka zachodzi między zestawianymi pojęciami. W metonimii są one bliskie pojęciowo, „przyległe” i możemy między nimi znaleźć logiczne powiązanie. W tym ujęciu metonimia jest rodzajem skrótu myślowego, w którym pojęcia są kojarzone na zasadzie bliskości skojarzania. W metaforze zaś pojęcia łączą się ze sobą na bardziej abstrakcyjnym poziomie, na zasadzie swobodnego i odległego skojarzenia (Jakobson 1964: 127; Wunenburger, 2018: 37-38; Korwin-Piotrowska 2011: 304, 305, 308). Przy omawianiu zestawienia metonimii i metafory na szczególną uwagę zasługuje zagadnienie podziału na dwa sposoby tworzenia dyskursu rozpatrywane na gruncie językoznawstwa i podjęte później przez semiotykę –

¹¹ Hiperbola i litota wpisują się bardzo wyraźnie w problematykę metafor prymarnych w teoriach językoznawstwa kognitywnego (1.5.3.1).

rozdzielenie na dwa sposoby formułowania mowy (de Saussure) i aktywności umysłowej (Jacobson). Wyróżniony przez Feridnanda de Saussure'a dualizm struktur językowych mowy oparty na strukturach syntagmatycznych i asocjacyjnych, został rozwinięty przez Romana Jakobsona i przetransponowany na struktury pozawerbalne. Jakobson, określając formy aktywności umysłowej, wyróżnił dwa sposoby rozwijania dyskursu – metonimiczny i metaforyczny. Porządek metonimiczny odpowiada tekstotwórczej operacji tworzenia języka na osi syntagmatycznej i zestawiania elementów w oparciu o relacje przylegania znaczeń. Natomiast dyskurs metaforyczny kreuje dyskurs na osi paradygmatycznej, a połączone elementy wybierane są na zasadzie podobieństwa (Jakobson 1989: 169; .por. Barthes 2009: 49, Eco 2009: 296). Posłużę się przykładem ilustrującym z Barthesa: kolumna w świątyni doryckiej jest w porządku metonimicznym w stosunku do innych części tej budowli, natomiast w porównaniu tej kolumny do kolumny w stylu jońskim lub korynckim ujawnia się porządek metaforyczny (Barthes 2009: 48). Podstawowe sposoby tworzenia struktur, które opierają się na zasadzie metonimicznej przyległości i metaforycznym podobieństwie pomagają w rozróżnieniu znaczeń zawartych w obrazach, przy czym należy zaznaczyć, że obie konstrukcje semantyczne mogą występować w jednym przedstawieniu.

W obrazach odnajdziemy strukturę analogiczną do metonimii, jaką jest synekdocha, a dokładniej jej dwie formy: *pars pro toto* (część zamiast całości) i *singularis pro plurari* (liczba pojedyncza zamiast mnogiej). Popularność tych form synekdochy wynika ze specyfiki przedstawienia wizualnego: prościej jest ukazać aspekt jednostkowy niż całość (czyli synekdochy *totum pro parte* – całość zamiast części oraz *pluralis pro singulari* – liczba mnoga zamiast pojedynczej). W metonimii odnajdywanej w strukturze wizualnej zamiast słowa zastępującego znacznie innego słowa, na zasadzie uchwytnej zależności, mamy element wizualny zastępujący i odnoszący się do struktury znaczeniowej nieobecnej w przedstawieniu.

W przypadku przedstawienia wizualnego rozpatrywanie relacji metonimii i metafory może mieć inny zakres: według Agnieszki Libury metonimia jest środkiem umożliwiającym pośrednio dostrzeżenie metafory pojęciowej (Libura 2012: 119), o której będzie mowa w dalszej części tekstu. Sądzę, że analizując strukturę obrazów, można uznać metonimię za środek współtworzący znaczenia metaforyczne: wybór przedstawianego elementu i jego forma, który ma odnosić się do nieobecnej całości albo mnogości, ukierunkowuje myśli w stronę pewnej metaforyczności.

1.4.1.2.3. Metafora właściwa i teorie metafory

W poszukiwaniu analogii środków stylistycznych i struktur obrazowych, kluczową kwestią jest rozważenie obecności w przedstawieniu malarskim tropu najistotniejszego dla niniejszej pracy – metafory. Wybrane przeze mnie aspekty teoretyczne podyktowane są priorytetem tego podrozdziału – poszukiwaniem analogii między środkami stylistycznymi poetyki a formami i motywami obrazowymi.

Sądzę, że należy rozpocząć od pojmowania metafory. Sam termin i jego znacznie wywodzi się z poetyki starożytnej. Według Arystotelesa metafora (z gr. *metaphérein* – przenosić) to „przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną” (Arystoteles 1989: 76). Istotą sensu metafory jest „zabieg przesunięcia semantycznego wyrazów w wyniku ich kontekstowego użycia” (Kulawik 1991: 130), czyli takie zestawienie elementów odległych znaczeniowo, które pozwala uzyskać nowy, niedosłowny sens. Nowy sens pojawiający się w wyniku tego zestawienia jest nieobecny w żadnym z komponentów metafory z osobna (Korwin Piotrowska 2011: 302; Kulawik 1991: 130).

W metaforze oddziałują zazwyczaj ze sobą dwa pojęcia, określane w teoriach literackich różnymi terminami: temat i nośnik tematu (Markiewicz 1983), temat i remat (Wysłouch 1994), przedmiot główny (prymarny) i przedmiot pomocniczy, źródło metafory i rama metafory (Black 1971). Sposób wzajemnego oddziaływania tych elementów, zestawionych w celu utworzenia metafory, opisują teorie metafory. Nie ma jednej teorii metafory. Wynika to z tego, że „nazwa ‘metafora’[...] odnosi się do twórców o niejednorodnej budowie semantycznej” (Markiewicz 1983: 12). Korwin-Piotrowska we współczesnej teorii poetyki wyróżnia cztery teorie metafory: porównaniową, substytucyjną, interakcyjną i irradiacyjną (Korwin Piotrowska 2011: 303-304). Na pytanie, którą z nich można zastosować do struktur wizualnych, odpowiem, że wszystkie w zależności od typu sklasyfikowania badanej metafory.

Metafora może być rozumiana wąsko, jako relacja dwóch połączonych składowych albo szeroko jako metaforyczność większej całości znaczeniowej. Na razie, w toku poszukiwania środków stylistycznych podobnych do form wizualnych, zajmę się rozpatrywaniem metafory właściwej.

W celu potwierdzenia powyższej tezy o użyteczności wszystkich rodzajów teorii metafor powołałam się na badania filolożki Seweryny Wysłouch, która dokonała próby odnalezienia struktury metafory właściwej w strukturach przedstawień wizualnych, „‘gramatykę’ malarskiej metafory” (1994 :77). Pomimo odmiennych stanowisk innych filologów i historyków sztuki (Mayenowa, Ziomek, Porębski) Wysłouch (1994: 63-64), zwraca uwagę, że obraz może przedstawiać pewien przedmiot, ale jednocześnie konotować cechy, które do tego przedmiotu nie należą – w ten sposób ulega zmianie pojmowanie tego przedmiotu (Wysłouch 1994: 67).

Autorka zauważa, że metafory wizualne, w celu przekształceń semantycznych, w swojej konstrukcji wykorzystują konwencje graficzne i stylistyczne, podając – jako przykłady – dzieła sztuki Secesji i malarstwa surrealistycznego. „Metafora odkrywa podobieństwo w niepodobieństwie; zaskakujące analogie plastyczne między przedmiotami zmuszają czytelnika [widza! MŁ] do aktywności, sugerują nowe znaczenia” (Wysłouch 1994: 69). Najczęściej używanymi operacjami w metaforach wizualnych są personifikacja, czyli ożywianie przedmiotów oraz reifikacja przedstawień człowieka oparta na dehumanizacji (Wysłouch 1994: 77). Autorka dzieli metafory wizualne na typy: konfrontacyjną, ewokacyjną i konfrontacyjno-ewokacyjną (Wysłouch 1994: 73, 76) zgodnie z typologią metafor poetyckich Henryka Markiewicza (1983: 12-15).

Markiewicz wspomina również o innym podziale obecnym w literaturze przedmiotu, do której nawiązują inni filologowie. Wyróżnia on dwa zasadnicze typy budowy metafor – *metafora in praesentia*, w której przenośnia zawiera zarówno temat i jego nośnik; oraz *metafora in absentia*, w której cała metafora zastępuje nieobecny w niej przedmiot odniesienia, czyli metafora zawiera tylko nośnik tematu (Korwin-Piotrowska 2011: 303; Dobrzyńska 1984: 49). W przypadku typologii Markiewicza klasyfikacja tych dwóch podstawowych typów zostaje rozwinięta w dalszej części pracy.

Pierwszy typ metafory, metafora konfrontacyjna ma miejsce, gdy dwa elementy wizualne są ze sobą nie tylko zestawiane, ale również utożsamiane i reinterpretują się wzajemnie (Wysłouch, 1983: 71, Markiewicz, 1983:12-13). Tym samym zachodzi identyfikacja obecnych na obrazie składowych (*metafora in praesentia*), tematu i rematu, na przykład kobieta-płomień z okładki „Chimery” z 1902 roku, autorstwa Edwarda Okunia. Identyfikacja tematu i rematu odbywa się na podstawie skojarzania wyselekcjonowanych cech i często dla pełnego zrozumienia tej identyfikacji potrzebny jest

szerszy kontekst znaczeniowy (Markiewicz, 1983: 13). Należy podkreślić, że metafory konfrontacyjne są odwracalne: możemy symetrycznie zamienić temat z rematem (Markiewicz, 1983: 13).

Metafora konfrontacyjna bliska jest porównaniu, dlatego w warstwie teoretycznej odpowiada mu teoria porównaniowa, która ujmuje metaforę jako skrócone porównanie (Markiewicz, 1983: 15). Istotne, że w przypadku obrazowości, środek stylistyczny zwany porównaniem trudno jest odróżnić od metafory wizualnej właśnie ze względu na specyfikę medium: w samej warstwie obrazowej porównanie musi mieć cechy utożsamienia elementów: w charakterze hybrydowego połączenia albo poprzez podobieństwo kształtów¹².

Zgłębiając zagadnienie rozróżnienia pomiędzy porównaniem i metaforą należy przywołać formułę eksplikacyjną Anny Wierzbickiej, która wyodrębniła inny aspekt relacji tych dwóch konstrukcji językowych: o ile porównanie eksponuje podobieństwo dwóch odrębnych składowych, o tyle w metaforze elementy te są ze sobą utożsamione (Wierzbicka 1971).

Kolejnym typem metafory odnalezionym przez Wysłouch w przedstawieniach malarskich jest metafora ewokacyjna (Wysłouch 1994: 73-75). W takiej metaforze znajduje się tylko jej nośnik, czyli remat, natomiast temat jest domniemany i ewokuje niedookreślone znacznie. Warto zauważyć, że o ile metafora konfrontacyjna jest typową *metafora in praesentia*, to metafora ewokacyjna jest *metafora in absentia*. O odbiorze takiej metafory decyduje kontekst zazwyczaj pochodzący z obszaru kulturowego albo tytuł dzieła. Metafora ewokacyjna byłaby modelem teorii subsytucyjnej, w której wyraz właściwy zostaje zastąpiony wyrazem przenośnym na zasadzie podobieństwa znaczeniowego, między innymi w celu uzyskania niezwykłości lub rodzaju zagadki (Markiewicz 1983: 15). Podobne rozszyfrowywanie znaczenia obrazu jest jednym z istotniejszych procesów zagadnienia metafory wizualnej i jej konstytuowania. Obecność niezgodności jest w tym typie metafory kluczowa – jej brak kwalifikowałby strukturę do rodzaju symbolizowania.

Trzeci typ metafory – metafora konfrontacyjno-ewokacyjna – stanowi kombinację dwóch poprzednich: i temat, i remat zostają ukazane, natomiast to zestawienie i deformacja przedmiotów odbiera im funkcję oznaczającą. Wysłouch pisze: „Przedmiot staje się

¹² Oczywiście, porównania, które tworzy odbiorca na podstawie przedstawienia malarskiego w umyśle, to zupełnie inna kwestia, do której powrócę.

wówczas znakiem pojęć ogólnych, a przedstawiona konfiguracja nabiera sensów metaforycznych” (Wysłouch 1994: 73). Autorka uważa, że zarówno metafora ewokacyjna i konfrontacyjno-ewokacyjna wymagają pewnej wiedzy o przedmiocie i jego funkcjach; w ten sposób oglądający może odebrać nonsens kompozycji i przeformułować jej znaczenie, „musi porzucić nastawienie referencyjne i potraktować przedmioty przedstawione jako znaki symboliczne, które zostały ‘zderzone’ z innymi znakami, tj. poddane operacji metaforycznej, i ewokują nowe zaskakujące sensy” (Wysłouch 1994: 76-77).

Poruszając w ten sposób kwestie „semantyki” metafory wizualnej, Wysłouch ukazuje jednocześnie pewien problem leżący u podstaw wątpliwości terminologicznych: znaki symboliczne mają charakter wieloznaczny, co może mieć wpływ na równie wieloznaczny odbiór znaczeń w metaforze konfrontacyjno-ewokacyjnej, a zwłaszcza metaforze ewokacyjnej. Kluczowy jest wspomniany „nonsens”, czyli niezgodność w warstwie wizualnej albo na poziomie treści. Podsumowując, propozycja Wysłouch umożliwia rozpoznanie metafory właściwej jako struktury obecnej w przedstawieniach malarskich.

Wspomniałam, że wszystkie teorie metafory mogą być zastosowane do metafory wizualnej. Poza porównaniową i substytucyjną, metafora wizualna w procesie tworzenia odpowiada interakcyjnej teorii metafory, którą zaproponował Max Black (Black 1971: 227). Przytaczam ją, ponieważ jest teorią istotną dla części współczesnych badań o metaforze. Koncepcja ta zakłada wykorzystanie „implikacji skojarzeniowych”, skutkujące nakładaniem się na siebie komponentów znaczeniowych składowych metafory: tematu głównego (tematu) i tematu pomocniczego (rematu) (Black 1971: 231). Znaczenie, które powstaje w ten sposób „zakłada współpracę sensów pomiędzy związanymi z metaforą słowami – i wytwarzanie wspólnego, nowego znaczenia, które jest niesprowadzalne do składowych znaczeń” (Korwin-Piotrowska 2011: 303). Black w taki sposób ujmuje swoją teorię, że analogia wizualnego scalenia składowych metafory nasuwa się sama: „Można powiedzieć, że przedmiot główny ‘widzimy poprzez’ wypowiedzenie metaforyczne – że następuje ‘projekcja’ przedmiotu głównego na płaszczyznę przedmiotu pomocniczego” (Black 1971: 229). Black sugeruje, żeby „myśleć o metaforze jak o filtrze” (Black 1971: 228). Tak rozumiana metafora „selekcjonuje, uwypukla, wycisza i organizuje cechy przedmiotu głównego, przystosowując do niego wypowiedzi odnoszące się zwykle do przedmiotu pomocniczego” (Black 1971: 232). Na podstawie teorii Blacka możemy powiedzieć, że analogiczną interakcję znajdziemy w typie metafory konfrontacyjnej,

natomiast w metaforze ewokacyjnej, w której interakcja dotyczy obecnego rematu i nieobecnego, domyślnego tematu, zastosowanie teorii Blacka jest możliwe tylko wtedy, gdy temat główny jest uobecniony przez znany kontekst (Markiewicz 1983: 18).

Mniej znaną teorią metafory jest teoria irradiacyjna (Skubalnika 1983, por. Korwin-Piotrowska 2011: 304). Przytaczam ją, ponieważ dotyczy pewnej całości znaczeniowej, za jaką możemy uznać również obraz. Teoria irradiacyjną opiera się na tezie o oddziaływaniu, „wzajemnym oświeclaniu się” składowych metafory, która jest odpowiedzialna za odcienie znaczeniowe i wrażenie zawarte w całym tekście (Korwin-Piotrowska 2011: 304). Tym samym teoria ta nie odnosi się do konstrukcji metafory właściwej, do jej „gramatyki”, a rozciąga na znaczenie metaforyczne generowane przez cały tekst i, analogicznie, na cały obraz. W ten sposób rozważania nad metaforą właściwą ukierunkowuje w stronę metafory rozumianej jako przenośnia obejmująca znaczeniem metaforycznym cały utwór. Taki rodzaj rozumienia metafory łączy się z kolejnymi poetyckimi środkami stylistycznymi, jak alegoria, topos, symbol, wielka metafora (ang. *mega metaphor*), środkami bardzo istotnymi dla problematycznych kwestii dotyczących metafory wizualnej.

1.4.2. Semantyczne środki stylistyczne jako wizualne struktury znaczeniowe

Jak już zostało wspomniane, część semantycznych środków stylistycznych teorii poetyki dotyczy szeroko pojętych wyrażen o charakterze metaforycznym. Według Korwin-Piotrowskiej alegoria, symbol i topos nie są przenośniami w wąskim tego słowa rozumieniu: „mogą tworzyć rozbudowany obraz, którego sens staje się jasny dzięki kontekstowi i/lub tradycji” (Korwin-Piotrowska 2011: 309; por. Juszczak 2017: 26). Mówiąc inaczej, te środki stylistyczne zawierają wskazówki, a nie samo wyjaśnienie, które zależy głównie od kulturowych czynników kontekstowych. Podobną sytuację odnajdziemy w obrazie, który swoją formą i treścią przedstawienia odsyła do znaczeń utrwalonych w konwencjach wizualnych i kulturowo-społecznych.

1.4.2.1. Alegoria, topos, symbol

W nawiązaniu do teorii poetyki przedstawionej w poprzedniej części, nasuwa się wniosek, że alegoria, topos, symbol odpowiadają typowi *metafora in absentia*, w której temat główny nie zostaje dosłownie zwerbalizowany w samej strukturze metaforycznej.

Teresa Dobrzyńska określa warunki procesu odbioru takiej metafory: „Aby wypowiedź metaforyczna o charakterze metafory *in absentia* mogła być zinterpretowana, powinien być odtworzony podmiot predykcji metaforycznej, czyli główny temat przenośni; temat pomocniczy jest oczywiście jej nieredukowalną częścią i zawsze musi być obecny w wyrażeniu metaforycznym” (Dobrzyńska 1984: 49). Autorka wyróżnia ze względu na budowę składniową dwa rodzaje *metafora in absentia*: w pierwszym temat pomocniczy pojawia się w toku powiązanej kontekstowo wypowiedzi, pozwalając odnaleźć temat główny (Dobrzyńska 1984: 151), w drugim – sens metafory przypisany jest całemu zdaniu, które w kontekście nie może być rozumiane dosłownie, bo byłoby nonsensowne (Dobrzyńska 1984: 151-152). Autorka wyjaśnia proces odbioru pozornie „nonsensownej” metafory: odbiorca tekstu musi zrekonstruować zawarte w zdaniu lub szeregu zdań „główne tematy, które łącznie tworzą pewną całość określaną metaforycznie zdaniem przenośnym lub szeregiem takich zdań” (Dobrzyńska 1984: 152). Znamienne jest, że Dobrzyńska używa liczby mnogiej – nie pisze o temacie głównym a o tematach głównych. Podobnie jest w obrazie – nie tylko główny motyw obrazu, ale motywy na niego się składające, budują znaczenie. Autorka określa rodzaj wskazówek, jakie musi zawierać temat pomocniczy-remat: „Może się on pojawiać nie tylko w bezpośredni sposób – poprzez imienne określenie przedmiotu, lecz bywa też dany pośrednio poprzez cechy i atrybuty tego przedmiotu lub właściwe mu czynności bądź stany” (Dobrzyńska 1984: 49).

Taka konstrukcja teoretyczna może zostać odniesiona do struktur obrazowych: jeśli schemat opisany przez Dobrzyńską przenieść – na zasadzie analogii – na grunt obrazowości, to można przyjąć, że kompozycja i użyte środki wyrazu stanowią „wielozdaniową wypowiedź”. W świetle takiego ujęcia również całe przedstawienie malarskie byłoby nośnikiem metafory, a po stronie widza leżałoby odnalezienie jej tematu głównego, albo jeśli obraz byłby skomplikowany w swojej treści, tematów pośrednich¹³. Tak określona całość, „syntagma obrazowa” zyskiwałaby znaczenie metaforyczne dzięki współpracy wielu wizualnych wątków formalnych i treściowych.

Istotnym dla problematyki metafory wizualnej tropem w rodzaju *metafora in absentia*, jest alegoria (od gr. *allegorein*, czyli mówić inaczej, interpretować przenośnie). Termin ma wiele znaczeń. Najpowszechniej alegoria jest definiowana jako motyw lub grupa motywów albo personifikacja określonego pojęcia jednoznacznie utrwalonego w

¹³ Jeśli rozpatrujemy obraz jako pewną całość znaczeniową, trudno mówić o tematach głównych. Raczej należałoby powiedzieć, że rozumienie tematu głównego umożliwiają tematy pośrednie ukazane w przedstawieniu.

tradycji kulturowej (Korwin-Piotrowska 2011: 311; Kulawik 1991: 143). Rozumienie alegorii jako jednoznacznego motywu jest bliskie pojęciu toposu, określanego – w ramach jednej z definicji – mianem „kulturowo utrwalonego motywu” (Korwin-Piotrowska 2011: 314). Topos (z gr. *topos* – miejsce) oznacza miejsce wspólne, reprezentowane za pomocą językowych, skonwencjonalizowanych porównań metaforycznych, frazeologizmów i typowych sposobów obrazowania. Do toposów należą m.in. opozycje wykorzystywane często na gruncie kulturowym: starzec-młodzieniec, dzień-noc, *locus amoenus* (topos miejsca szczęśliwego) – *locus horridus* (topos miejsca strasznego), lato-zima, miłość ziemiska – miłość niebiańska (Korwin-Piotrowska 2011: 314). W przedstawieniach malarskich również odnajdziemy utrwalone motywy alegoryczne i personifikacje pojęć oraz ilustrację toposów, których podstawą są źródła literackie albo utrwalone konwencje sztuki.

W teorii poetyki alegoria definiowana jest częściej jako metafora rozciągnięta na całą wypowiedź i określana terminem *metafora continua* (Dobrzyńska 1984: 152; Korwin-Piotrowska 2011: 311; Kulawik 1991: 143). W antycznej teorii tropów (Kwintylian, Cyceon) nazwą *metafora continua* określano metafory tworzone ze słów i metafory tworzone przez większe wypowiedzi. Do „ciągłych” metafor zaliczono przysłowia oraz parabole – przypowieści i bajki zwierzęce (apologi), jak również wypowiedzi ukrywające właściwy sens, enigmatyczne i zagadkowe (Dobrzyńska 1984: 152). W szerokim rozumieniu alegoria była rozumiana jako trop, w którym wypowiedź znaczyła coś innego niż zostało ujęte w niej w sposób dosłowny, m.in. ironię i sarkazm (Dobrzyńska 1984: 153). Jak wskazuje Dobrzyńska, pojmowanie alegorii jako rozbudowanej wypowiedzi, która komunikuje coś w sposób pośredni, bliższe jest charakterystyce metafory (1984: 153).

Najszerze rozumienie alegorii dotyczy całego utworu i mieści się w tym rozumieniu „każdy obraz literacki, którego elementy znajdują pełniejszy, całościowy, uniwersalny sens na poziomie metaforycznym” albo „utwór epicki będący wielką, rozbudowaną metaforą” (Korwin-Piotrowska 2011: 312). Korwin-Piotrowska pisze, że interpretacja alegorii poetyckiej, „ewidentnie odsyła poza anegdotę, do scalającej wykładni na poziomie abstrakcyjnym, niedosłownym” (2011: 312). Alegoryczny odbiór utworu, czyli alegoreza, możliwy jest dzięki odpowiedniemu kontekstowi (Juszczak 2017: 26). Ten kontekst bywa kształtowany przez tytuł utworu, który sugeruje kierunek jego rozumienia i możliwości interpretacji (Korwin-Piotrowska 2011: 313).

Rozpatrzmy szeroko rozumianą definicję alegorii w konfrontacji z przedstawieniem malarskim rozumianym w sposób metaforyczny. To, co ujęte w obrazie w sposób konkretny, może odnosić się na zasadzie *metafora in absentia* do treści domyślnych tworzonych w umyśle oglądającego, konstruowanych na podstawie konwencji przedstawieniowej istniejącej w danej kulturze. Poddane alegorezie całe przedstawienie malarskie generuje znaczenie, które spełnia wymogi teoretyczne bycia alegorią w szerokim rozumieniu terminu.

Alegoria i topos w wąskim rozumieniu są jednoznaczne, natomiast szeroko rozumiana alegoria staje się wieloznaczna, jeśli kontekst odbioru jest niejasny albo kontekstów jest wiele. Wieloznaczność jest cechą charakterystyczną kolejnego środka stylistycznego – symbolu. Co prawda symbol może odsyłać do ustalonych w kulturze wyobrażeń, ale jego sens, w przeciwieństwie do alegorii, bywa nieuchwytny i może być powoływany jednorazowo na potrzeby danego utworu (Dobrzyńska 1984: 156; Korwin-Piotrowska 2011: 307, 310). Symbol, podobnie jak metafora, zasadza się na zaskakującym połączeniu. Jak wskazuje Korwin-Piotrowska: „Symbolizacji ulegają zwykle słowa poprzez fakt zastosowania ich w nietypowej funkcji, umieszczenie w obcym kontekście, czasem przez wielokrotne powtórzenie lub uczynienie z kryjącego się za słowem pojęcia czy obrazu – wskazówki naprowadzającej na przesłanie utworu; odczytanie symboliczne zależy nie tylko od sugestii zawartych w utworze, lecz przede wszystkim od wrażliwości i wyobraźni oraz interpretacyjnych zdolności odbiorcy. Symbole są najczęściej nośnikami znaczeń abstrakcyjnych, znakiem emocji, wartości, stanów i poglądów” (Korwin-Piotrowska 2011: 310). Określenia pojawiające się w tym cytacie – obcy kontekst, ukrywane znacznie, wskazówki naprowadzające – wszystko to łączy się z konstrukcją metaforyczną. Niemniej symbol różni się od metafory: podczas gdy metafora tworzy nowe znaczenie z połączenia odległych w skojarzeniu pojęć, symbol „odsyła poza siebie, do tego, co reprezentuje, a więc wymaga raczej odnalezienia, identyfikacji, znalezienia analogii, czyli rozpoznania (choćby w przybliżeniu) sensu kluczowego słowa wewnątrz utworu” (Korwin-Piotrowska, 2011: 310). Intersujące i porządkujące podejście do symbolu proponuje Konrad Juszczak w książce *Mądrość metafory*. We fragmencie rozpatrującym metaforę w poetyce pisze on: „Metafora rozbudowana to alegoria, a jej poszczególne elementy to symbole” (Juszczak 2017: 26). Sądzę, że podobne podejście do symbolu można zastosować do struktury wizualnej, w której symboliczność poszczególnych elementów lub ich zgrupowań umożliwia odszukanie znaczeń metaforycznych. Do

zanalizowania kwestii symbolu i metafory w przedstawieniach malarskich nie wystarczy sama teoria poetyki, dlatego wrócę do tej kwestii w oddzielnym fragmencie.

Poszukiwania metaforycznego znaczenia obrazu wymagają pogłębionego spojrzenia na relację między wyżej wymienionymi tropami – metaforą, alegorią i symbolem – w celu doprecyzowania terminologii używanej do opisywania struktur i znaczeń w obrazach. Dobrzyńska podkreśla, że symbol i alegoria pierwotnie związane są z tym, co może być odbierane zmysłowo. Píše ona: „W symbolu i alegorii funkcja znakowa nałożona jest na [...] najróżnorodniejsze byty dostępne poznaniu zmysłowemu, wtórnie zaś także ich wyobrażenia i nazwy. Ze względu na tę właściwość znaków symbolicznych i alegorycznych znaki te mogą występować we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki” (Dobrzyńska 1984: 156). W dalszej części wywodu autorka podkreśla, że w przeciwieństwie do symbolu i alegorii metafora jest „zjawiskiem *par excellence* językowym” oraz podporządkowanym specyficznie konstrukcji właściwych tylko dla języka. Autorka radykalnie zastrzega, że każdy, kto wyjdzie poza czysto językowe rozumienie metafory „odbierze metaforze jej konstytutywną właściwość, zastąpi ją arbitralnie innym pojęciem. Jest w najwyższym stopniu prawdopodobne, że mieć będzie na myśli nie metaforę, lecz alegorię albo symbol” (Dobrzyńska 1984: 156-157).

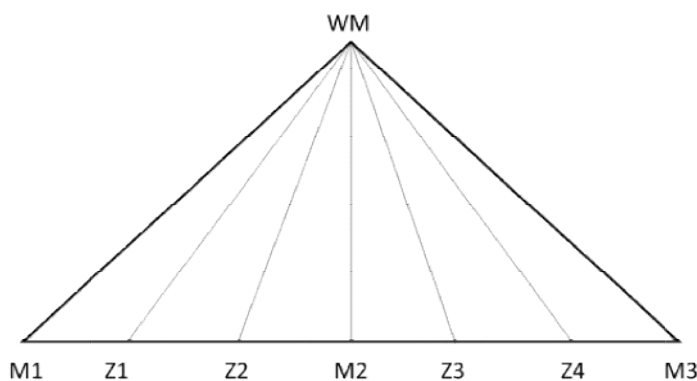
Współczesne badania nad metaforą wykroczyły poza obszar językowy i dotyczą również pozajęzykowych form komunikacji, o czym będzie mowa w dalszej części rozdziału. Analizy Wysłouch również wychodzą poza tezy Dobrzyńskiej, pokazując, że w przedstawieniach plastycznych możemy znaleźć formy podobne do struktury metafory właściwej. Pozostaje jeszcze kwestia stosowanej terminologii, ponieważ nazywanie metaforycznego znaczenia generowanego przez cały obraz alegorią, może wprowadzać w błąd ze względu na rozpowszechnione pojmowanie alegorii jako personifikacji pojęcia. Proponuję wykorzystanie dla takiej sytuacji nazwy ostatniego omawianego tropu: wielkiej metafory (ang. *mega metaphor*).

1.4.2.2. Wielka metafora

Taki kierunek badań potwierdza refleksja Kulawika, który utożsamił wielką metaforę z alegorią w jej najszerszym rozumieniu, czyli w odniesieniu do operacji semantycznej dokananej na całej wypowiedzi (Kulawik 1991: 143; por. też Jaśkiewicz 1991: 12). Pomimo wspomnianego zakazu [sformułowanego przez Dobrzyńską i dotyczącego

pozajęzykowego sytuowania metafory, wykorzystam jej opis wielkiej metafory jako rozległej i nieskonwencjonalizowanej konstrukcji znaczeniowej jako „pośrednią wypowiedź na jakiś domyślny temat” (Dobrzyńska 1984: 160). Autorka zwróciła uwagę na proces odbioru wielkiej metafory: „Akt ‘predykcji’ dokonywany jest tu przez interpretatora, który przeformułowuje tekst na ów pojedynczy znak i jego sens odnosi do tematu, który sam wyodrębnił z rzeczywistości (Dobrzyńska 1984: 160). Krzysztof Stępnik uznaje wielką metaforę za wyższy poziom semantyczny. Pisze on: „Znaczenie przenośne przyjmuje dostatecznie ogólną, semantyczną postać, utożsamiając się np. z ‘sensem utworu’, jego ‘idea’ lub ‘głębszą treścią” (Stępnik 1988: 47). Autor, przy okazji rozpatrywania sytuacji formowania wyższych znaczeń, wspomina o sensie metaforycznym całego utworu tworzonym w procesie interpretacji: „[...] przypisywane [...] utworowi znaczenia (alegoryczne, metaforyczne, symboliczne) dotyczą całości dzieła, będąc w istocie jego wymową ogólną” (Stępnik 1988: 49 – 50). Stępnik podkreśla jeszcze, że w takim utworze niekoniecznie muszą pojawiać się wyrażenia metaforyczne, jak również że na taką metaforyczną interpretację mogą naprowadzać motto, tytuł lub cytat. „Konstrukcje tego typu funkcjonują na zasadzie ‘klucza’, sugerują obecność ukrytego planu znaczeń” (Stępnik 1988: 50).

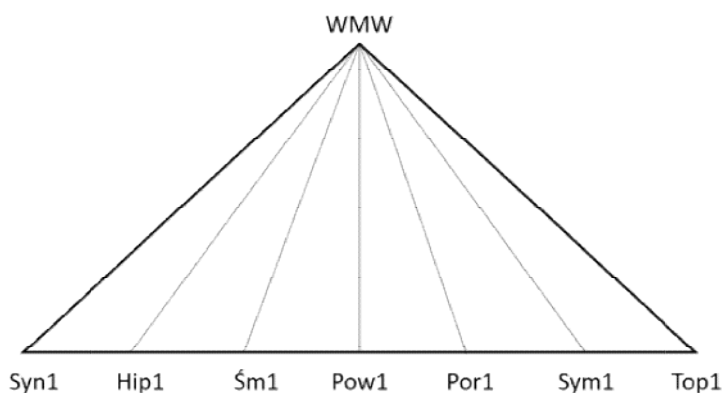
Kwestia tytułu łączy wielką metaforę z metaforą ewokacyjną Wysłouch i w dużym stopniu dotyczy łączenia rozumienia obrazu z jego tytułem. Ważne jest to, jak Stępnik określa konotacje wielkiej metafory: „Na ogół wielka metafora interpretowana jest w relacji do symbolu i alegorii” (Stępnik 1988: 50). To, co łączy wszystkie tropy, to rozumienie ich jako konstrukcji – stąd określenia „konstrukcja metaforyczna”, „konstrukcja symboliczna” i „konstrukcja alegoryczna”. Ogólniejszy sens, który odnosi się do „strefy wyższych znaczeń” może być wyzwalany przez postać literacką lub przebieg zdarzeń (narracja), który ma się odnosić ogólnie do ludzkiego losu (Stępnik 1988: 50).



Rysunek 1. Schemat wielkiej metafory (wg: Jaśkiewicz 1991)

Janusz Jaśkiewicz, który – w przeciwieństwie do Dobrzyńskiej – rozpatruje zagadnienie metafory w sztukach plastycznych, zwrócił uwagę, że najważniejsze w tworzeniu wielkiej metafory jest właściwe skomponowanie pomniejszych metafor, ponieważ ich suma wytwarza nowe znaczenie całości (Jaśkiewicz 1991: 18). Autor dodaje, że między poszczególnymi elementami nie musi zachodzić związek metaforyczny: nie musi być to suma mniejszych metafor, a raczej suma znaczeń (Jaśkiewicz 1991: 20). Píše on: „[...] wielka metafora powstaje jako wynik kojarzeń zmienionych znaczeń poszczególnych członów, tworząc organizm metaforyczny” (Jaśkiewicz 1991: 18). Według zaproponowanego przez niego schematu, gdzie M to metafora, a Z – znaczenie, ilustracja schematu wyglądałaby tak, jak na rysunku numer 1.

Jaśkiewicz za oczywisty uznaje fakt, że dzieła sztuk plastycznych są takimi całościowymi konstrukcjami metaforycznymi (Jaśkiewicz 1991: 20). W świetle przytoczonej wyżej teorii środków stylistycznych, zasadne jest przyjęcie założenia, że obrazy malarskie są wielkimi metaforami i potraktować je należy w analogii do sumy słów czy zdań, jako sumę wizualnych środków plastycznych. Część z tych środków wykazywałaby podobieństwo – w formie lub treści – do stylistycznych środków poetyckich, np. synekdochy, hiperboli czy symbolu, część natomiast wspierałaby odbiór metaforyczny za pomocą środków autonomicznych i specyficznych dla malarstwa. Wtedy schemat wielkiej metafory, gdzie ‘Syn’ to synekdocha, ‘Hip’ – hiperbola, ‘Pow’ – powtórzenie, ‘Por’ – porównanie, ‘Sym’ – symbol, a ‘Top’ –topos, wyglądałby następująco:



Rysunek 2. Schemat wielkiej metafory wizualnej wg Łata

Odnajdywane w obrazie znaczenie nie byłoby ograniczone do jednorazowego stwierdzenia „A to B”, ale bardziej przypominałoby schemat zaproponowany przez Johna M. Kennedy’ego w tekście *Metaphor and Art* „the ... is a ...” (Kennedy 2008: 460), ponieważ ciężar interpretacji znaczenia zależy od kompetencji i skojarzeń oglądającego, jego wiedzy i wyobraźni.

1.5. Metafora wizualna w ramach teorii językoznawstwa kognitywnego

W podrozdziale dotyczącym teorii poetyki omówiłam zagadnienie szeroko rozumianej metafory. Takie ujęcie badawcze obejmuje wyrażenia metaforyczne, w których występuje tylko nośnik tematu metafory, natomiast jej temat główny jest domyślny. Nośnik tematu – wypowiedź lub obraz – rozumiany jest jako znacząca całość, która powstaje w wyniku współdziałania wszystkich składowych dzieła. Zwróciłam również uwagę, że współczesne badania nad zagadnieniem metafory wykroczyły poza obszar językowy. Do upowszechnienia szerokiego rozumienia metafory oraz przeniesienia badań nad nią w obszary komunikacji pozajęzykowej, przyczynił się intensywny rozwój nauk kognitywnych, a przede wszystkim językoznawstwa kognitywnego. We współczesnych badaniach nad zagadnieniem metafory wizualnej nie można pominąć osiągnięć tej dziedziny, ponieważ to właśnie w jej obszarze badania nad tą problematyką są najbardziej ożywione. Poniżej przedstawię tło teoretyczne badań nad metaforą wizualną w językoznawstwie kognitywnym, czyli teorię metafory pojęciowej oraz wątki badawcze, które wybrałam jako podstawę do prowadzonych przeze mnie analiz form i treści metaforycznych w przedstawieniach malarskich. W ramach tej pracy niemożliwe jest ujęcie pełnego spektrum teorii i metod analizy pochodzących z językoznawstwa kognitywnego, nie tylko ze względu na wielość opracowań, ale również z powodu ewolucji poszczególnych teorii, udoskonalanych i doprecyzowywanych przez ich twórców. Przywołam tu zatem jedynie wybrane opracowania. Istotnym punktem odniesienia dla dalszych rozważań będzie systematyzacja problematyki metafory pojęciowej i metafory wizualnej zaproponowana przez Konrada Juszczaka (2017) i Grzegorza Kowalskiego (2022).

1.5.1. Ogólne podstawy teorii językoznawstwa kognitywnego

Podstawą teorii językoznawstwa kognitywnego jest teoria modelu komunikacji, w którym język jest powiązany z umysłowymi procesami powiązаныmi z postrzeganiem świata. W języku ujawnia się konceptualizacja rzeczywistości, a jego funkcją jest zwracanie uwagi na treść wyróżnioną przez nadawcę (Juszczak 2017: 18). Modele komunikacji zależne są od interakcji społecznej i kulturowej (Langacker 2006: 285), zaś konceptualizacje zawarte w języku zależą od percepcji, czyli od utrwalonych w pamięci długotrwałej pojęć pochodzących z doświadczania świata za pomocą zmysłów, ruchu i emocji oraz z wyobrażeń (Juszczak 2017: 18, 20). Gramatyka kognitywna zakłada, że „znaczenie językowe obejmuje zarówno treść pojęciową, jak i sposoby obrazowania tej treści” (Langacker 2009: 71). Znaczenie – według kognitywistów – powstaje jako konceptualizacja, która „polega na konstruowaniu znaczenia za pomocą pojęć w umyśle, a metafora i prototyp są podstawowymi strukturami, które organizują nasze pojęcia” (Chlewiński 1999).

1.5.2. Teoria metafory pojęciowej/konceptualnej

Językoznawca George Lakoff i filozof Mark Johnson, opierając się na tezie, że doświadczamy rzeczywistości za pomocą myślenia metaforycznego, przyczynili się do rozwoju teorii metafory pojęciowej (*Conceptual Metaphor Theory*, dalej: *CMT*). Ponieważ w niniejszej pracy będą w analizach wykorzystywane pojęcia z obszaru *CMT*, należy pokrótce przybliżyć główne aspekty tej teorii.

Ponieważ koncepcja Lakoffa i Johnsona była punktem zwrotnym we współczesnych badaniach nad metaforą i miała ogromny wpływ na wzrost zainteresowania tą problematyką, wydaje się iż zagadnienia metafory wizualnej nie można obecnie rozpatrywać bez odniesienia do teorii metafory pojęciowej. Koncepcję tę rozpowszechniła książka wydana w 1980 roku pod tytułem *Metaphors We Live by*, której polskie wydanie z 1988 roku ukazało się pod tytułem *Metafory w naszym życiu*.

Autorzy teorii metafory pojęciowej zwrócili uwagę na powszechną obecność metafory w języku, ale nie jako figury retorycznej, tylko jako powszechnie używanego mechanizmu formułowania myśli. W ich ujęciu metafory służą do „zrozumienia i przedstawienia pewnych złożonych aspektów otaczającego nas świata w kategoriach

pierwotnego, fizycznego doświadczenia” (Tokarz 2000: 253). Autorzy *CMT* podają szerszą niż literacka definicję metafory: według nich to „rozumienie i doświadczanie jednego rodzaju rzeczy w kategoriach innej rzeczy” (“understanding and experiencing one kind of thing in terms of another”) (Lakoff i Johnson 1980: 5). Twierdzą oni również, że „metafora jest przede wszystkim kwestią myślenia i działania, a dopiero wtórnie kwestią języka” (Lakoff i Johnson 1980: 153). Metafora staje się tym samym sposobem myślenia, konceptem, a nie tylko częścią wypowiedzi o charakterze figury retorycznej. Skoro podstawą metafory pojęciowej jest sposób myślenia o rzeczywistości, gdybyśmy chcieli rozważyć metaforę pojęciową w kontekście obrazu, cały proces odnajdywania metaforycznych treści przebiega poza obrazem, który staje się przedmiotem takiego myślenia.

1.5.2.1. Domena źródłowa i domena docelowa

Według *CMT* metafora pojęciowa opiera się na relacji odwzorowania pomiędzy określonymi elementami dwóch domen: domeny źródłowej (*source domain*) i domeny docelowej (*target domain*) (Juszczak 2017: 32-33)¹⁴. Domena źródłowa jest nośnikiem metafory, ponieważ jej aspekty zostają przeniesione (*mapping*) na domenę docelową, która jest ujmowana pojęciowo (Juszczak 2017: 34). Odwzorowanie pomiędzy domenami (przedmiotami) zależy od doświadczenia o charakterze motorycznym, emocjonalnym, poznawczym i językowym (Juszczak 2017: 23).

W koncepcji Lakoffa i Johnsona, między domenami zachodzi koherencja opierająca się na relacji odpowiedniości i podobieństwa rzutowanych elementów obu domen. Domena źródłowa jest konkretna, to znaczy może być doświadczana bezpośrednio, natomiast domena docelowa jest abstrakcyjnym pojęciem bądź też dotyczy subiektywnego doświadczenia (Kövecses 2002: 103). Przykładowe domeny źródłowe to: ruch, położenie, zawieranie (w/poza), dystans, wielkość, kierunek (góra/dół), postrzeganie (zwłaszcza wzrokowe), jasność, ciężar, temperatura; natomiast przykładowe domeny docelowe to: czas, życie, myślenie, rozumowanie, komunikacja, umysł, emocje, intencje, przyczynowość, moralność, miłość, małżeństwo, społeczeństwo, polityka.

¹⁴ Doprecyzowując tę strukturę, należy wytłumaczyć, że pod pojęciem „domena kognitywna” (*cognitive domain*) rozumiemy „dowolny spójny obszar konceptualizacji, względem którego charakteryzowane są struktury semantyczne, obejmujące pojęcia, rodzaje doświadczenia, a także system wiedzy” (R.W. Langacker 1995: 164).

Warto podkreślić, że dobór określonych domen podyktowany jest kulturą, w jakiej powstaje dana metafora. Na przykład w kulturze zachodniej czas tradycyjnie pojmowany jest liniowo, stąd określenie „czas płynie” czyli ‘Czas To Rzeka’¹⁵, podczas gdy w kulturze wschodniej czas kojarzony jest z ruchem kołowym. Uwypukla się tutaj kwestia rutyn poznawczych (*cognitive routines*), czyli prostych, automatycznych procesów umysłowych, łączących jednostkowe zjawiska w nową konfigurację znaczeniową. Rutyny poznawcze mogą mieć charakter uniwersalny albo być zależne od kultury danej grupy społecznej.

Metafora pojęciowa (w przeciwieństwie do poetyckiej metafory konfrontacyjnej) jest strukturą jednokierunkową zgodnie z zasadą inwariancji Lakoffa (1993): domena docelowa pojmowana jest za pomocą domeny źródłowej, nigdy odwrotnie, przy czym struktura domeny źródłowej pozostaje taka sama, na przykład ‘Miłość To Podróż’, ale już nie można powiedzieć przy zachowaniu sensu, że ‘Podróż To Miłość’. Inną ważną cechą teorii jest to, że domena docelowa może posiadać wiele domen źródłowych, a domena źródłowa może udzielać swoich cech różnym domenom docelowym.

Ze względu na korelacje między malarstwem i poezją są szczególnie istotne dla prowadzonych przeze mnie badań, należy wspomnieć że w późniejszym okresie, Lakoff razem z Markiem Turnerem, zajęli się metaforami poetyckimi. W książce *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* z 1989 roku autorzy zamiast rzutowania-mapowania preferują określenie „nakładania znaczenia” (Lakoff, Turner 1989: 62-65, 120-122). Jest to istotne spostrzeżenie, zbieżne z przytoczoną już teorią metafory interakcyjnej Blacka (1971). Jeden z komentatorów książki *More than Cool Reason*, J.L. Lemke zauważa, że proponowane metody mogą pomóc w odnajdywaniu metafor „nie tylko tych znajdujących się na powierzchni tekstu, ale tych, których intertekstualne wzorce kulturowo-tematyczne sugerują pojmowanie wiersza jako globalnej całości” (Lemke 1992: 252). Na zasadzie analogii, zastosowanie koncepcji Lakoffa i Turnera stwarza możliwości podobnego ujęcia dzieła malarskiego jako pewnej całości.

¹⁵ W literaturze przedmiotu nazwy schematów odnoszących się do metafory zapisuje się za pomocą majuskuł (Juszczyk 2017: 23). Ze względu na przejrzystość tekstu będę stosowała wyróżnienie za pomocą wielkiej litery i pojedynczego cudzysłowu.

1.5.2.2. Klasyfikacja metafor pojęciowych

Z punktu widzenia analiz obrazów, klasyfikacja metafor zaproponowana przez Lakoffa i Johnsona wydaje się szczególnie istotna. W ujęciu tym metafory zostały początkowo podzielone na trzy grupy: metafory orientacyjne, ontologiczne i strukturalne. W późniejszym okresie metafory strukturalne zostały uznane przez badaczy za metafory ontologiczne (Juszczak 2017: 33).

Metafory orientacyjne i ontologiczne łączymy z opisanym przez Johnsona (1987), zjawiskiem schematów wyobraźniowych (*image schema*), które organizują nasze doświadczenia od wczesnego dzieciństwa. Schematy wyobraźniowe to „powtarzający się dynamiczny wzorzec naszych interakcji percepcyjnych i programów motorycznych, który nadaje spójność naszemu doświadczeniu” (Johnson 1987: XIV; por. Juszczak 2017: 35). Tym samym konceptualizacja pojęć abstrakcyjnych oparta jest na doznaniach przed językowych.

Pierwsza grupa metafor – metafory orientacyjne – dotyczą orientacji przestrzennej ciała i połączonych z nią wartościowaniem, na przykład ‘Góra-Dobre’ a ‘Dół-Złe’. Druga klasa metafor – metafory ontologiczne – dotyczą doświadczania percepcyjnego przedmiotów i substancji łączonych z bardziej abstrakcyjnymi zjawiskami. Typową metaforą ontologiczną jest metafora ‘Pojemnika’, na przykład „To się w głowie nie mieści”. Do tej grupy metafor należą również personifikacje, na przykład „dopadała ją choroba”. Najistotniejszym wnioskiem płynącym z tej klasyfikacji jest tak zwane „ucieleśnienie” metafory: proces jej konstruowania zawsze wynika z dwóch rodzajów doświadczenia: wewnętrznego (subiektywnego) i zewnętrznego (zmysłowego) (Evans 2009: 26).

1.5.3. Metafora wizualna w teorii językoznawstwa kognitywnego

Conceptual Metaphor Theory stała się punktem zwrotnym w badaniach nad metaforą. Niezależnie, czy zajmowano stanowiska aprobujące i rozwijające teorię, czy stanowiska krytyczne; po 1980 roku wszyscy badający tę problematykę nawiązywali do teorii Lakoffa i Johnsona. W podrozdziale *Doświadczenie estetyczne* w książce *Metafory w naszym życiu*, wspomnieli o możliwości badania sztuki przy użyciu teorii metafory pojęciowej, ponieważ metafora wykracza poza język – jest związana z naszym

doświadczeniem pozaintelektualnym, również estetycznym (Lakoff, Johnson 1988: 263). Jednak zasugerowana możliwość została wykorzystana dopiero po około 20 latach, przez językoznawcę Charlesa Forceville'a. *CMT* zainspirowała również inne ujęcia badawcze (w tym również krytyczne), kontynuujące wątki podjęte przez Lakoffa i Jonsona, rozwijające je, doprecyzowujące i wzbogacające o nowe ujęcia, w tym również o problematykę metafory wizualnej.

Lingwiści kognitywni od czasów ukazania się książki *The Way We Think*, po ugruntowaniu paradygmatu swojej dziedziny, od końca XX wieku dokonali licznych prób zastosowania teorii na polu komunikacji niewerbalnej, głównie przekazów wizualnych (Kowalski 2022: 53). Twórcy tego nurtu myśli naukowej, bazując na założeniu że znaczenie powstaje w wyniku konceptualizacji, w studiach nad wizualnością dostrzegli możliwość poszerzenia zakresu badań.

Choć badania problematyki metafory wizualnej w przytłaczającej większości opierają się na analizach współczesnych rodzajów wizualności, takich jak reklamy, rysunki satyryczne czy film, ważnym zabiegiem metodologicznym jest wykorzystanie niektórych propozycji teorii metafory pojęciowej na tym gruncie do analizy tradycyjnego obrazu malarskiego, co daje szansę sprawdzenia zakresu możliwości takich analiz. Dlatego warto przybliżyć wybrane koncepcje.

Wśród najpopularniejszych koncepcji teoretycznych dających podstawy do badań nad metaforą wizualną w ujęciu kognitywnym wskazać należy różne adaptacje teorii metafory językowej Blacka (1970); teorii metafory konceptualnej Lakoffa i Johnsona (1980), schematów obrazowych (*primary metaphor*) Josepha Grady'ego (1997) oraz teorii metafory wizualnej m. in. Charlesa Forceville'a (1996) (Kowalski 2022a: 59). Należałoby tę listę uzupełnić o koncepcję amalgamatów pojęciowych (*conceptual blending*) Gillesa Fauconiera i Marka Turnera (2002). Kowalski wspomina również o interdyscyplinarnych pracach, w których teorie kognitywistyczne stanowią tylko pewną część metodologii, podobnie jak w niniejszej pracy. Ponieważ zakres dysertacji nie pozwala na zastosowanie wszystkich możliwych konstrukcji teoretycznych, wybrałam te które uważam za najbardziej owocne dla zastosowania w analizach dzieł malarskich oraz te, które pomimo swojego potencjału nie były jeszcze używane w tego typu opracowaniach.

1.5.3.1. Metafory prymarne i złożone

Uznanie „ucieleśnienia” wyrażen metaforycznych przez twórców *Conceptual Metaphor Theory* w znacznym stopniu ukierunkowało dalszy rozwój tej koncepcji. Przy zachowaniu wyjściowych założeń, zwrócono uwagę na mapowanie podstawowe, czyli to, które tworzy doświadczenie subiektywne. Pojawił się podział na: (1) metafory pierwotne/prymarne (*primary metaphor*)¹⁶, których domena źródłowa zakorzeniona jest w doświadczeniach zmysłowych i empirycznych a domena docelowa ma charakter oceny; (2) metafory podobieństwa (*resemblance metaphor*), oparte na dostrzeżeniu podobieństwa fizycznego czy pojęciowego odległych dziedzin i (3) metafory o złożonej strukturze (*compound metaphor*). Metafory złożone są bardziej szczegółowymi modelami, w których nośnikami są metafory pierwotne, tworzą między innymi strukturę zdarzenia w przedstawieniu (Pérez-Hernández 2019: 532; Evans 2009: 28-29).

Teoria metafory pierwotnej autorstwa Josepha Grady’ego (1997) (*Primary Metaphor Theory – PMT*) została zastosowana przez Lorene Pérez-Hernández w analizach reklam *fast foods*. Badania Pérez-Hernández przyniosły określone wnioski, wartościowe z perspektywy zagadnień podejmowanych w pracy. Autorka stawia tezę, że metafory prymarne, niezależnie od tego w jakim medium są wyrażane, uławiają międzykulturową komunikację i mają charakter w dużej mierze uniwersalny, ponieważ uczymy się ich nieświadomie i automatycznie, poprzez interakcję z fizyczną rzeczywistością (Pérez-Hernández 2019: 532, 534, 536, 565).

Pérez-Hernández zwraca uwagę na sposoby współlistnienia różnych metafor w jednym wizerunku. Autorka podkreśla, że badający metaforę wizualną rozpatrywali metafory podobieństwa, nie doceniając możliwości tworzenia znaczeń przez metafory prymarne. Warte podkreślenia jest, że metafory prymarne i metafory podobieństwa współtworzą kompleks metaforyczny. W kompleksie metaforycznym metafory prymarne „motywią, ograniczają i/lub wzbogacają interpretację metafor podobieństwa, nie będąc częścią ich układu pojęciowego, jak to ma miejsce w przypadku metafor złożonych” („they motivate, constrain, and/or enrich interpretation of resemblance metaphors without being part of their conceptual layout as is the case with compound metaphors” (Pérez-Hernández 2019: 532). Pérez-Hernández zachowuje tym samym rozróżnienie między kompleksem metaforycznym a metaforą złożoną: w kompleksie metaforycznym następuje interakcja

¹⁶ Metafory pierwotne w literaturze przedmiotu zwane są również metaforami opartymi na korelacji (*correlation-based*) lub ucieleśnionymi (*embodied*).

między metaforami podobieństwa a metaforami pierwotnymi, gdy tymczasem metafora złożona jest wyższym poziomem abstrakcji metafor prymarnych. Ponadto metafory prymarne wchodzą w interakcję z hiperbolizacją elementów w celu zwrócenia uwagi na domenę źródłową i z metonimią, która ma nakierować uwagę na domenę docelową. W przedstawieniach malarskich odnajdziemy analogicznie oddziałujące struktury wizualne.

Pérez-Hernández podkreśla, że dwie lub więcej metafor prymarnych może łączyć się w celu przekazania określonego znaczenia lub znaczeń. Takie połączenie może odnosić się do jednej domeny docelowej albo do wielu, na przykład ‘Ważne Jest Duże’, ‘Ważne Jest Blisko’; ‘Dobre Jest Na Górze’, ‘Dobre Jest Jasne’ itd. Metafory prymarne często wiążą się z parami aksjologicznymi pozytywny/negatywny, na przykład ‘Ważne Jest Duże/Nieważne Jest Małe; Dobro Jest Jasne/Zło Jest Ciemne’. W analizach reklam wizualnych autorka stosuje nazwy *one-target and multiple-target primary metaphor clusters*. Używany przez nią termin *cluster* (w formie czasownikowej i rzeczownikowej) Kowalski tłumaczy rzeczownikowo jako „klaster” („klastery prymarnych metafor wizualnych”, Kowalski 2022 b: 163), ale używa on również określeń „klastery metafor prymarnych i metonimii” czy „klastery metafor prymarnych i hiperboli” oraz „klastery metafor wtórnych” czyli o charakterze kulturowym. Kowalski podkreśla, że temat klasterów metafor wizualnych zasługuje na dalsze pogłębione analizy. Struktura klasterów jest istotna ze względu na analogiczne zgrupowanie elementów w obrazie.

1.5.3.2. Kognitywne modele analizy i identyfikacji metafory wizualnej

W ramach rosnącego zainteresowania metaforą wizualną, w holenderskim językoznawstwie kognitywnym powstały modele analizy metafory wizualnej autorstwa Charlesa Forcevilla (1996, 2002, 2017) oraz Joosta Schilperoorda (2018) a także model identyfikacji metafory wizualnej zwany VISMIP, opracowany przez grupę badaczy pod kierunkiem Gerarda Steena (2018).

Od ponad dwudziestu lat najbardziej znaną i najczęściej stosowaną koncepcją dotyczącą metafory wizualnej jest koncepcja modelu metafory multimodalnej Charlesa Forcevilla, który w 1996 roku przełamał dominację badań metaforyczności, które dotyczyły tylko języka.

1.5.3.2.1. Metoda analizy metafory obrazowej Charlesa Forceville'a

Opracowania teoretyczne Forceville'a zostały zaaplikowane do większości opracowań badawczych dotyczących metafory w obecnej wizualności (Kowalski 2022: 155) i choć nie będą jako takie wykorzystywane w moich badaniach, przyczyniły się do skonstruowania teorii, którą będę się posługiwać. Forceville rozwija nadal swoje – w przeszłości pionierskie – badania nad wizualnością, przy czym skupia się na wizualności zawartej we współczesnych reklamach, komiksach, znakach informacyjnych, itp. oraz ich multimodalności. Przy okazji badań struktur wizualnych reklamy Forceville zwrócił uwagę na natychmiastowe oddziaływanie metafory wizualnej (*pictorial metaphor*) zawartej w tego rodzaju formach przekazu¹⁷. Zauważył on, że natychmiastowość oglądu wywołuje większą reakcję emocjonalną, ponieważ operuje specyficznymi dla wizualności środkami przekazu, a jej odbiór w większym stopniu umożliwia komunikację ponadkulturową (Forceville, 2008: 463, 464).

Forceville podzielił metafory obrazowe na multimodalne – czyli takie, w których warstwa wizualna stanowi tylko jeden z elementów przekazu – i monomodalne, podkreślając, że te ostatnie znacznie trudniej sklasyfikować pod względem rządzących nimi zasad (Forceville 2008: 463). Na tej podstawie Forceville dzieli metafory obrazowe na cztery rodzaje, w których przedstawiony jest: 1) jeden element, albo przedmiot prymarny albo sekundarny; 2) zarówno przedmiot prymarny jak i sekundarny, połączone w surrealistyczną hybrydę; 3) zarówno przedmiot prymarny jak i sekundarny, przy zachowaniu rzeczywistej formy, rodzaj wizualnego porównania; 4) jeden z przedmiotów w sposób wizualny, a drugi obecny jest w sposób werbalny (Forceville 1996 b: 163).

Ten ostatni rodzaj nie jest kwalifikowany jako metafora wizualna/obrazowa, ale uważany jest za metaforę multimodalną (Kowalski 2022: 56). Właśnie metafora multimodalna najlepiej poddaje się analizom według modelu Forceville'a: kontekst językowy ułatwia, a w niektórych przypadkach w ogóle umożliwia, rozpatrywanie przedstawienia jako metaforycznego. Jak pokażą analizy obrazów zawarte w dalszej części pracy, dość rzadko mamy do czynienia z czystym przedstawieniem monomodalnym, ponieważ istnieje wyraźny kontekst literacki albo tytuł sugerujący sposób odbioru i interpretacji.

¹⁷ Na ten ważny aspekt obrazowości, na którym poświęcili uwagę również badacze innych dziedzin (Arnheim, Boehm, Wunenburger, Flusser).

Obecnie Forceville nie rozpatruje metafory obrazowej w przedstawieniach malarskich, choć początkowo takie próby podejmował, analizując malarstwo surrealistyczne (Forceville 1988). Holenderski badacz tłumaczy to zbyt dużą wieloznacznością, którą charakteryzują się przedstawienia malarskie, co utrudnia odnalezienie jasno określonych domen źródłowych i docelowych¹⁸. Również inny uznany lingwista kognitywny, Zoltán Kövecses uważa, że w ramach teorii metafory pojęciowej, jeśli analizujemy przedstawienie malarskie pod kątem metafory wizualnej, to tylko wtedy, gdy obraz posiada tytuł i ma charakter przedstawieniowy¹⁹.

1.5.3.2.2. Model analizy metafory wizualnej Schilperoorda i Steena

Obok modelu metafory multimodalnej Forceville'a, w 2018 roku pojawiły się dwie nowe propozycje. Pierwsza to model analizy metafory wizualnej autorstwa Joosta Schilperoorda, druga – model identyfikacji metafory wizualnej, czyli VISMIP Gerarda J. Steen i jego zespołu. Obie koncepcje znalazły się w książce *Visual Metaphor: Structure and Process* i ich podstawą jest uznanie za kluczowe obecności inkongruencji w obrazie. Krótko omówię założenia modelu identyfikacji, ponieważ uważam, że to model analizy Joosta Schilperoorda jest bardziej przydatny dla prowadzonych przeze mnie badań, a tym samym wart jest bardziej szczegółowego opisanie.

Model identyfikacji metafory wizualnej, czyli VISMIP, jest wynikiem pracy kognitywistów jako forma algorytmicznego schematu, którego celem jest rozpoznanie obecności metafory wizualnej w obrazie. VISMIP to uszeregowana w odpowiedniej kolejności lista pytań kierowanych do widza. Odpowiedzi na te pytania mają pomóc w rozpoznaniu, czy w danym przedstawieniu mamy do czynienia z metaforą wizualną czy nie. W przypadku pytania o metaforę wizualną w przedstawieniach malarskich problem jest znacznie bardziej złożony niż może przewidzieć to schemat algorytmiczny. Proces pytań i odpowiedzi pomija aspekt przeżycia estetycznego, które niewątpliwie jest składową tworzenia takiej metafory oraz oddziaływania obrazu na poziomie czysto wizualnym. Metafora wizualna wykracza poza samą inkongruencję, ponieważ nie tylko niespójność jest wyznacznikiem metafory. Do opisu i sklasyfikowania niespójności w

¹⁸ Dyskusja przeprowadzona w ramach cyklu wykładów Forceville'a *Visual and Multimodal Communication*, UMCS 24-26.04.2023 r.

¹⁹ Dyskusja przeprowadzona w ramach cyklu wykładów Kövecses'a *Multimodal metaphors in Extended Conceptual Metaphor Theory*, UMCS 6-10.11.2023 r.

przedstawieniach malarskich warto jednak zastosować rodzaje niespójności z modelu analizy Schilperoorda.

Model analizy metafor wizualnych Joosta Schilperoorda uważany jest za alternatywę dla modelu Forceville'a. Teoria została zastosowana do analizy wizerunków reklamowych, ale daje możliwość użycia ich również w analizach przedstawień malarskich. Według niej rozpatrywanie obrazu pod kątem obecności metafory wizualnej umożliwia odnalezienie pewnej niespójności (*incongruity*) czy to na poziomie wizualnym, czy w kontekście towarzyszącego obrazowi tekstu (Schilperoord 2018: 11). Autor pisze: „Jak już wykazały wcześniejsze badania, cechą charakterystyczną obrazów zdolnych do kreowania metafory jest właśnie anomalia (As already testified by previous scholarship, the defining characteristic of images capable of inviting metaphor is indeed anomalousness)” (Schilperoord 2018: 42).

Niespójność metafory wizualnej jest strukturą ekspresyjną, która zasadza się na kreatywnym pomysle. Według Schilperoorda nie każda inkongruencja wskazuje na obecność metafory wizualnej, może ona sugerować również inny kontekst wizualny, dlatego trzeba interpretowaną niespójność potraktować jako niezależną właściwość obrazu i zwrócić szczególną uwagę na połączenie z tematem (Schilperoord 2018: 15). Warto podkreślić, że autor nie umieszcza metafory w samym obrazie – metafora według niego to proces zachodzący w umyśle, „polegający na konstruowaniu struktury pojęciowej, która jest w stanie pomóc zinterpretować nieprzystający obraz (it involves the construction of a conceptual structure that is capable of resolving an incongruent image)” (Schilperoord 2018: 42).

Żeby oglądający mógł rozpoznać metaforę wizualną, musi on dostrzec element niespójności. Schilperoord pisze: „Bodziec jest [...] doświadczany jako niezgodny gdy jest sprzeczny z modelem poznawczym widza lub gdy nie można go przewidzieć na podstawie tego modelu. (A stimulus, then, is experienced as incongruent when it conflicts with or cannot be anticipated from the cognitive model entertained by the viewer)” (Schilperoord 2018: 20). Widz stara się rozwiązać wizualną zagadkę na poziomie intelektu, łącząc ją z tematem przedstawienia i intencjami tworzenia znaczenia (Schilperoord 2018: 14). Nadawca kreuje zaskakujący koncept, a odbiorca odnajduje sprzeczność niezgodną z jego mentalno-wizualnym doświadczeniem i łączy te elementy w ramach korelujących cech z określonym modelem. Czytelność komunikatu zależy od osadzenia go w określonych

ramach kulturowych, w których powstaje i jest odbierany przekaz wizualny (Kowalski, 2022 b: 155).

W modelu tym, podobnie jak w teoriach metafory, struktura oparta jest na dwóch składowych, nazwanych modelem kognitywnym – kontekstem definiującym (*establisher*) i modelem kognitywnym – elementem zaburzającym (*violator*). Pierwszy z nich odnosi się do wiedzy odbiorcy na dany temat oraz do odpowiednich ram potrzebnych do jego interpretacji, drugi jest reprezentowany przez element zaburzający, pochodzący z zupełnie innej domeny pojęciowej (Schilperoord 2018: 20).

Schilperoord podzielił inkongruencje na dwumodelowe i jednomodelowe. Dwumodelowe niespójności opierają się na operacjach: 1) wstawienia (*insert*) – element zaburzający zostaje umieszczony w kontekście definiującym; 2) substytucji (*substitute*) – element zaburzający – różniący się w sposób formalny – zostaje wstawiony w miejsce elementu kontekstu definiującego; 3) scalenia (*merge*) – element zaburzający powstaje z połączenia elementu modelu kognitywnego 1 i elementu modelu kognitywnego 2, co tworzy hybrydę nie należącą do wymienionych modeli; 4) dwuznaczności (*ambiguate*) – obraz nie pozwala jednoznacznie określić, czy element jest spójny z kontekstem definiującym (wtedy nie mam metafory wizualnej), czy jest zaburzający i jest podstawą dla zaistnienia metafory wizualnej (na przykład obrazu ze złudzeniem optycznym); 5) transmutacji (*transmutate*) – element zaburzający, podobny formalnie do kontekstu definiującego, zostaje wstawiony w miejsce elementu modelu definiującego.

Inkongruencje jednomodelowe, w których element zaburzający i kontekst definiujący należą do jednego modelu kognitywnego, operują: 1. zniekształceniem (*distort*) – zmianie ulega pewna cecha fizyczna przedstawionego elementu, na przykład kształt, wielkość (na przykład hiperpolizacja), kolor, materiał; 2. usunięciem (*erase*) – pewna część lub cecha przedstawionego elementu zostaje usunięta. Zabiegi usunięcia lub zniekształcenia wprowadzają zaburzenie, o ile ewidentnie wpływają na rozumienie obrazu.

Warto podkreślić, że Schilperoord uważa, że wprowadzenie jednomodelowej niespójności nie generuje znaczenia metaforycznego, Píše on: „[...] żaden z poświadczonych przypadków zniekształcenia i usunięcia nie wymaga metaforycznych rozwiązań. Zamiast tego, nadrzędną cechą rozwiązań niezgodności jednomodelowej jest to, że ustanawiają one pewien rodzaj kontrastu wewnątrz modelu, którego natura jest określona przez operację zastosowaną w celu stworzenia niezgodności („[...] none of the

attested cases of Distort and Erase require metaphorical resolutions. Instead, the overarching characteristic of one-model incongruity resolutions is that they establish some sort of within-model contrast, the nature of which is determined by the operation applied to create the incongruity”) (Schilperoord 2018: 40).

Model analizy Schilperoord nie został jeszcze wykorzystany do badań empirycznych. Warto podjąć taką próbę odnosząc się do przedstawień malarskich, ponieważ model ten bardziej niż inne skupia się na strukturach specyficznym wizualnym.

1.5.4. Teoria integracji pojęciowej Fauconniera i Turnera

W badaniach nad wizualnością wykorzystano również teorię amalgamatów pojęciowych autorstwa Gillesa Fauconniera i Marka Turnera (2002). Zakres niniejszej pracy nie pozwala na dokładne zgłębienie tej teorii, ale ze względu na to, że schemat w niej zaproponowany jest obecny w przykładach przedstawień malarskich, po krótko przedstawię jej zarys²⁰.

Autorzy teorii wykorzystali koncepcję tak zwanej kognitywnej płynności (*cognitive fluidity*) myślenia, która wykorzystuje przestrzenie mentalne, czyli „niewielkich pakietów pojęciowych, konstruowanych podczas myślenia i mówienia dla celów doraźnego rozumienia i działania” (Libura 2007: 16). Właściwe strukturyzowanie przestrzeni mentalnych umożliwia ramy i modele kognitywne, związane z doświadczaniem, ale również z daną kulturą. W wyniku integracji (*blending*) dwóch przestrzeni wyjściowych powstaje nowa przestrzeń wyjściowa – amalgamat. Żeby takie stopienie mogło nastąpić, dla obu przestrzeni wyjściowych musi istnieć wspólna przestrzeń zwana generyczną, w której zawierają się treści łączące przestrzenie wyjściowe. W amalgamacie kompresji mogą podlegać tożsamość, zdarzenia, czas lub przestrzeń, a także odpowiadające im role i wartości (Fauconnier, Turner 2002: 126–131). Scalenie przestrzeni wyznacza złożone procesy, m.in. występujące w obrazach: kompresja poszczególnej relacji za pomocą skalowania oraz synkopowania, kompresja jednej relacji w inną i kompresja kluczowych składników. „Kompozycja elementów w amalgamacie bywa uzupełniana dzięki przywołaniu różnych modeli kulturowych i kognitywnych, tak samo jak prawidła percepcji pozwalają uzupełnić brakujące fragmenty znanych wzorów” (Libura 2007: 24). Podobnie

²⁰ Szersze omówienie koncepcji: Łata 2017: 323-339.

jak we wszystkich poprzednio przytaczanych teoriach, bez znajomości konwencji kulturowych pełny odbiór znaczeń kreowanych w przedstawieniach jest niepełny.

We wspomnianej powyżej teorii metafor pojęciowych Lakoffa i Johnsona, nowopowstała struktura jest modelem dwuczęściowym – wyłania się dzięki rzutowania aspektów domeny źródłowej na domenę docelową, natomiast amalgamat jest modelem czteroczęściowym (dwie przestrzenie wyjściowe, przestrzeń generyczna i przestrzeń stopienia) – zwanym siatką integracji pojęciowej. W przeciwieństwie do *CMT* teoria integracji pojęciowej obejmuje różnego rodzaju połączenia przestrzeni mentalnych, nie tylko metaforyczne. Wśród typologii siatek, siatkę jednozakresową autorzy teorii utożsamili ze schematem metafory: przestrzenie wyjściowe organizują odmienne ramy kognitywne, ale tylko jedna z nich organizuje powstały amalgamat, podobnie jak w metaforze pojęciowej.

Oprócz wymienionych czterech typów integracji, twórcy koncepcji amalgamatów wyróżnili szczególny sposób integracji, mianowicie amalgamat wielokrotny (*multiple blends*), składający się nie z dwóch, lecz trzech lub większej liczby przestrzeni wyjściowych. Agnieszka Libura zauważa, że występowanie tego typu amalgamatów jest powszechne w dziełach sztuki (Libura 2007: 64). Należy nadmienić, że zajmujący się od dawna problematyką metafory wizualnej Forceville, uważa, że w przedstawieniach malarskich występuje właśnie integracja pojęciowa²¹.

Uważam, że najistotniejszą wartością teorii integracji pojęciowej w kontekście analizy przedstawień malarskich nie jest abstrahowanie czteroelementowych kolejnych schematów siatek pojęciowych, ale kompresje różnych relacji i zasady nią rządzące, na przykład: kompresja pojedynczej relacji za pomocą skalowania albo synkopowania, kompresja kluczowych składników, zasada maksymalizacji i identyfikacji istotnych relacji. Równie ważne są relacje ulegające kompresji: ‘Zmiana’, ‘Identyczność’, ‘Czas’, ‘Przestrzeń’, ‘Przyczyna-Skutek’, ‘Część-Całość’, ‘Reprezentacja’, ‘Rola-Wartość’, ‘Analogia’, ‘Dysanalogia’, ‘Własność’, ‘Podobieństwo’, ‘Kategoria’, ‘Intencjonalność’, ‘Jednostkowość’ (Libura 2007: 31). Na osi scalania tych relacji powstają znaczenia.

Podsumowując wybrane zagadnienia metodologii językoznawstwa kognitywnego, należy zauważyć, że przeniesione z gruntu językoznawstwa struktury teoretyczne

²¹ Dyskusja przeprowadzona w ramach cyklu wykładów Forceville *Visual and Multimodal Communication*, UMCS 24-26.04.2023 r.

przynoszą dobre rezultaty w analizach przedstawień o charakterze multimodalnym, czyli łączącym w sobie przekaz wizualny i językowy, na przykład reklamowy. Jednak, gdy przedstawienie wizualne ma charakter monomodalny, czyli czysto obrazowy, zaaplikowanie teorii językoznawczej zaczyna być kłopotliwe. Grzegorz Kowalski, przybliżając modele metafory wizualnej, zauważa że zastosowanie tych modeli przynosi niepełne wyniki (Kowalski 2022a: 62). Dodatkowo, jeśli obraz nie posiada tytułu, który ukierunkowuje odnajdywanie znaczeń zawartych w przedstawieniu wizualnym, albo jeśli malarstwo ma charakter abstrakcyjny, narzędzia teorii językoznawstwa kognitywnego są niewystarczające. Tym samym, pomimo wielu prób zbudowania adekwatnej teorii, zagadnienie metafory w autonomicznej wizualnej formie wymyka się językoznawcom.

Dla studiów kulturowych najważniejszym aspektem problematyki metafory wizualnej jest trafność zrozumienia przekazu jaki niesie ze sobą konstrukcja metaforyczna. W niniejszej pracy odwołuję się do poznawczej ramy kulturowej, dokładnie kultury europejskiej, a przede wszystkim do utrwalonych i upowszechnionych w tych ramach interobrazowości i intertekstualności. Cechą łączącą wszystkie wymienione teorie jest zawsze odwołanie do tej ramy kulturowej. Ten aspekt jest tak istotny, ponieważ metafora jako akt komunikacyjny zyskuje pogłębione zrozumienie w kontekście kulturowym.

1.6. Metafora wizualna a symbolizowanie

Jednym z głównych założeń pracy jest przegląd najważniejszych ujęć i perspektyw badawczych dotyczących metafory wizualnej oraz prześledzenie terminologii stosowanej w tym obszarze celem uporządkowania sposobów rozumienia i używania terminu „metafora wizualna” w literaturze przedmiotu. Zasadnicze pytanie, które determinuje taki sposób określenia założeń i celów badawczych pracy, dotyczy problematycznej kwestii poruszonej m.in. przez Charlesa Forceville’a: czy obraz jest metaforyczny czy symboliczny?²² Zastosowanie w pytaniu form przymiotnikowych – „metaforyczny” i „symboliczny” – jest celowe, ponieważ określenia symbol i metafora kojarzone są z czymś elementarnym, a pytanie o obraz dotyczy pojmowania obrazu jako pewnej znaczącej całości. W poszukiwaniu odpowiedzi na postawione pytanie zapoznałam się z koncepcjami

²² Potrzeba powyższego rozstrzygnięcia jest wynikiem rozmowy przeprowadzonej z Charlesem Forcevillem, który takie pytanie sformułował. On sam opowiada się za tym, że działo malarskie symbolizuje, a struktury między jego elementami są rodzajem integracji pojęciowej (Dyskusja przeprowadzona w ramach cyklu wykładów Forceville *Visual and Multimodal Communication*, UMCS 24-26.04.2023 r.)

literaturoznawców, językoznawców kognitywnych, semiotyków, historyków sztuki, teoretyków sztuki i filozofów obrazu. Dopiero zestawienie wielu perspektyw badawczych zbliżyło mnie do wypracowania stanowiska w tej kwestii.

Przede wszystkim należy podkreślić, że w teoriach dotyczących języka (a w kontekście metafory takie teorie uznaję za podstawowe), zarówno symbol jak i metafora należą do struktur mających funkcję przenośną. Warto przypomnieć w tym miejscu, że funkcja przenośna powstaje w wyniku procesu poznawczego, w którym dany aspekt jednej domeny odwołuje do przywołania innego aspektu drugiej domeny. Na drodze interpretacji, w wyobraźni odbiorcy powstaje nowe znaczenie, które jest syntezą różnicy i podobieństwa różnych pól semantycznych (Lubowicka 2018: 26). Lubowicka tak ujmuje kwestię tworzenia znaczenia metaforycznego: „Operacja wyobraźni w tym przejściu od jednego znaczenia do drugiego polega [...] na uchwyceniu we wzajemnym napięciu i zależności, a także podobieństwie dwóch różnych znaczeń – dosłownego i przenośnego” (Lubowicka 2018: 27). Eco opisuje zmiany retoryczne jako „typowy przypadek znaczenie pośredniego”: na pozór wyrażana jest jedna kwestia, ale poprzez łamanie reguły, np. związanej z doświadczeniem, powstaje „niepoprawność”, która jest „nośnikiem *innego sensu*” (Eco 1999: 158). Autor używa określenia „klucz metaforyczny” (Eco 1999 : 159), które odpowiada znaczeniu funkcji przenośnej. Schilperoord natomiast uważa, że istnienie funkcji przenośnej generuje „impuls metaforyczny” (Schilperoord 2018: 15). Zasadniczo funkcja przenośna, zwana też metaforyczną, łączy obie omawiane struktury znaczeniowe – metafory i symbolu.

Zaistnienie takiego określenia – funkcja metaforyczna – ma bardzo ważne konsekwencje. Użycie względem konkretnego obrazu określenia „metaforyczny” nie oznacza jeszcze stwierdzania obecności w nim struktury metafory albo symbolu, raczej wskazuje właśnie na obecność funkcji przenośnej. w jego interpretacji. Takie podejście wchodzi w skład koncepcji metafory otwartej, w której sztuka jest uważana za rodzaj metafory ze względu na swój „niedosłowny” charakter lub za rodzaj sztuki metaforycznej w opozycji do sztuki realistycznej (Stępnik, 1988: 221-222).

Uznanie całej sztuki za metaforę zakłada obecność wspomnianej funkcji przenośnej. Odnoszą się do tego różni badacze w mniej lub bardziej dosłowny sposób. Hans-Georg Gadamer sytuuje obraz między prezentacją a symbolem. Píše on: „Istota obrazu mieści się niejako w środku pomiędzy dwiema skrajnościami. Te skrajności prezentacji to *czyste*

wskazywanie – istota znaku – oraz *czyste zastępowanie* – istota symbolu. Oba te momenty są po części obecne w istocie obrazu” (Gadamer 2004: 223). Uczeń Gadamera – Gottfried Boehm – w hermeneutyce obrazu zauważa podobieństwo strukturalne między metaforą językową a obrazem opartym na wewnętrznych kontrastach, które jednak razem zachowują jedność sensu (Boehm 2014: 293-294). Inny niemiecki historyk sztuki – Michael Bröjte – również podkreśla aspekt przenośny, traktując obraz jako rodzaj „przeobrażeniowego tropu” (Czekalski 2022: 383). Wszystkie wymieniane stanowiska dotyczą uznania, że obraz charakteryzuje się funkcją przenośną.

Powstaje następne pytanie, czy zatem wszystko jedno, czy określamy, że obraz jest metaforyczny czy symboliczny? Jeśli przyjąć analizy porównawcze metafory i symbolu odnalezione w badaniach językoznawczych i semiotycznych oraz w filozofii obrazu, pojęcia „metaforyczny” i „symboliczny” nie są równoważne znaczeniowo. Od razu należy zaznaczyć, że odmiennosc metafory i symbolu ujmowana jest ze względu na różne ich aspekty procesu ich tworzenia.

Eco wyróżnia kryterium związane z uprawdopodobnieniem: o ile metafora musi być rozumiana niedosłownie, bo inaczej byłaby nonsensem, o tyle symbol może po prostu nie zostać dostrzeżony, co „nie zakłóca spójności semantycznej” (Eco 1999: 199). Krzysztof Stępnik w *Filozofii metafory* podkreślił słuszność odróżnienia „bycia znaczenia” metaforycznego i symbolicznego. Pisał on: „Metafora zatem znaczy, a symbol reprezentuje [...].[Symbol – MŁ]urzeczywistnia abstrakcyjne sensy wiążące się ze światem wartości, z rzeczywistością duchową i psychiczną. Symbol stanowi przedmiot wyobraźni, wizualizacji, stąd przyjmuje on często postać obrazową” (Stępnik 1988: 36). Tym samym autor, podobnie jak Dobrzyńska i Lubowicka, zwraca uwagę na odniesienia przedmiotowo-obrazowe symbolu (por. Dobrzyńska 1980: 156; Lubowicka 2018: 26).

Aspekty rozróżnienia proponowane przez Eco i Stępnika naprowadzają na opozycyjny podział dyskursów Jacobsona na dwa odmienne sposoby zastąpienia: przez podobieństwo – dyskurs metaforyczny i przez przyleganie – dyskurs metonimiczny (rozdział 1.4.1.2.2.). Przyjmując taką perspektywę teoretyczną, symbol kwalifikowałby się do osi porządku metronomicznego na mocy przyległości znaczenia, w ramach którego jest rozumiany. Taką interpretację potwierdzają również refleksje Wysłouch. Pisze ona: „Symbol tym się różni od metafory, że należy do planu treści, reprezentuje zbiór, z którego został wzięty, podczas gdy metafora oparta jest na analogii przedmiotów, pojęć i sytuacji”

(Wysłouch 1994: 93). Również Forceville rozważa skonwencjonalizowany symbol jako rodzaj metonimii (Forceville 2013: 252).

Inną kwestią różnicującą metaforę i symbol jest zagadnienie wieloznaczności. Eco stwierdza: „Tryb symboliczny nie narzuca swojej dominacji, tak jak czyni to metafora” (Eco 1999: 201). Autor podkreśla w ten sposób zakres wieloznaczności różniący metaforę i symbol. W innym miejscu pisze: „Nikt nie twierdzi, że metafora ma tylko jedno znaczenie (chyba w przypadkach zbliżających się od katakrezы, jednak mimo swojej polisemii reaguje ona na kontekst ustalający jej wymowę” (Eco 1999: 162)²³. Kwintesencję myśli Eco można ująć w formie schematów: metafora odpowiadałaby schematowi „A jest B”, natomiast schemat symbolu – „A odnosi się do B, ale może odnosić się też do C, D..., itd.”. Na przykład kolor czerwony może być symbolem agresji, ale również miłości. Dlatego Eco opisuje symbol jako formę połączoną z „mgławicą znaczeń”, czyli charakteryzującą się potencjalną przynależnością do wielu pól znaczeniowych (Eco 1999: 170).

Krzysztof Stępnik natomiast jeszcze precyzyjniej rozstrzyga kwestię mnogości znaczeń metafory i symbolu – metaforze przypisuje wieloznaczność a symbolowi wieloznaczeniowość. Wieloznaczność i wieloznaczeniowość są „równoległymi sposobami formatowania znaczeń” (Stępnik 1988: 37). Dzięki mechanizmowi przekształcenia semantycznego metafora staje się strukturą wieloznaczną, czyli niedosłowną. Wieloznaczeniowość symbolu natomiast ujawnia zależność jego znaczenia od przyjęcia tej a nie innej konwencji interpretowania znaczeń.

Powyższy przegląd stanowisk, choć głównie odnoszących się do języka, pomaga doprecyzować kwestie metaforyczności i symbolizowania w przedstawieniu wizualnym. Należy jeszcze doprecyzować, z jakim rodzajem symboliczności w większości przypadków łączy się przedstawienie malarskie. Wunenburger dzieli symboliczność na podlegającą denotacji (znak-symbol) i wielorakim konotacjom (zbiór znaczeń). Pisał on: „W drugim ujęciu [...] termin ‘symboliczność’ oznacza już tylko pewną ograniczoną kategorię obrazów, które różnią się od znaków w ogóle, a od pojęć w szczególności, przez strukturalne ukrywanie swych znaczeń uporządkowanych w łańcuch. Symbol oznacza w ten sposób wizualny lub werbalny obraz, z którym związane są ukryte znaczenia wtórne, te zaś, aby zostać rozpoznane i rozszyfrowane, wymagają wcześniejszej znajomości pewnego

²³ Podobne stanowisko zajmuje Dobrzyńska pisząc o metaforze, że „narzuca odbiorcy pewien sposób rozumienia przedmiotu wypowiedzi” (Dobrzyńska 1984: 60).

kodu” (Wunenburger 2011: 50). W większości przedstawień malarskich spotkamy się symbolicznością opartą na konotacjach, która wymaga od widza pewnej wiedzy kulturowej, m.in. znajomości źródeł literackich, symbolicznego znaczenia kolorów oraz utrwalonych kodów ikonicznych.

W świetle powyższych rozważań rozstrzygnięcie, czy obraz ma charakter metaforyczny czy symboliczny, wypada na korzyść symboliczności. Po pierwsze, jeśli stwierdzimy, że obraz ma charakter metaforyczny, powiemy tylko tyle że obraz ma funkcję przenośną albo że jest „niedosłowny”. Poprzez analizę struktury obrazu można określić jak to się dzieje, że obraz pokazuje coś przenośnie i w jaki sposób może być on podstawą dla utworzenia metafory w jego interpretacji (Schilperoord 2018: 11, Wollheim 1993: 118). Po drugie, wśród elementów obrazu odnajdziemy struktury przekształcone na poziomie wizualnym, dokładnie scalone, które zachowują analogię do schematu przekształceń semantycznych metafory językowej (Wysłouch 1994, rozdział 1.4.1.2.3.). Należy jednak podkreślić, że jest to przypadek bardzo rzadki. Innym przypadkiem zaistnienia metafory w obrazie jest ilustracja utrwalonej metafory językowej (Wollheim 1993: 121).

Po trzecie, powyższe zestawienia definicyjne metafory i symbolu skłaniają do uznania wyraźnego związku obrazowości z symbolicznością. Wskazują na to takie cechy symbolu jak: figurywność wyobrażenia (podobnie jak w alegorii w jej wąskim rozumieniu), odnoszenie jego znaczenia do wielu potencjalnie możliwych pól semantycznych oraz charakter metonimicznej reprezentacji. Wunenburger pisze: „Obraz, lepiej niż pojęcie, ukazuje się jako symboliczna konfiguracja, która zachowuje pewien zapas sensu ukryty w znakach lub figurach, który może zostać reaktywowany przez interpretujący podmiot” (Wunenburger 2011: 68). Widz – jako interpretujący podmiot – na drodze analizy hermeneutycznej, zarówno w stosunku do elementów tworzących strukturę obrazu jak i do jego całości, częściej powie „A odnosi się do B albo do C” niż „A to B”. Konkludując, obraz raczej symbolizuje niż jest metaforą.

Rozdział 2. Ilustracje do baśni *Czerwony Kapturek*

2.1. Wstęp

Analiza wybranych przedstawień malarskich – ilustracji do baśni, plakatów operowych, teatralnych i filmowych oraz dzieł malarstwa symbolizmu – ma na celu zbadanie struktur wizualnych oraz prezentowanych przez nie treści, w perspektywie zagadnień dotyczących metafory i przy zastosowaniu omówione wyżej metodologii. Jednym z założeń tej części pracy jest sprawdzenie stopnia zależności metafory wizualnej od metafory językowej i ich wzajemnego współdziałania. Pierwszym przykładem takiego powiązania, w której obraz jest związany bezpośrednio z treścią konkretnego tekstu literackiego jest ilustracja. Do analizy wybrałam przykłady ilustracji do baśni, które z założenia mają być wizualnym odpowiednikiem związanym z fabułą zawartą w tekście. Ponieważ ilustracje reprezentują wysoki poziom artystyczny i operują środkami malarskimi, zostały w niniejszej pracy zaliczone do przedstawień malarskich.

Analizie zostały poddane wybrane ilustracje do baśni należącej do klasycznego kanonu literatury dla dzieci – do *Czerwonego Kapturka*. Bezpośrednim przedmiotem analiz jest 20 ilustracji zamieszczonych w Internecie na platformie Pinterest²⁴. Kryterium wyboru ilustracji do tego właśnie utworu był przede wszystkim fakt, iż pochodzące z niego motywy są najczęściej i najchętniej podejmowane przez ilustratorów. Jednocześnie prace te cechują się wysoką jakością artystyczną. Oczywiście odnajdziemy podobnej jakości ilustracje do innych baśni, na przykład o Sinobrodym, Jasiu i Małgosi czy Królewnie Śnieżce, ale ilość tego materiału badawczego jest znacznie skromniejsza w stosunku do przykładów przedstawień do *Czerwonego Kapturka*.

Nasuwa się pytanie o powody tak dużej popularności ilustrowania tej baśni. *Czerwony Kapturek* należy do kanonu najpopularniejszych tekstów, w związku z tym treść utworu jest powszechnie znana, niemniej także wiele innych bajek egzystuje w zbiorowej świadomości kulturowej, a zatem nie wydaje się to być wystarczającym powodem jej popularności wśród twórców. Sądzę, że podejmowane przez ilustratorów wątki tej właśnie baśni (i wariacje na jej temat) łączy się z obyczajowością czasów współczesnych. Baśń o perypetiach *Czerwonego Kapturka* posiada w swojej opowieści uniwersalne dla

²⁴ <https://pl.pinterest.com/>

doświadczenia ludzkiego, ale również istotne współcześnie, treści, które fascynują ilustratorów. Na taki trop naprowadzają współczesne badania z zakresu psychologii analitycznej i antropologii baśni. Rzucają one światło na znaczenia, jakie generują te ilustracje, również te o zabarwieniu metaforycznym.

2.2. Znaczenie *Czerwony Kapturek* w ujęciu psychoanalityczno-antropologicznym

W celu odnalezienia i zrozumienia znaczenia metaforycznego zawartego w warstwie wizualnej ilustracji do baśni, należy zwrócić uwagę na związany z nią kontekst przekazu w aktualnej sytuacji kulturowo-społecznej oraz analizy jej treści prowadzone w perspektywie psychoanalizy i antropologii.

Klasyk psychoanalizy baśni Bruno Bettelheim w analizie poświęconej treściom *Czerwonego Kapturka* zwraca uwagę, że ta baśń ma odniesienie do atawistycznego lęku przez pożarciem, czyli unicestwieniem. Postać głównej bohaterki zwraca również uwagę na rys ludzkiej niedoskonałości, ponieważ wystawiona na pokusę, ulega jej – nie wykonuje powierzonego jej zadania i ściąga przez to na siebie nieszczęście (Bettelheim 1985: 23, 27). Nieposłuszeństwo Kapturka może być interpretowane – jak wskazuje Ewa Kalinowska – jako część procesu dojrzewania i związanego z nim poszukiwania własnej tożsamości, czego konsekwencją jest samodzielne podejmowanie decyzji (Kalinowska 2017: 229).

Wydaje się jednak, że to te nie powyższe aspekty wzbudzają szczególną fascynację omawianą baśnią. Bettelheim zwraca uwagę, że baśń o Kapturku dotyczy rodzącej się seksualności i konfliktów z tym związanych, również tych edypalnych oraz związanych z wyborem między zasadą przyjemności a zaniechaniem zasady rzeczywistości (Bettelheim 1985: 26-28, 31). Czerwony Kapturek, którego Bettelheim zgodnie z wersją barci Grimm konsekwentnie nazywa „Czerwoną Czapeczką”, poprzez kolor nakrycia głowy łączy się z tym, co jest związane z namiętnością i gwałtownymi uczuciami związanymi z płcią (Bettelheim 1985: 19, 28)²⁵.

²⁵ Warto podkreślić uwarunkowania historyczne pojawienia się tego koloru w ubiorze dziewczynki: w czasach poprzedzających powstanie baśni Grimmów, czerwień była kolorem ubranek dzieci przystępujących do sakramentu Komunii Świętej. W innym ujęciu czerwone szaty przypisywane były praktykom wiedźmiarskim i heretyckim (Kandulski 2015: 315, 320).

Czerwona czapeczka jest prezentem od babci, co wskazuje na symboliczne przekazanie aspektu związanego z kobiecością. Jak podkreśla psychoanalityk, zdrobnienie wyrazu „czapeczka” zdaje się wskazywać, że dziewczynka jest zbyt niedojrzała, żeby sobie z takim dziedzictwem poradzić (Bettelheim 1985: 28). Przypisana Kapturkowi czerwień łączy się także z kolorem krwi menstruacyjnej, czyli z symbolicznym momentem przemiany dziewczynki w dorosłą kobietę (Miller, Cichocka 2009: 151). Tym samym – jak podkreśla wielu autorów – baśń w swoim ukrytym, odbieranym podświadomie przekazie mówi o zbyt wczesnej inicjacji seksualnej (Miller, Cichocka 2008: 157, 158; Kandulski 2015: 315, 316; Kalinowska 2017: 224). Psycholog Katarzyna Miller twierdzi, że treści zawarte w *Czerwonym Kapturku* w sposób zawoalowany podszyte są podtekstem seksualnym oraz perwersyjną strefą tabu, problematyczną dla dorosłych, związaną z fazą pośrednią między byciem dziewczynką a byciem kobietą, z tzw. „fazą lolitki” (Miller, Cichocka 2008: 150, 156)²⁶. Także Stanisław Kandulski w *Antropologicznym studium przypadku Czerwonego Kapturka* zwraca uwagę, że: „Gwałt, inicjacja seksualna, cielesność, menstruacja były zawsze tematami tabuizowanymi i przekuwanymi w mity i legendy” (Kandulski 2015: 321). Jak zdaje się sugerować autor, wątki te mogą budzić wśród ilustratorów pewnego rodzaju fascynację i tym samym przyczyniać się do zainteresowania baśnią (zob. m.in. Miller, Cichocka 2008: 151-152).

We współczesnym świecie próbuje się przekraczać tematy tabu. Skutki tego są różne, na przykład, z jednej strony branża modelingu eksponuje erotyzm nastolatek z drugiej – rośnie świadomość zagrożenia pedofilią. Znacznie wzrosła ilość zagrożeń dotyczących nieletnich związana z cyberprzestrzenią i zmianami w zakresie obyczajowości, co również może przyczynić się do zwiększenia zainteresowania tą właśnie baśnią. Nie można też pominąć wątku agresji na tle seksualnym, silniej uświadamianej i obrazowanej we współczesnych mediach. Niewątpliwie *Czerwony Kapturek* posiada wymiar dydaktyczny, przestrzegający przed naiwnym stosunkiem do wszystkich ludzi i uświadamiający czytelnikom istnienie zagrażających „złych wilków” (Kalinowska 2017: 223).

Ze względu na eksponowaną w baśni aktywność postaci męskich, zarówno w negatywnym (Wilk) jak i pozytywnym aspekcie (Myśliwy, Drwal) oraz jednoczesną

²⁶ Wiele ilustracji do „Czerwonego Kapturka” znaleźć można na platformie internetowej dla artystów Deviant Art. Według twórców platformy miała ona być miejscem pozwalającym na publikację prac artystów zajmujących się różnymi rodzajami sztuki, trudno jednak nie ulec skojarzeniu nazwy Deviant Art z wyeksponowanym aspektem perwersyjnej seksualności.

bierność, bezradność i bezwolność postaci żeńskich (Czerwony Kapturek, Babcia) (Kandulski 2015: 314), popularność tej baśni może być też związana ze współczesnym ruchem feministycznym. Kandulski pisze: „Czy do ratunku dochodzi czy nie, to męska siła uprzedmiotawiać będzie tutaj kobiety, niezależnie od ich wieku. To męczyzna karmi własną lubieżność wykorzystując swoją siłę, lub obejmuje protekcją rodzinę. To on tworzy i burzy porządek świata, czyniąc kobiety biernymi uczestniczkami spektaklu swej siły i władzy” (Kandulski 2015: 317).

Poza powszechną znajomością baśni, jej uniwersalnego społeczno-kulturowego charakteru oraz specyficznego symbolicznego poziomu jej oddziaływania, jest jeszcze *sensu stricto* artystyczny powód żywego zainteresowania artystów obrazowaniem baśni o Czerwonym Kapturku – potencjał wizualny opowieści. Tytułowa czerwień nakrycia głowy pobudza wyobraźnię plastyczną i prowokuje do wykorzystywania wszelkiego rodzaju możliwych kontrastów wizualnych. Bogactwo interpretacji plastycznych tego tekstu, tworzonych z intencją wywołania określonych stanów emocjonalnych u widza powoduje, że ilustratorzy prześcigają się w pomysłach na realizację najbardziej adekwatnego oddania treści baśni, czy to w formie ilustracji przeznaczonych do kolejnych publikacji książkowych, czy też tylko w jednostkowo tworzonych obrazach²⁷.

2.3. Składowe analizy

2.3.1. Twórca - odbiorca

Rozpatrując znaczenia w analizowanych ilustracjach warto wspomnieć o kontekście twórcy i odbiorcy. Treść baśni, utworu zasadniczo przeznaczonego dla dzieci, została zinterpretowana w formach wizualnych przez dojrzałych artystów²⁸. Natomiast kwestia grupy adresatów ilustracji jest złożona, ponieważ część z nich faktycznie została

²⁷ Na marginesie warto wspomnieć o wątpliwościach autorki niniejszej pracy dotyczących ilustrowania baśni w ogóle, którą to praktykę stawiają pod znakiem uznane autorytety tematu baśniowości Bettelheim (1985: 127-128) i J.R.R. Tolkien (1971) Na twórcach ilustracji do baśni przeznaczonych dla dzieci, czy to książkowych, czy filmowych, spoczywa ogromna odpowiedzialność doboru formy wizualnej, ponieważ dziecko w swojej wyobraźni dopuści tylko takie obrazy, które będą bezpieczne dla jego psychiki. Wizualizacja scen drastycznych może na trwałe pozostawić w dziecięcych odbiorcach traumatyczny ślad. Lęk, jaki powstanie po obejrzeniu wizji ilustratora, może pozbawić małego odbiorcę właściwego „oddźwięku znaczeniowego” zawartych w baśni treści symbolicznych.

²⁸ Co prawda dzieci również tworzą obrazy związane z poznawanymi baśniami, jednak badanie obecności metaforyczności w takich ilustracjach, byłoby związane z aspektami sztuki dziecka i psychologią rozwojową, co wykracza poza ramy tej pracy.

przeznaczona do publikacji książkowych dla dzieci, część zaś była jednostkowym aktem twórczym nie kierowanym do żadnego konkretnego odbiorcy.

2.3.2. Wybór wersji narracji

Wersji baśni o Czerwonym Kapturku powstało bardzo wiele, w związku z tym trudno jednoznacznie określić, która wersja inspirowała poszczególnych ilustratorów, z wyjątkiem sytuacji, w której ilustracje były przeznaczone do konkretnej publikacji książkowej. Moim punktem odniesienia będzie wersja autorstwa Braci Grimm²⁹. Choć za najstarszą spisana wersję baśni uważa się tekst autorstwa Charlesa Perrault, jej narracja została skonstruowana jako opowieść o charakterze dydaktyczno-moralizującym. Opowieść Perrault pierwotnie nie miała szczęśliwego zakończenia, co może wskazywać iż była ona przeznaczona dla dorosłych (Kalinowska 2017: 228). Francuska wersja może być rozpatrywana jako opowieść o charakterze przenośnym, ale brak szczęśliwego zakończenia oraz podsumowujący umoralniający komentarz autora, pozbawiają ją głębszego, niedosłownego poziomu oddziaływania. Warto jednak wspomnieć, że dominująca postać Wilka w analizowanych w dalszej części pracy ilustracjach zbieżna jest z charakterystyką tej właśnie postaci w utworze Perrault.³⁰

2.3.3. Wybór ilustracji

Głównym kryterium selekcji ilustracji do dalszych analiz była ocena ich struktury wizualnej pod kątem formy i treści. Wybrałam przedstawienia spójne w wyrazie mające jednocześnie nieoczywistą formę plastyczną, które wnoszą dodatkowe aspekty wizualne w zobrazowany fragment narracji literackiej oraz zawierają w sobie potencjał dla zaistnienia znaczeń metaforycznych³¹.

²⁹ Uściślając należałoby mówić o wersjach (w liczbie mnogiej), ponieważ Jacob i Wilhelm Grimmowie, spisując opowieści ludowe, opublikowali trzy wersje baśni o Czerwonym Kapturku, w tym końcową z 1857 roku.

³⁰ Z analizy zostały wyeliminowane przykłady ilustracji odnoszące się do współczesnych inwariacji na temat baśni, w których na przykład to Czerwony Kapturek na końcu zabija Wilka albo bohaterowie są przyjaciółmi.

³¹ Wśród ilustracji odrzuconych znalazły się te, które stanowiły dosłowne odwzorowanie opowieści i nie pozostawiają miejsca na interpretację. Należą do nich przedstawienia zatopione w naturalistycznej stylistyce ilustracji książkowych rodem z XVIII czy XIX wieku, bardzo dosłowne i realistyczne w przedstawianiu scen drastycznych. Wyeliminowane zostały również ilustracje naszpikowane jaskrawymi,

Na podstawie powyższych kryteriów wyboru, na wstępnym etapie analizy materiału badawczego, wyodrębniłam ponad dwieście ilustracji. Dalsza selekcja ilustracji była bardzo trudna. Finalnie, do analizy zakwalifikowałam dwadzieścia ilustracji, które są najciekawszą egzemplifikacją schematu przedstawiania danej sceny baśni; łączą w sobie kilka różnych sposobów obrazowania narracji oraz stanowią przykłady oryginalnej formy wizualnej.

Ilustracje, które dotyczą rozmowy Wilka przebranego za Babcię, momentu oswobodzenia bohaterki przez Drwala albo Myśliwego oraz szczęśliwego zakończenia nie odznaczają się szczególnie złożoną formą plastyczną, dlatego nie zostały wybrane i omówione.

2.4. Funkcja metaforyczna tekstu baśni

Przykład ilustracji do baśni jest specyficznym przypadkiem badawczym w kontekście problematyki metafory, ponieważ narracja baśni sama w sobie jest rodzajem opowieści metaforycznej: dotyczy ona różnych aspektów życia wewnętrznego i społecznego. Treść baśni przenośnie opowiada o aspektach życia wewnętrznego i społeczno-kulturowego w sposób odpowiedni dla psychiki dziecka. Psychoanalityk Bruno Bettelheim, który zwracał uwagę na znaczenie edukacyjne baśni, pisał: „Baśnie zwracają się zarówno do naszej świadomości, jak do nieświadomości, toteż nie cofają się przed sprzecznościami, jako że właśnie współistnienie sprzeczności jest tak bardzo charakterystyczne dla strefy nieświadomości” (Bettelheim 1985: 30). Wspomniany w powyższym cytacie sposób połączenia treści jest właściwy metaforze, która scala odległe od siebie, pozornie sprzeczne obszary poznawcze, w których jednak twórca metafory odnajduje analogie. W ten sposób to co trudne do pojęcia staje się bliższe rozumieniu. Tak jak baśń operuje sprzecznością na poziomie treści, podobnie ilustracja może wykorzystać niezgodność na poziomie wizualnym i narracyjnym w celu wzmocnienia przekazu metaforycznego. Zarówno tekst, jak i obraz dołączony do tekstu tworzą podstawy funkcji metaforycznej.

Ilustracje w założeniu dotyczą konkretnego fragmentu opowieści, ale w ogólnym ujęciu odnoszą się one do metafory „relacji Dobra i Zła” (która w wyniku akcji

cukierkowymi barwami, co prawda mające stylizację uwspółcześioną, ale w formie przypominają obwiedzione czarnym konturem kolorowanki.

czytelnikowi jawi się jako „walka Dobra i Zła”) i która jest kwintesencją znaczenia wszystkich baśni. W przypadku tej konkretnej baśni tę relację można doprecyzować jako „relacja Życia i Śmierci”. Cała akcja związana z zagrożeniem życia bohaterki (a właściwie bohaterek) i strachem przed pożarciem, czyli jak to określa Bettelheim – „lękiem przed unicestwieniem” (Bettelheim 1985: 23). Czerwony Kapturek i Wilk są symbolami ‘Dobra-Życia’ i ‘Zła-Śmierci’. Taka relacja ma charakter przenośny i odpowiada schematowi metafory pojęciowej, w której domena źródłowa ma konkretną postać a domena docelowa stanowi bardziej abstrakcyjne pojęcie. Domeny te znajdują się w dwóch różnych przestrzeniach: na poziomie tekstu i na poziomie umysłu.

Forma plastyczna ilustracji – w większości przypadków – odwołuje się do podstawowej baśniowej metafory „relacji Dobra i Zła”³². Tak potraktowane przedstawienie wizualne zajmuje miejsce tekstu baśni, a zatem mamy ilustrację z ukazanymi bohaterami jako domenę źródłową i „Dobro kontra Zło” jako domenę docelową. W dalszej części tekstu, omówioną tu konstrukcję pojęciową będę nazywać podstawową metaforą baśni.

Należy zaznaczyć, że powyższe ujęcie sprawia, że ilustracje należy określić – według klasyfikacji Wysłouch – mianem wizualnych metafor ewokacyjnych, ponieważ obecny jest tylko jeden człon metafory (Wysłouch 1994: 77). Niemniej sytuacja nie jest tak prosta, ponieważ w strukturze wizualnej ilustracji odnajdziemy elementy połączone w taki sposób, że kwalifikują ilustrację do uznania jej za konfrontacyjno-ewokacyjną.

2.5. Ogólne schematy obrazowania

Wybrane ilustracje stanowią ułamek zgromadzonego materiału badawczego, niemniej analizy obrazów odrzuconych generują ogólne wnioski na temat badanego materiału: umożliwiają wyróżnienie stosowanych zazwyczaj środków wyrazu i zabiegów stylistycznych w ilustracjach do baśni o Czerwonym Kapturku, które odnajdziemy również w ilustracjach wybranych do bardziej szczegółowych analiz³³.

³² Zdarzają się jednak ilustracje, które podkreślają bardziej metonimiczny związek znaczeń: ‘Czerwony Kapturek – Ofiara’ a ‘Wilk – Oprawca’.

³³ Jeśli te ogólnie stosowane zasady przedstawiania nie pojawią się w konkretnej ilustracji, zostanie to uwypuklone w tekście analizy.

2.5.1. Hiperbola i litota

W większości przypadków sposób ukazania na ilustracji postaci Wilka sprawia, że staje się on najważniejszym elementem ilustracji. Wilk tym samym stanowi punkt odniesienia dla opowiadanej historii, jest rodzajem tła, często rozumianego w sposób dosłowny jako wszechogarniającą przyczyną i skutek toczącej się narracji. W wersji Grimmów to Czerwony Kapturek w większym stopniu jest bohaterką baśni, natomiast w wersji Perraulta to Wilk, podobnie jak w ilustracjach, zajmuje on ważniejsze miejsce (Kalinowska 2017: 228). W analizie autorstwa Ewy Kalinowskiej, we francuskiej wersji baśni Wilk „jawi się jako symbol (a może nawet alegoria) pożądania, którego zaspokojenie jest zrozumiałe”, ponieważ „wilczy głód” u Perraulta ma charakter zarówno trawienny, jak i seksualny (Bettelheim 1985: 29).

W przytłaczającej większości ilustracji postać Wilka zostaje wyeksponowana poprzez wizualne wyolbrzymienie jego skali. Taki zabieg stylistyczny jest wizualnym odpowiednikiem semantycznego środka stylistycznego z teorii poetyki – hiperboli. Obecności w ilustracji powiększonej postaci Wilka łączy się z pomniejszoną postacią Czerwonego Kapturka, czyli przeciwieństwem hiperboli – litotą. Stwierdzenie, czy w przedstawiony element jest powiększony czy pomniejszony wymaga dodatkowego punktu odniesienia, na przykład drzewa w lesie. Wiedza na temat rzeczywistych rozmiarów obiektów pomaga w rozstrzygnięciu, jakiej figurze stylistycznej odpowiada dany element. Na przykład, jeśli postać kapturka i lasu zachowuje proporcje względem skali rzeczywistej a Wilk jest wysokości drzew, to widzimy hiperbolizację postaci drapieżnika.

W świetle teorii integracji pojęciowej takie ‘wyolbrzymienie’ lub ‘pomniejszenie’ będzie związane z kompresją pojedynczej relacji za pomocą skalowania, zaś w klasyfikacji niespójności Schilperoorda będzie odpowiadać jednomodelowemu zniekształceniu wielkości. Warto przypomnieć, że Schilperoord uważa, że niespójności w ramach jednego modelu poznawczego nie tworzą obrazów o charakterze metaforycznym. Jednak jeśli w przypadku powiększenia zastosujemy do przedstawienia teorię metafor prymarnych, okazuje się, że jest inaczej. Metafora prymarna ‘Duże jest ważniejsze niż Małe’ zastosowana do wizerunku powiększonego Wilka wskazuje na jego dominującą rolę w narracji i łączy się z wszechobecnością ‘Wilka- Zła’.

2.5.2. Znaczenie kontrastów

Jak już zostało wspomniane, ilustracje do omawianej baśni wykorzystują zazwyczaj mocne kontrasty walorowe, eksponując relacje jasne – ciemne w połączeniu z akcentami czerwonego koloru. W większości przedstawień Wilk jest najciemniejszym elementem całej ilustracji. W szerokim ujęciu kulturowym to, co ciemne, mroczne i czarne symbolizuje ‘Zło’. Tym samym przedstawienia ilustrują utrwalony w kulturze motyw „złego Wilka”. Określenie nie ma charakteru metonimicznej przyległości przypisywanej cechy do zwierzęcia. Natomiast dzięki wizualnemu przypisaniu tych atrybutów Wilkowi, uwidacznia się kolejny typ metafory prymarnej opartej na opozycji ‘Jasne-Dobro’ – ‘Ciemne-Zło’. Podkreśla ona podstawowy wymiar metaforyczny tej baśni. Łatwiej byłoby wydobyć kontrast między Dobrem a Złem, stosując zestawienia białego i czarnego, ale Kapturek nie bez powodu jest oznaczony kolorem czerwieni.

Czasami ilustratorzy umieszczają bohaterów w zimowej scenerii lub w sugerującej ją zawężonej kolorystyce. Zdarza się również biało-czarne graficzne odrealnienie pory roku lub przedstawienie akcji w scenerii nocnej. Dzięki takiej stylizacji artyści mogą wzmocnić kontrasty i oczyścić kompozycję z elementów, które mogłyby przeszkadzać w odbiorze zamierzonego efektu wizualnego. Zastosowanie mocnych kontrastów w przedstawieniach wzmacnia przekaz emocjonalny, choć zabieg ten zasadniczo oddziela obraz od fabuły utworu.

2.6. Fabuła a ilustracja

Już od początku prowadzonych analiz wyłonił się problem zgodności przedstawień wizualnych z klasycznym tekstem Grimmów. Najczęściej powtarzany motyw ilustracji dotyczy wędrowki Czerwonego Kapturka przez las i podążającego za nim Wilka. Taki wątek fabuły w ogóle nie występuje w wersji Grimmów – Czerwony Kapturek wkracza do lasu i od razu spotyka Wilka (Grimm 2010: 147). W książkowej narracji nie pojawiają się opisy otoczenia – nie dowiadujemy się z nich niczego o charakterze lasu, o panującej pogodzie, czy rodzaju drogi, którą idzie dziewczynka. Z tekstu Grimmów wnioskujemy tylko, że akcja rozgrywa się w letni dzień, ponieważ mama prosi dziewczynkę, żeby pośpiesznie udała się do Babci zanim nastanie upał (Grimm 2010: 147).

Z uwagi na brak opisów odnoszących do przestrzeni w której rozgrywa się historia, każde wizualne przedstawienie scenerii lasu wykracza poza treść literacką.. Tym samym ilustracje opowiadające o wędrowce dziewczynki przez las stają się naddaną, rozbudowaną wizualną strukturą narracyjną. Obrazują one domniemaną część akcji, której jednak nie ma w tekście przynajmniej w jego klasycznej wersji. W ten sposób ilustracja poszerza fabułę baśni o dodatkową scenę³⁴ stając się specyficzną, wizualną parafrazą tekstu, będącą innowacyjnym wkładem twórcy i tym, co Gadamer nazywał „przyrostem bytu”.

Warto jeszcze podkreślić obecność czerwieni w ilustracjach a także jej konotacje związane z treścią baśni. Jeśli dokładnie przeanalizujemy fabułę, odkryjemy że Wilk nie zjada Kapturka, ale pożera w całości. Zatem kolor czerwony nie odwołuje się do aktu rozszarpywania ofiary, za to w sposób przenośny ukierunkowuje w stronę rozumienia go jako symbolu przemocy seksualnej.

Początkowo planowałam przeprowadzić analizę podporządkowaną kolejnym wątkom fabuły, na przykład „Czerwony Kapturek spotyka Wilka”, „Czerwony Kapturek zrywa kwiaty” itd., niemniej w toku pracy badawczej wyłonił się inny możliwy podział na grupy ilustracji, wynikający z zastosowanych rozwiązań wizualnych.

2.7. Relacja między postaciami i otoczeniem – scalenie i fokalizacja

We wszystkich ilustracjach artyści wykorzystują środki wizualne podkreślające emocjonalny wymiar ukazanej sytuacji. We wspomnianej wcześniej scenie wędrowki Czerwonego Kapturka przez las powtarzany jest zabieg stylistyczny, który tworzy efekt utożsamienia Wilka z przyrodą (il.1-6). Najczęściej Wilk, za sprawą waloru, kolorystyki i stylizacji formy, zostaje scalony z formą lasu. Nie jest to jednak las przedstawiony jako uspokajające miejsce odpoczynku, z wszechogarniającą zielenią – ale jako ciemna, mroczna przestrzeń. Metonimiczne wizualne połączenie Wilka i lasu nasuwa konstrukcję porównaniową „Wilk jest jak las”.

Wilk jest, co prawda przeskalowaną, ale nadal częścią większej całości, jaką jest przyroda, co daje szerszej rozumianą formę porównania – „Wilk jest jak Natura”. Porównanie zostaje rozbudowane znaczeniowo dzięki zastosowaniu czerni lub ciemnych

³⁴ Oczywiście odbiorca tekstu mógłby sobie wyobrazić, że dziewczynka idzie przez las, ale z powodu szybkiego zwrotu akcji, raczej nie ma na to czasu.

barw, określających i Wilka i las. Nawet jeśli w przedstawieniach lasu pojawiają się kolory jaśniejsze i żywsze, Wilk pozostaje wpisany w strefę cienia. Kolory kojarzone z mrokiem, a co za tym idzie – z czającym się w nim niebezpieczeństwem, dopełniają porównanie przymiotnikiem „niebezpieczny”, który tworzy właściwy kontekst znaczeniowo-symboliczny zawarty w ilustracji dla Wilka i lasu, a ogólniej dla Wilka i natury: „Wilk jest jak niebezpieczny las”, „Wilk jest jak niebezpieczna Natura”. Wilk tym samym stanowi ucieleśniony element niebezpiecznego świata przyrody, dąży do zaspokojenia głodu w sposób naturalny, zgodny z naturą drapieżnika” (Kalinowska 2017: 223).



Ilustracja 1. Czerwony Kapturek idzie przez las, Anne Lambelet

Wizualna forma porównania „Wilk jest jak niebezpieczna część Natury” naprowadza na dostrzeżenie naczelnej metafory baśni dotyczącej relacji Zła i Dobra i generuje ciąg skojarzeń na przykład „Wilk jest złowrogi jak Natura”. Tego rodzaju struktury cząstkowe, obecne w warstwie wizualnej ale konotowane z treściami pozawizualnymi, umożliwiającą konstruowanie ogólnego przekazu ilustracji. Oddziaływanie poszczególnych struktur wizualnych składa się na rozumienie całości znaczenia i przypomina konstrukcję wielkiej metafory z teorii poetyki.

Dla wzmocnienia efektu złego-ciemnego Wilka artyści wprowadzają różne rodzaje kontrastów. Kompozycje ilustracji realizują też istotny znaczeniowo aspekt epizodu przebywania Czerwonego Kapturka w lesie: dla wędrującej dziewczynki Wilk pozostaje w

większości przypadków niezauważalny, co w oglądającym wywołuje nastrój grozy. Usytuowanie postaci względem siebie oraz brak między nimi kontaktu wzrokowego tworzą strukturę fokalizacji przedstawień.

W różnych ilustracjach autorzy odmiennie realizują porównawcze połączenie Wilka i Natury oraz efekt fokalizacji. Na ilustracji numer 1 autor podkreślił utożsamienie postaci Wilka i lasu stosując formę nienaturalnie falujących choinek, które współgrają z ruchem ciała zwierzęcia. Efekt przedstawienia Wilka jako „ciemnego charakteru” wzmocniony został poprzez oryginalne ujęcie kontrastu jasne – ciemne. Droga, po której kroczy Czerwony Kapturek jest jasna. Kształt Wilka, szczególnie jego ogon, również przypomina kształtem drogę, ale ukazany jest w ciemnych barwach i przybiera przeciwny kierunek skrętu. Kontrast opiera się na zasadzie relacji ‘Analogii’ i ‘Dysanalogii’, związanej z teorią integracji pojęciowej oraz z jedną z metafor prymarnych ‘Jasne jest Dobre’ a ‘Ciemne jest Złe’. Nadanie Wilkowi formy drogi jest dwumodelowym rodzajem niespójności klasyfikacji według Schilperoorda opartej o zasadę scalenia. Opisana wizualna struktura mieści się w kategoriach konfrontacyjnej metafory wizualnej według podziału Wysłouch, natomiast jej pełne znaczenie powstaje po odwołaniu do naczelnej metafory baśni i opiera się na szeregu skojarzeń.

W omawianym przedstawieniu Wilk jest formą dominującą nie tylko ze względu na hiperbolizowanie jego wielkości, ale również przez wypełnienie jego kształtem większości powierzchni obrazu i umieszczenie małej dziewczynki bardzo blisko lewego dolnego rogu ilustracji, co jeszcze bardziej zaburza równowagę wielkości pomiędzy poszczególnymi częściami kompozycji.

Fokalizacja dotyczy również relacji między elementami, które stanowią akcenty kolorystyczne. Na tle beżowo-zielonej kolorystyki ilustracji wyróżniają się czerwień ubrania Kapturka oraz utrzymany w różowej barwie język Wilka. Powtórzenie akcentów kolorystycznych o podobnych tonacjach barwnych pozwala widzowi połączyć je ze sobą i zrozumieć ich wzajemną zależność w warstwie treściowej.

Ilustratorzy uzyskują efekt opierający się na tej samej zasadzie, co łączenie kropek w łamigłówkach dla dzieci. Zabieg powtórzenia odpowiada zasadzie, która pochodzi z teorii integracji pojęciowej – kompresji pojedynczej relacji za pomocą synkopowania. Niezależnie od tego, do jakiej teorii przypiszemy taką operację wizualną, najważniejsze jest znaczenie przenośne, który ona generuje: zdradza zamiary Wilka – pożarcie

dziewczynki. Połączenie akcentów kolorystycznych – ukazanych w zbliżonej tonacji ubrania i języka – zapowiada dramatyczny, kulminacyjny moment baśni.

Usytuowanie względem siebie bohaterów baśni oraz ich mijające się spojrzenia również współtworzą wrażenie niepokoju: Wilk mruży wpatrzone w Kapturka oczy i przybiera pozę zwierzęcia szykującego się do skoku, dziewczynka natomiast ogląda się za siebie, jednak nie patrzy bezpośrednio w stronę Wilka. W scenie wędrówki przez las, wielokrotnie powtarza się określony sposób komponowania postaci bohaterów: drapieżnik jest umieszczany za potencjalną ofiarą, co znowu odwołuje się do atawistycznego niepokoju związanego z poczuciem zagrożenia gdy coś albo ktoś znajduje się za plecami, poza zasięgiem wzroku.



Ilustracja 2. Czerwony Kapturek idzie przez las,
Cory Godbey

Na ilustracji numer 2 przemierzająca las dziewczynka jest nieświadoma obecności Wilka. Podobnie jak w przypadku poprzedniej ilustracji, napięcie w scenie budowane jest za pomocą fokalizacji. Postacie zwrócone są w tym samym kierunku i podążają w tę samą stronę, jednakże tym razem Wilk jest usytuowany obok dziewczynki, za drzewami, a ponieważ pozostaje niezauważony, wnioskujemy, że z ukrycia śledzi dziecko. Zastosowany tu zabieg wizualny stanowi ekwiwalent metafory językowej „Zło czai się w mroku” – metafory związanej z wymienioną już metaforą prymarną. Dzięki utrwalonym

schematom wyobrażeniowym ruchu człowieka i zwierzęcia rozpoznajemy charakter narracji. Czerwony Kapturek porusza się szybko – rozpoznajemy to dzięki pochyleniu postaci do przodu i dynamicznie ujętej formie ubrania, kształtowanego przez siłę pokonywanego powietrza. Natomiast ułożenie ciała Wilka (ponownie wyolbrzymionego) wskazuje na to, że zwierzę biegnie, czyli goni ofiarę. Ponieważ bohaterowie znajdują się na tym samym poziomie kompozycyjnym, a Wilk jest znacznie większy i w związku z tym szybszy, domyślamy się, że prześcignie Kapturka. Sposób przedstawienia sierści Wilka koresponduje z kolorem i formą ukazanych powyżej drzew. Tutaj również znajdziemy ilustrację porównania „zły Wilk” tym razem zaznaczoną poprzez umieszczenie drapieżnika w strefie ciemności. Podkreśla to dodatkowo kontrast jasne-ciemne: drugoplanowa mroczna strefa Wilka kontrastuje z jasną przestrzenią wędrowki Kapturka, tym samym uwypukla się zestawienie „Wilk jest jak Mrok, czyli Zło” a „Czerwony Kapturek Jasny, czyli Dobry”. Można również dodać, że „Czerwony Kapturek jest Niewinny” ponieważ jasność kojarzona jest również w kulturze europejskiej z niewinnością (Kalinowska 2017: 224). Sam Kapturek wydaje się być źródłem światła, co koreluje z konwencją potencjalnych pierwowzorów baśni mówiących o słońcu i cyklach natury: w mitologii nordyckiej potężny wilk Sköll (niekiedy też Fenrir) ściga solarną boginię Sol i pochłonie ją w dzień, gdy nastanie zmierzch bogów – Ragnarök (Kalinowska 2017: 224).



Ilustracja 3. "Little Red Riding Hood" by 小馳Koyo

Podczas gdy poprzednia ilustracja wyraża podstawowy przekaz metaforyczny baśni dzięki prostym zabiegom kontrastów wielkości i jasności, ilustracja nr 3 prezentuje zupełnie inną formę plastyczną. Mocne kontrasty zbudowane są na współdziałaniu uproszczonych i płaskich elementów oraz na zastosowaniu ograniczonej gamy barwnej, oscylującej między tonami niebieskiego, bieli i czerwieni. Kolorystyka kojarzy się z zimowym krajobrazem, co – jak już zostało wspomniane – stanowi odejście od oryginalnej fabuły baśni. Niemal geometryczne uproszczenia kształtów sprowadzone są do roli znaków, kojarzonych z aspektami realnych kształtów.

Las reprezentowany jest przez dwie stylizowane sylwety drzew i przerywane linie a Wilk – przez dwa białe półokręgi oczu, odcinające się mocno od granatowego tła. Postać Wilka jest tylko domniemana – przynależy do strefy lasu i mroku a tym samym do realizacji schematu metafory prymarnej ‘Ciemne-Złe’. Zamiast całego drapieżnika mamy reprezentujące go półksiężycy oczu, czyli typową konstrukcję odpowiadającą schematowi synekdochy, część za całość. Usytuowanie postaci w kompozycji powtarza focalizację z poprzednich ilustracji – śledzenia upatrzonej ofiary, przez co motyw obserwacji z ukrycia zostaje mocno uwypuklony. Niewidoczny, nawet dla oglądającego, Wilk nie tylko czai się za plecami Kapturka – obie postacie łączy czerwona, szeroka linia biegnąca od ubrania dziewczynki i ciągnąca się niemal przez całą poziom kompozycji aż do jasnych półkoli oczu Wilka, kończąc się na wysokości jego paszczy. Element ten wprowadza możliwość wielorakich interpretacji. Być może inspiracją to powstania tej ilustracji była bardziej optymistyczna wersja baśni, w której Czerwony Kapturek postanawia uciec Wilkowi i opuszcza domek Babci tłumacząc się pilną potrzebą załatwienia swoich spraw. Wilk – pragnąc zapobiec ucieczce –/ obwiązuje Kapturka sznurem, jednak dziewczynka wyswobadza się z więzów. Scena ta – pojawiająca się pod sam koniec opowieści, wydaje się jednak narracyjnie zbyt odległa w od sceny gdy Wilk obserwuje Kapturka w lesie, toteż bardziej prawdopodobna wydaje się interpretacja tej ilustracji, w której forma czerwonej linii kojarzy się z krwią i wszystkimi symbolicznymi aspektami, o których w sposób przenośny opowiada ta baśń. Czerwona linia jest elementem zaburzającym model poznawczy związany z formą ubrania – żaden szalik ani żadna wstążka w proporcji do postaci nie jest aż tak długa. Możemy zatem uznać, że mamy tu do czynienia z jednomodelową niespójnością Schilperoorda opartą na zniekształceniu i choć autor uważa, że jednomodelowe niespójności nie powodują uruchomienia „impulsu metaforycznego”, przykład ten pokazuje, że może być inaczej.



Ilustracja 4. Wolf and Red, autor nieznan

Ilustracja 4 również łączy się z podstawową funkcją przenośną utworu. Wyjątkowość tego przedstawienia wynika z minimalizacji kolorystycznej – scena pozbawiona jest czerwonych akcentów i opiera się na kontrastach bieli i czerni. Ilustracja wykorzystuje ten sam co w poprzednich przykładach sposób budowania napięcia – usytuowanie bohaterów względem siebie i wyolbrzymienie postaci Wilka. Na uwagę zasługuje tu jednak specyficzna hiperbola postaci Wilka: fragment jego głowy (struktura synekdochy – fragment zwierzęcia za całe zwierzę) wtapia się surrealistycznie w naturalne otoczenie. Uszy Wilka zbliżają się formą do drzew, kamuflując jego obecność. Jego oko tkwi – niezauważone – na wysokości idącej dziewczynki – ten zabieg fokalizacyjny wzmacnia wrażenie obserwowania ofiary. Część ogona na pierwszym planie dopełnia wrażenia zamknięcia i braku ucieczki przed tym, co nastąpi w dalszej części baśni.



Ilustracja 5. Czerwony kapturek idzie przez las, Russ Brown

Kontrasty czerni i bieli wykorzystuje również ilustracja numer 5. Podobnie jak na poprzedniej ilustracji pojawia się tu: maksymalna hiperbolizacja głowy i oka Wilka, wizualne scalenie Wilka i lasu oraz zakamuflowanie obecności drapieżnika i obserwowanie ofiary z ukrycia. Tym razem jednak struktura wizualna i wynikająca z niej focalizacja są znacznie bogatsze znaczeniowo. Białe światło między drzewami lasu jest jednocześnie formą wyszczerzonych kłów Wilka. Nie byłoby to aż tak klarowne, gdyby nie umieszczenie w partii koron drzew ogromnego oka. Ciemne sylwety drzew i jasne przestrzenie między nimi odpowiadają relacji właściwej dla figury dwuznacznej – spoglądając na ilustrację albo widzimy świetliste przestrzenie jako prześwity między drzewami, albo jako wyszczerzone zęby drapieżnika.

Kluczowe znaczenie ma obecność w tej przestrzeni plamki czerwonego koloru, która jest reprezentacją postaci Czerwonego Kapturka. Umieszczenie bohaterki w przestrzeni lasu-pyska, w sposób wizualny zapowiada moment pożarcia dziecka. Efekt ten wywołuje uczucie niespójności, które według klasyfikacji Schilperoorda należy do niespójności dwumodelowej o charakterze scalania. Samo połączenie przestrzeni między drzewami i formy zębów przynależy do rodzaju integracji pojęciowej, ale umieszczenie w tej przestrzeni Czerwonego Kapturka uruchamia funkcję przenośną zawartą w ilustracji, która odnosi się do momentu, który dopiero nastąpi w końcowej części baśni.

2.8. Relacja figury i tła

Dwie następne ilustracje, 6 i 7, są przykładami przedstawień, które wyraźnie odchodzą od klasycznej narracji baśni, przenosząc akcję w nocną scenerię. Ten stosunkowo często stosowany zabieg wizualny daje twórcom ilustracji możliwość wzmocnienia wizualnego poczucia grozy obecnej w akcji baśni. W wybranych przykładach takiego obrazowania znajdziemy opisane wyżej sposoby kształtowania atmosfery zagrożenia poprzez hiperbolizację postaci Wilka i jego dominującą rolę w kompozycji, metonimiczną w strukturze znaczeniowej reprezentację drapieżnika oraz zastosowanie kontrastów. W przypadku ilustracji osadzonych w nocnej scenerii podkreślany jest inny niebezpieczny aspekt Natury – noc, a zwłaszcza przebywanie nocą w lesie. Ponieważ Wilk wizualnie przynależy w tych ilustracjach do nocy – jego kształt w obu przypadkach jest opisany poprzez nocne niebo. Pojawia się tu bardziej szczegółowe porównanie „Wilk jest jak mrok nocy”, które w ogólnym rozumieniu łączy się z podstawowym aspektem metafory baśni „Wilk to Zło”.



Ilustracja 6. Little Red Riding Hood Illustration, Bonnie Lecat

W obu ilustracjach kompozycja i usytuowanie elementów uruchamiają funkcję przenośną obrazów. Autorzy wykorzystali w nich formę figury dwuznacznej. Efekt jest jeszcze mocniejszy niż w ilustracji numer 5: linia lasu określa kształt Wilka i odwrotnie – zarys głowy Wilka lub jego paszczy określa kształt fragmentu lasu. Choć jeden kształt nie istnieje bez drugiego, nie możemy ich jednak postrzegać jednocześnie. Sądzę, że taki rodzaj niezgodności jest przykładem dwumodelowej niespójności opartej na dwuznaczności według klasyfikacji Schilperoorda. Autor ten podkreśla, że w zależności od kontekstu taką niespójność można rozpoznać jako metaforyczną albo nie (Schilperoord 2018: 37).

Na ilustracji numer 6 głowa Wilka wtapia się w las, a na jego sierści widnieją żółte kropki-gwiazdy, spośród których dwie największe to oczy prześladowcy. Ten fragment kompozycji opiera się na dwumodelowej niespójności wstawienia, co w połączeniu z umiejscowieniem głowy i wpisaniem jej w figurę dwuznaczną, sprawia, że ilustracja dopowiada treści nieoczywiste. Wilk kamufluje się w strefie nocy, a jego nos znajduje się tuż nad Czerwonym Kapturkiem, który – jak można wnioskować na podstawie jej pozy i przestraszonej miny – czuje się zagubiony.



Ilustracja 7. Czerwony Kapturek, Creative Review

Minimalizm graficzny ilustracji numer 7, jej ograniczona kolorystyka i geometryczne kształty sprawiają, że obraz eksponuje bardziej warstwę wizualną niż treściową. Na figurę dwuznaczną składają się tutaj choinka widoczna na tle nocnego nieba i zarys głowy wilka z rozwartą paszczą, na wysokości której znajduje się postać Czerwonego Kapturka. Sierp Księżycy albo jest częścią czarnego nocnego nieba, albo okiem Wilka. Nie jest to jednak jedyna niespójność obecna w tym obrazie – Czerwony Kapturek rzuca cień, a choinki nie. Model poznawczy zostaje w ten sposób zaburzony – pojawia się tu jednomodelowa niespójność oparta na usunięciu. Nie ma to znaczeniowych koneksji, poza tym, że wprowadza jeszcze większą komplikację w scenie. Natomiast powtórzenie zarysu choinek narzuca postrzeganie paszczy wilka jako kolejnej takiej figury. Wilk w obrazie pozostaje zakamuflowany, choć jednocześnie umieszczenie uproszczonej formy Kapturka w obszarze jego paszczy – zdradza dramatyczny moment baśni.

2.9. Znaczenie formy cienia

W celu konstruowania znaczeń ilustratorzy posługują się motywem cienia postaci. Takie elementy wizualne stanowią rodzaj ilustracji utrwalonych metafor językowych, np.: „kroczyć za kimś jak cień”, „nieodłączny jak cień”. Ponieważ wymienione metafory językowe podkreślają aspekt umiejscowienia postaci względem siebie, istotna pozostaje focalizacja. Zarówno w rzeczywistości, jak i na ilustracjach, rzucony cień tworzy atmosferę grozy: nie zawiera on w sobie szczegółowego opisu postaci i pozostawia przestrzeń dla wyobraźni widza, który może projektować na cień swoje lęki.

Nawiązanie do metafory językowej „kroczyć za kimś jak cień” odnajdziemy w ilustracji numer 8. Przedstawienie odwołuje się ponownie do ciągu skojarzeń związanych z metaforą prymarną i podstawową metaforą baśni – Wilk należy do strefy Mroku-Zła, a właściwie do strefy cienia. Na ilustracji postać Wilka reprezentuje tylko cień, który ujawnia jego sylwetę na tle szeregu drzew. Dzięki takiemu obrazowaniu Wilk jest jeszcze bardziej niezauważalny, stopiony z przestrzenią lasu, obecny tuż za plecami dziewczynki, ale niewidoczny. Cień Wilka staje się samą „ideą śledzenia” i polowania. Efekt grozy podkreślają minimalizm kolorystyczny, kontrast barwny i walorowy – jaskrawa w kolorze i jaśniejsza na tle lasu i cienia Wilka postać dziewczynki oraz znaczące usytuowanie bohaterów względem siebie.



Ilustracja 8. Red Riding Hood by TheOtherShiroki on DeviantArt

W ilustracji nie odnajdujemy realnego uzasadnienia dla pojawiania się tego cienia – nie ma żadnego elementu, który mógłby go rzucać. Jest to struktura niezgodna z potocznym doświadczeniem i wprowadza element niespójności jednomodelowej opartej na usunięciu. Ponownie – wbrew przekonaniom Schilperoorda – usunięcie nabiera cech metaforycznych. Do opisu struktury niezgodności zaczerpniętej z teorii Schilperoorda możemy również wykorzystać dwumodelowe zaburzenie polegające na wstawieniu. W takim ujęciu modelem pojęciowym udzielającym tematu będzie „Czerwony Kapturek w lesie”, a elementem zaburzającym będzie wstawiony cień pochodzący z modelu konceptualnego Wilka.

Ilustracje numer 9 i numer 10 wykorzystują ten sam sposób użycia cienia w celu zbudowania dramaturgii sceny. Wilk – reprezentowany przez cień – zostaje umiejscowiony poza kadrem przedstawienia. Wydłużony cień głowy Wilka w ilustracji numer 9 został wypełniony ekspresyjną, ciemną kreską i jest formą niespójną z otoczeniem – przedstawione w pozostałej części sceny cienie wskazują na zupełnie inny kąt padania światła. Obecność takiego zakłócenia odpowiada jednomodelowej niespójności Schilperoorda, gdzie modelem pojęciowym jest doświadczanie realistycznego współgrania świata i cienia. Taka stylistyka wprowadza nastrój niepokoju i podkreśla podstawową

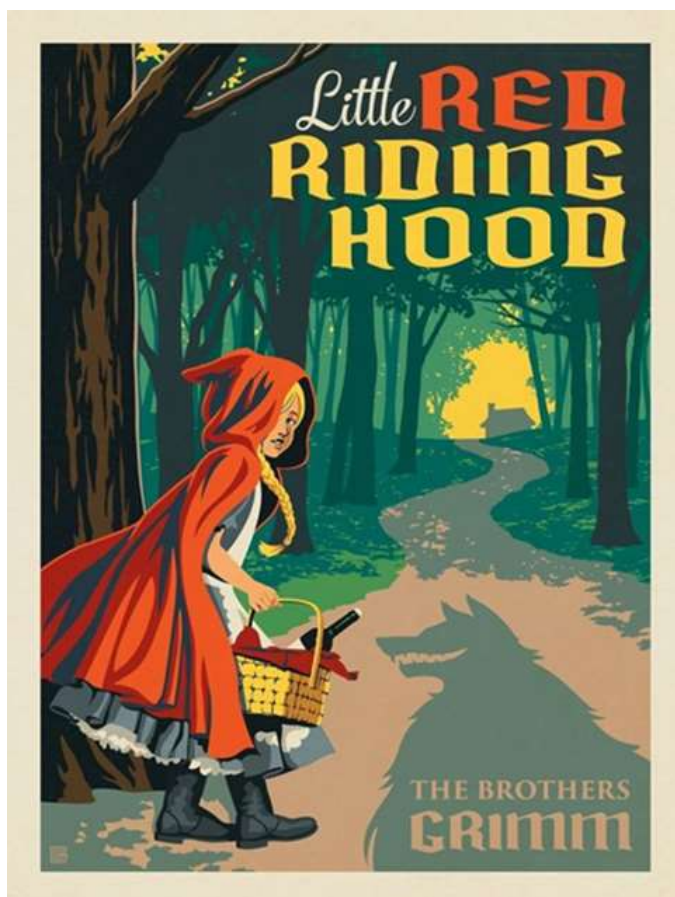
metaforę baśni. Ekspresyjny wyraz sceny potęgują struktury drzew, których czerwone gałęzie przypominają uproszczone formy naczyń krwionośnych. Obecne w ilustracji formy wizualne, w połączeniu z faktem, że Czerwony Kapturek, zarówno w stylistyce, jak i w kolorystyce, przynależy do sfery drzew, zwracają uwagę na symboliczną wymowę czerwonego koloru w całej baśni. Postać dziewczynki – odrywająca się od ziemi w podskoku – kontrastuje z grozą, którą wprowadza Wilk. Ujęcia postaci realizują relację ‘Analogii’ i ‘Dysanalogii’, związaną z teorią integracji pojęciowej.



Ilustracja 9. le petit Chaperon Rouge, Barroux

Również ilustracja numer 10 wykorzystuje oddziaływanie cienia spoza kadru. Choć jej kolory są pastelowe, stosunkowo mało kontrastowe, a zielony las, wijąca się przez niego ścieżka i domek babci stwarzają przyjazną atmosferę, dramatyzmu temu przedstawieniu nadaje oryginalna focalizacja. Ukazany na pierwszym planie Czerwony Kapturek niepewnie odwraca się w tył. Twarz dziewczynki skrywa kaptur, spod którego bohaterka zerka jednym okiem w przestrzeń, w której znajduje się domniemany Wilk. Jego dokładnie

zobrazowany cień z wyeksponowanymi zębami widnieje obok Kapturka. Ilustracja przedstawia sytuację, której focalizatorem zewnętrznym jest widz, ponieważ oglądający znajduje się w poza-obrazowej przestrzeni domniemanego Wilka. Wilk rzuca cień, który mógłby być cieniem oglądającego ilustrację, co stawia widza w pozycji prześladowcy. Funkcja przenośna ilustracji wykracza tym samym poza struktury wizualne i sięga do samoświadomości widza. Niepewny wyraz twarzy dziewczynki, wyrażający niepokój, ale również zaciekawienie oraz plakatowa forma tworzą atmosferę filmu grozy.



Ilustracja 10. Little Red Riding Hood, Anderson Design Group

Zupełnie inaczej wykorzystany jest motyw cienia w scenie bezpośredniego spotkania bohaterów na ilustracji numer 11. W opartej na kontrastach i minimalistycznej kolorystycznie kompozycji wykorzystano ciekawy zabieg podzielenia obrazu na dwie części, które są dla siebie niejako lustrzanym odbiciem, ale dzięki transformacji formy cienia Wilka, zyskują odmienne znaczenie.



Ilustracja 11. Ou Vas Tu Petit Chaperon Rouge, forsakenlight77
on deviantART

Górna część kompozycji jest zakotwiczona w konkretnym momencie akcji, ponieważ została uzupełniona tekstem pytania pochodzącego z baśni: „Dokąd idziesz, Czerwony Kapturku?” (Grimm 2010: 147). Ta partia obrazu przedstawia sylwetki bohaterów ukazane pod światło, umieszczone wśród ustawionych kulisowo drzew. Jest to jedno z niewielu przedstawień, w którym nie posłużono się stylizacją hiperbolizowania postaci Wilka. Ukazanie Wilka w pozycji stojącej podkreśla antropomorfizację tej postaci obecną w tekście, w którym zwierzę mówi ludzkim głosem. Kalinowska pisze: „Wilk ma cechy ludzkie – mówi, i to mówi przekonywująco, potrafi *zauroczyć* swoje rozmówczynie – zachowując jednocześnie cechy dzikiego zwierzęcia, drapieżnika polującego na zdobycz, która zaspokoi jego głód” (Kalinowska 2017: 233).

W dolnym fragmencie kompozycji znajduje się strefa cieni rzuconych przez dziewczynkę i Wilka. Wyolbrzymiony cień Wilka został tak wystylizowany, żeby oddać w formie wizualnej zamiary zwierzęcia. Czarna sylweta z kropką czerwonego oka przypomina drapieżnego dinozaura. Zarówno hiperbolizacja, jak i forma cienia służą zogniskowaniu uwagi oglądającego na zamiarach Wilka, niewyrażonych wprost w rozmowie z dziewczynką – tj. z chęcią pożarcia jej. Odwołując się do koncepcji Schilperoorda można dostrzec tu niezgodność o charakterze jednomodelowego zniekształcenia związaną z zaburzeniem realistycznego modelu rzucania cienia. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę całość obrazu, zabieg polegający na usunięciu realistycznego cienia Wilka i wstawieniu w jego miejsce groźnej sylwety drapieżcy, można zakwalifikować jak niespójność substytucyjną, gdzie wstawiony element różni się formą od elementu usuniętego. Taka kwalifikacja może zachodzić tylko gdy odnajdziemy dwa modele poznawcze, z których jeden jest tematem a drugi reprezentuje element zaburzający. Tematem w tym przypadku może być realistycznie ujęta scena rozmowy, a elementem zaburzającym – surrealistyczny „gadzi” cień Wilka.

W przeciwieństwie do zniekształconego cienia postaci Wilka, cień Czerwonego Kapturka ukazuje jego realistyczne konotacje a jego sylweta zachowuje cechy lustrzanego odbicia figury postaci. Kontrast między cieniami opiera się tym samym na zasadzie relacji ‘Analogii’ i ‘Dysanalogii’, pochodzącej z teorii integracji pojęciowej. Ta odmienna stylizacja cieni wprowadza dodatkowe przenośne znaczenie, rozbudowywane o kolejne skojarzenia. Cień Wilka sugeruje jego plany związane z pożarciem dziewczynki, gdy tymczasem cień Kapturka nie zdradza żadnych zamiarów tej postaci. W zestawieniu z wyrazistą formą cienia Wilka, brak odwzorowania myśli dziewczynki w sylwecie jej cienia sprawia, że Kapturek jawi się jako postać bezmyślna i nierozsądna, ponieważ nie okazuje strachu w zetknięciu z dzikim zwierzęciem.

Dolna strefa cieni przyciąga wzrok również dlatego, że zajmuje znaczne większy obszar w całej kompozycji. Tym samym struktura kompozycyjna wykorzystuje cechy metafor prymarnych ‘Większe jest ważniejsze niż Mniejsze’ i ‘Przód jest ważniejszy niż Tył’. Obszar ten jednocześnie przynależy do przestrzeni ziemi i cienie, które są na nim widoczne korespondują z tym, co ukryte pod ziemią. Można dostrzec tu nawiązanie do utrwalonych w kulturze hellenistycznej i obecnych w kulturze chrześcijańskiej Europy przekonań o istnieniu podziemnego Hadesu-Piekła.

Niektórzy twórcy idą jeszcze dalej w wykorzystaniu potencjału symboliki cienia. Na ilustracji numer 12 autorka użyła niezgodności między postacią a formą jej cienia: postać Kapturka rzuca cień, który ma kształt Wilka. Taki rodzaj przedstawienia ewokuje skojarzenia metaforyczne. Nadal możemy przywoływać na podstawie ilustracji wyżej wymienione konwencjonalne metafory językowe dotyczące cienia – dziewczynka nie może uciec przed cieniem, on za nią podąża. Niemniej zważywszy, że cień rzucany przez Kapturka nie jest cieniem jej samej, a cieniem jej prześladowcy, zmianie ulegają również sposoby interpretacji tej wizualnej struktury: Wilk jest wpisany w historię Kapturka, jest częścią jej przeznaczenia.



Ilustracja 12. Wolf Within, kirstinmills on DeviantArt

Kolejna możliwa interpretacja opiera się na relacji przyczyny i skutku: skoro Czerwony Kapturek rzuca cień w formie Wilka, sama ma w sobie cechy Wilka, czyli nie jest wolna od aspektów Zła. Zastosowane rozwiązanie przywodzi na myśl założenia Carla Gustawa Junga i jego teorii archetypu Cienia, czyli mrocznej części osobowości oraz wypartych do strefy podświadomości treści psychicznych kłopotliwych względem norm moralnych. Cień w kształcie Wilka znajduje się za postacią Kapturka i dla niej samej pozostaje niewidoczny. Struktura wizualna wskazuje tym samym, że fakt posiadania Cienia-Zła znajduje się poza świadomością bohaterki. Ujęcie to wydaje się zgodne z interpretacją psychoanalityczną tej baśni proponowaną przez Bettelheima, a dokładnie z fragmentem dotyczącym wypartych impulsów edypalnych, których częścią jest chęć usunięcia postaci kobiecej, czyli matki (Bettelheim 1985: 27, 29, 31, 42). Wyparte treści psychiczne spowodowane są również niejasnymi impulsami namiętności obecnymi na tle seksualnej przemiany związanej z dojrzewaniem (1985: 32-33).

Rozpatrzenie w tej ilustracji w kontekście rodzajów niespójności proponowanych w klasyfikacji Schilperoorda jest jeszcze bardziej skomplikowane niż w przypadku poprzedniego obrazu. Zmianę kształtu cienia można – podobnie jak w przypadku wcześniejszej ilustracji – zaliczyć do jednomodelowego zniekształcenia. Jeśli chcielibyśmy pozostać przy inkongruencji dwumodelowej, należałoby wyszczególnić modele poznawcze i rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z substytucją czy z transmutacją. Pierwszym modelem pojęciowym może być postać Kapturka rzucającego cień, a elementem zaburzającym drugiego modelu pojęciowego – cień Wilka. Jednak podmieniona forma tego cienia staje się problematyczna przy substytucji albo transmutacji: cień różni się od formy, która została usunięta, ale jednocześnie zachowuje odpowiednią wielkość i walor. W warstwie przedstawienia postaci o innej charakterystyce, sylweta cienia jest różna, ale w warstwie wizualnej – struktura jest podobna.

2.10. Multiplikacja elementów wizualnych

Ilustracje numer 13 i 14 zostaną omówione razem, ponieważ – choć różnią się od siebie formą plastyczną – wykorzystują ten sam wizualny efekt stylistyczny jakim jest zwielokrotnienie znaczącego elementu. W obu przedstawieniach formą multiplikowaną jest kształt postaci Wilka. Zastosowanie powtórzenia tego elementu podkreśla jego

znacznie w narracji, będąc jednocześnie sposobem podkreślenia jego dominacji i wszechobecności w baśni.



Ilustracja 13. Czerwony Kapturek, Paisley Farm

W ilustracji numer 13 w górnej części kompozycji, częściowo spoza kadru wyłania się fragment niebieskiego Wilka. Na spódnicy ukazanego poniżej Czerwonego Kapturka znajduje się wzór składający się z pomniejszych, niebieskich i zobrazowanych w biegu kształtów zmultiplikowanego Wilka. Tym samym ilustrator podkreślił pośpiech właścicielki spódnicy, ale również ukazał, co będzie następnym działaniem Wilka – zwierzę pobiegnie do domku Babci, żeby znaleźć się tam przed Czerwonym Kapturkiem. Pojedyncza figura biegnącego Wilka ma charakter metonimiczny – kształt drapieżnika na spódnicy ukazany jest zamiast biegnącego Wilka, pokazanego w kompozycji w formie statycznej. Jednocześnie jednak powtórzenie kształtów oraz ukierunkowanie postaci w sposób przenośny sugeruje dalsze losy Kapturka. Rozmieszczanie bohaterów ilustracji podlega focalizacji i powiela schemat śledzenia, choć jednocześnie ukazany ruch wilków wykracza czasowo poza przedstawiony na ilustracji moment w narracji. Zwielokrotniony

motyw prześladowcy umieszczony właśnie na spódnicy bohaterki podkreśla przenośny charakter baśni, dotyczący nadużyć seksualnych interpretowanych w duchu wersji Perrault.

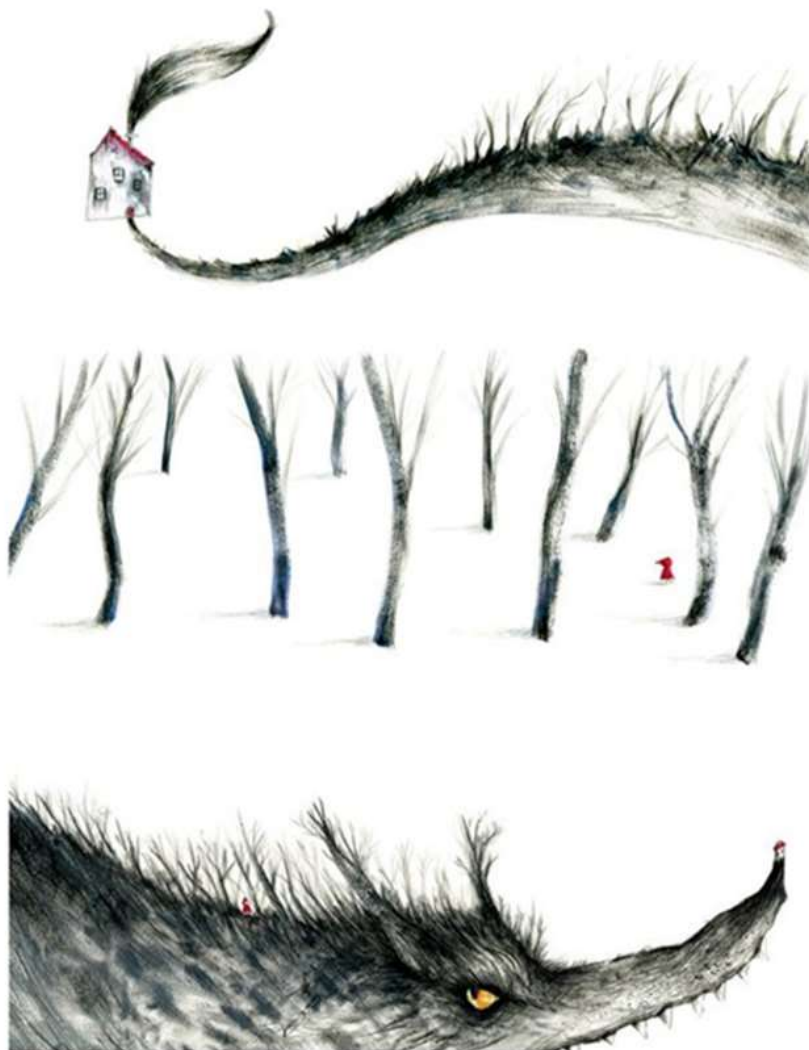
W bardziej niedookreślonej w formie i mającej wyraźny malarski charakter ilustracji numer 14, potrójnie sylwetki Wilka oddziałują inaczej. Poza podobnym, jak w poprzednich ilustracjach, fokalizacyjnie przemyślanym rozmieszczeniem postaci, przygaszona kolorystyka i trzykrotne powtórzenie figury Wilka wzmacnia uczucie niepokoju. Zwielokrotnione formy mają odmienny kolor i zbliżoną formę. Jeden z kształtów został nałożony na postać Czerwonego Kapturka, co potęguje efekt zagrożenia jego cielesności poprzez bliskość Wilka. Potrójnie kształtu Wilka wykazuje też jednocześnie na pewną niezgodność z treścią baśni, w której Wilk był tylko jeden. Bez znajomości baśni ta niespójność nie zostałaby odczytana, dopiero po uwzględnieniu wymiaru literackiego zyskuje swoją moc metaforyczną.



Ilustracja 14. A walk with Wolves Art Print, Louise Hubbard

2.11. Symultaniczne połączenie różnych scen w jednej ilustracji

Wśród ilustracji do Czerwonego Kapturka znajdują się takie, które łączą w jednym obrazie wiele wątków opowieści, zarówno tych zgodnych z narracją baśni i tych, które narracja pozostawia w sferze domysłów. Przedstawienia tego rodzaju eksponują za pomocą odpowiednio dobranych środków plastycznych, kluczowy moment fabuły baśni – pożarcie bohaterki. W wyodrębnionych w ramach jednej kompozycji symultanicznie ukazanych scenach zastosowano omówione wyżej środki stylistyczne (tj. hiperbolę i litotę, kontrasty walorowe i kolorystyczne oraz znaczące połączenia akcentów koloru czerwieni).



Ilustracja 15. Czerwony Kaprturek, Alfredo Serra

Przykładem tego typu rozwiązania jest trójdzielna kompozycja ilustracji numer 15. Obraz jest złożony wizualnie choć jednocześnie jest minimalistyczny w formie i kolorze. Dolna i górna część ilustracji łączą się ze sobą dzięki zasadzie poznawczego uzupełniania brakujących elementów. W tym przypadku chodzi o brakujące elementy ciała Wilka reprezentowanego poprzez strukturę synekdochiczną – fragment jego głowy i ogona. W ilustracji bardzo istotna jest fokalizacja, a zwłaszcza zmiana kierunków wędrówki Czerwonego Kapturka i położenia domku Babci.

Postać Czerwonego Kapturka odnajdziemy w dolnej i środkowej części obrazu. W dolnej części kompozycji autor ukazał zminiaturyzowaną plamkę czerwieni, która reprezentuje postać bohaterki. Czerwony punkt widnieje na głowie Wilka, wśród gęstej sierści. Forma sierści zachowuje podobieństwo do formy lasu przedstawionej w środkowej części ilustracji, co wyraźnie widać szczególnie we fragmencie ukazującym uszy Wilka. Scalenie Wilka i przyrody, rozpatrywane w kontekście znajomości fabuły, sugeruje wspomniane już połączenie: „Wilk jest jak niebezpieczny aspekt Natury”. Hiperbolizacja Wilka ma na celu podkreślenie jego wszechobecności, podkreślając jednocześnie znikomość roli Czerwonego Kapturka, jej niemoc sprawczą w fabule całej opowieści.

Środkowa część ilustracji przedstawia wędrówkę Czerwonego Kapturka przez las. W porównaniu do skali dolnej sceny, środkową część odbieramy jako rodzaj przybliżenia. W dolnej scenie dziewczynka zmierza w prawa stronę, w środkowej zaś w lewą. Ponieważ w górnej scenie domek Babci znajduje się właśnie po lewej stronie, to choć scena górna różni się skalą od sceny środkowej, kierunek wędrówki Kapturka wskazuje, że zmierza właśnie do tego domku. Widzimy tym samym akcję z dwóch różnych perspektyw. Choć na poziomie wizualnym dziewczynka ukazana jest jako wędrująca w dwóch różnych kierunkach, to i tak zmierza cały czas w tę samą stronę – do domku Babci. Ilustrator umieścił go w górnej i dolnej części. W dolnej części domek umiejscowiony jest w kluczowym miejscu ważnym dla rozwoju akcji, tj. na nosie Wilka, w zasięgu jego paszczy. Kierunek spojrzenia wielkiego, żółtego oka Wilka oraz znajomość fabuły określa kierunek, w którym zmierza oznaczony tylko czerwoną plamką Kapturek. Sposób ukazania wędrówki Kapturka sugeruje co tam się stanie.

Do domku ukazanego w górnej części ilustracji prowadzi droga, która jest jednocześnie wilczym ogonem. Koniec tego ogona wychodzi kominem jako dym, tym

samym ogon Wilka reprezentuje fakt, że on już w tym domku jest. Dodatkowo czerwony kolor drzwi domu łączy miejsce z postacią Kapturka, podkreślając symboliczny charakter tej barwy w całej baśni. To właśnie za tymi czerwonymi drzwiami nastąpi najbardziej dramatyczny moment całej opowieści, zarówno w sensie literalnym, jak i przerośnym.



Ilustracja 16. Czerwony Kapturek, Peter Donnelly

W złożonej strukturze wizualnej tej ilustracji odnajdziemy przede wszystkim niespójności jednomodelowe dotyczące skali postaci oraz zmiany kierunków przemieszczania się tej samej postaci. Połączenie domku i wilczego ogona jest z kolei niespójnością dwumodelową. Podobnie jak w ilustracji nr 12, jeśli za kryterium

przyjmujemy samą formę, uznamy ten zabieg za rodzaj transmutacji, ponieważ jednak forma ogona zbliżona jest i do formy drogi i dymu, odnosząc się do treści bajki, można ten element zinterpretować jako substytucji.

Ilustrację numer 16 łączy z poprzednią minimalizm kolorystyczny oraz ukazanie epizodu zbliżania się Kapturka do domu Babci z wielu perspektyw. Jednocześnie jednak plastyczna forma przedstawienia jest wyraźnie odmienna – jej stylistyka nawiązuje do formy komiksu.

Kompozycja została podzielona na kilka mniejszych, symultanicznie ukazanych scen. Pierwsza – usytuowana na górze – jest ilustracją wprowadzającą, budującą napięcie. Ciemne graficzne sylwetki drzew, przedstawiony na horyzoncie dom Babci oraz stada lecących wron zostają skontrastowane z elementami w kolorze czerwieni: małutkimi sylwetkami Kapturka i kwiatków oraz dużymi kształtami słońca i wysokich okien budynku.

Umieszczone nad horyzontem czerwone słońce zwiastuje rychłe nastanie nocy, co w połączeniu z gotycką formą domu oraz stadem krążących wron, buduje atmosferę grozy. Struktura wizualna jest niezgodna z czasem akcji, który w baśni określony jest jako pełnia dnia. Dwie następne sceny powtarzają czerwone formy okręgu słońca i kształtu okna. Artysta zastosował w tych dwóch ilustracjach odmienne punkty widzenia: scena ukazana jest zarówno z perspektywy wnętrza domu, w którym Wilk obserwuje Kapturka przez okno i oczekuje na jego przybycie oraz w trzech ujęciach wędrowni Kapturka. Różnicę między ujęciami wyznaczają odmienne kształty postaci dziewczynki oraz zmiana położenia okręgu Słońca.

Zestawienie zwróconych ku sobie postaci zapowiada ich rychłe spotkanie. Kierunek podążania dziewczynki – oprócz układu jej sylwetki – podkreślają skośne, długie cienie drzew. Kontrasty formalne i kolorystyczne sugerują kolejność poszczególnych scen. W dolnej scenie pojawia się rozwidlona struktura, która przypomina drogę albo rzekę, mającą taki sam kolor czerwieni jak ubranie dziewczynki, kwiaty, słońce, okno oraz czerwone oczy Wilka. Dzięki takiej stylizacji artysta uzyskał wrażenie płynącej krwi, która ilustruje metaforę językową „rzeka krwi”. Zagadkowość tej formy opiera się na niespójności jednomodelowej zniekształcenia związanej ze zmianą koloru. W omawianej ilustracji czerwone elementy, zwłaszcza „rzeka krwi”, zyskują funkcję przenośną, ponieważ poprzez symbolikę koloru odnoszą się do niewyrażonego wprost wątku opowieści.

2.12. Znaczące wpisywanie obrazu w obraz

Znaczącym zabiegiem wizualnym stosowanym przez wielu ilustratorów jest nakładanie na siebie wizualnych struktur lub wpisywanie jednych w drugie. Dzięki zastosowaniu takiego rozwiązania plastycznego twórcy wzmacniają wyselekcjonowane aspekty narracji. Dotyczy to zwłaszcza traumatycznego momentu pożarcia Czerwonego Kapturka przez Wilka.

Bardzo często ilustratorzy przedstawiają moment wkraczania Czerwonego Kapturka do lasu, który jednocześnie jest przekształcony w Wilka. Ilustracja numer 17 jest przykładem takiego przedstawienia. Widnieje na niej francuski tytuł baśni, co wskazuje, że została ona zaprojektowana jako okładka książki. Świadczy o tym również owalny kształt samej sceny, efekt wykorzystywany na okładkach książek dla dzieci – daje on wrażenie patrzenia na scenę przez lunetę, ogniskuje uwagę i zachęca do otworzenia książki oraz poznania historii.



Ilustracja 17. Le Petit Chaperon Rouge, Rui Diaz

W obrazie mamy scalone dwa modele poznawcze – pierwszy to las z Czerwonym Kapturkiem, droga i domek Babci, a drugi to otwarta paszcza Wilka. Zęby Wilka są stylizowane na kształty skał, dzięki temu obecność Wilka jest mniej oczywista. Droga, po której kroczy dziewczynka, jest jednocześnie językiem Wilka, co dodatkowo podkreśla tekstura i różowy kolor tego elementu przedstawienia. Wgłębi tak ukazanej paszczy znajduje się domek Babci. Znaczenie ilustracji jest jasne: wkraczanie dziewczynki do lasu jest tożsame z wkraczaniem do paszczy Wilka.

Ilustrację można uznać za przykład integracji pojęciowej polegającej na kompresji relacji ‘Analogii’. Pierwszą przestrzenią wyjściową jest „Czerwony Kapturek zmierzający drogą przez las do domku Babci”, drugą przestrzenią wyjściową „Pysk Wilka z językiem i zębami”, a przestrzenią generyczną dla obu – „Wchodzenie w obszar”. Amalgamat, jaki w ten sposób powstaje można opisać następująco: „Czerwony Kapturek, zmierzając przez las do domku Babci, wchodzi w paszczę Wilka”. Amalgamat opiera się na siatce jednozakresowej, czyli na schemacie uważanym za identyczny z metaforą pojęciową. Natomiast przy pytaniu o prezentowaną niespójność analizowaną w ramach teorii Schilperoorda, mamy do czynienia z operacją scalenia dwumodelowego. Powstanie hybrydy zależy również od innego rodzaju niespójności: dwumodelowa transmutacja dotycząca kształtów zębów Wilka i jednomodelowe wyolbrzymienie jego wielkości. W tej ilustracji, podobnie jak w wielu analizowanych wcześniej, pojawia się motyw „Wilka niebezpiecznego jak Natura”. W stosunku do innych przedstawień – ta scena zachowuje żywą i bogatą kolorystykę, choć nadal najciemniejszym elementem jest fragment stylizowanych zębów Wilka. Również w tym obrazie Wilk jest reprezentowany przez fragmenty, czyli ilustracja wykorzystuje strukturę synekdochy.

Ilustracja numer 18 reprezentuje zupełnie inny nastrój – utrzymana jest w tonacjach szarości i brązu z czerwonymi akcentami kolorystycznymi. Struktura wpisania jednego obrazu w drugi również jest inna. Choć znowu mamy tu do czynienia z dwumodelowym scaleniem zaczerpniętym z teorii Schilperoorda, jednak tym razem wyolbrzymiona postać Wilka został scalona z formą domu Babci. Lasu nie ma, ale drzewo ukazane z boku domu zostało umieszczone w miejscu, gdzie powinien znajdować się ogon Wilka i tak jest ono odbierane. Różne rodzaje niespójności współtworzą tu na całościowy efekt wizualny. Wspomniane przeskalowanie to jednomodelowe zniekształcenie wielkości zwierzęcia, natomiast kształt drzewa jako ogona należy rozpatrywać jako transmutację jeśli chodzi o formę, i substytucję, jeśli weźmiemy pod uwagę charakter przedmiotowy elementu.

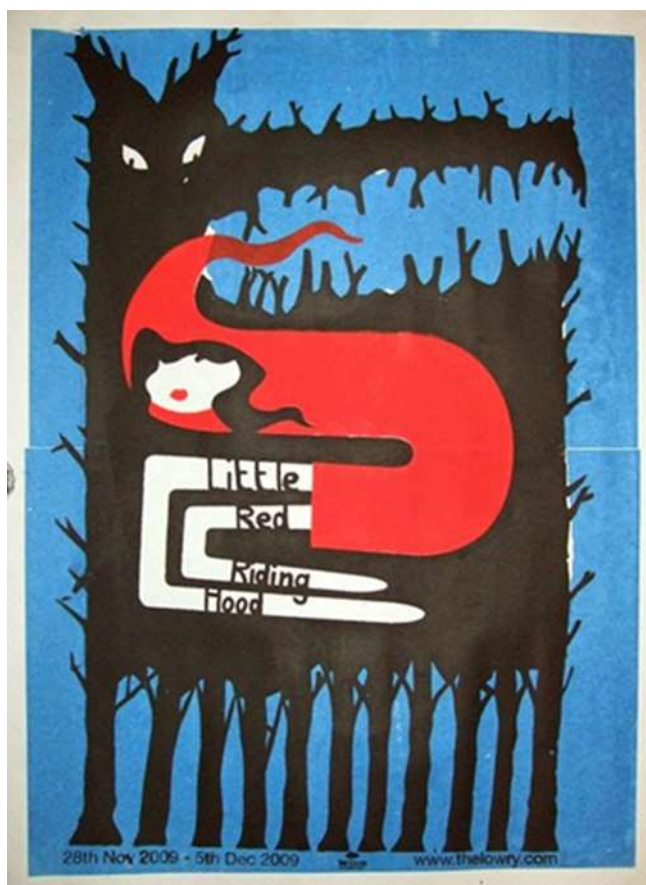
W tej ilustracji istotną rolę odgrywa także fokalizacja – umiejscowienie względem siebie postaci, kierunek ich spojrzeń oraz usytuowanie akcentów kolorystycznych. Czerwony Kapturek znajduje się w pobliżu schodów, ale nie jest ukazany w ruchu a statycznej pozie, w zatrzymaniu i spogląda w stronę widza. Wilk również zerka jednym okiem na widza, pokazuje w uśmiechu ostre zęby. Drapieżnik ukryty częściowo za domem, góruje nad bryłą budynku, niemniej pozostaje niewidoczny dla Czerwonego Kapturka. W taki sposób autor uzyskał napięcie, którego źródłem jest śledzenie przez Wilka poczynąń swojej ofiary. Za pomocą tego rodzaju struktury wizualnej, w sposób przenośny pokazał on, że Wilk już jest obecny w domku Babci.

Bardzo ważną rolę w sugerowaniu widzowi co wkrótce nastąpi, pełnią akcenty czerwieni – drzwi domku mają odcień czerwieni zgodny z kolorem ubrania dziewczynki: jeśli Kapturek przekroczy te drzwi znajdzie się brzuchu Wilka. Sytuacja jest nieuchronna, co również zawarte jest w kompozycji obrazu: Kapturek już znajduje się na tle scalonej formy Wilka-domu. Ilustrator znalazł tym samym sposób, żeby w sposób przenośny pokazać pożarcie dziecka, jakie nastąpi w dalszej części baśni.



Ilustracja 18. Little Red Riding Hood Jamsan

Ilustratorzy wykazują ogromną pomysłowość w sposobach wizualnego opowiadania o dramatycznym momencie połknięcia Czerwonego Kapturka przez Wilka. Szczególne miejsce wśród ilustracji odnoszących się do tego wątku zajmuje przedstawienie numer 19. Ponownie jest to okładka książki, na co wskazuje znajdujący się na niej tytuł baśni. Ilustracja jest prosta w stylistyce i nieco odrealniona w formie – oddziałuje poprzez płaskie kształty i wykorzystanie zaledwie trzech kolorów: czarnego, czerwonego i niebieskiego. Stanowi ona rodzaj syntezy kilku wątków zaczerpniętych z narracji baśni. Pomimo ukazania niestandardowych kształtów postaci, oglądający nie ma wątpliwości, co widzi: Wilka, który połknął w całości Czerwonego Kapturka.



Ilustracja 19. Little Red Reading Hood, d'Amélie Fléchais

W obrazie odnajdziemy kilka rodzajów niespójności wywiedzionych z teorii Schilperoorda. Po pierwsze, oglądanie tego co znajduje się we wnętrzu zwierzęcia, jest

niezgodne z modelem poznawczym jego realnego wyglądu i stanowi rodzaj manipulacji w ramach jednomodelowego zniekształcenia. Po drugie, kształt zwierzęcia odbieramy jako niezgodny z modelem poznawczym realnego Wilka. Wpisanie ciała drapieżnika w formę prostokąta jest jednomodelową niespójnością zniekształcenia zwierzęcia, natomiast nadanie mu cech lasu jest dwumodelowym scaleniem. Po trzecie, postać Czerwonego Kapturka została poddana procesowi jednomodelowego wizualnego zniekształcenia. Kształt, który nadał jej ilustrator, przynależy do modelu poznawczego układu pokarmowego, czyli wyodrębniona niespójność ma charakter dwumodelowy. Kwestią sporną jest jednak określenie, jaki jest to rodzaj niespójności: Czy jest to scalenie postaci dziewczynki z kształtem układu pokarmowego Wilka? Czy raczej jest to wstawienie elementu zaburzającego w kształt Wilka? Czy może jednak transmutacja, czyli wstawienie elementu zaburzającego podobnego w formie do usuniętego kształtu przewodu pokarmowego?



Ilustracja 20. Czerwony Kapturek, David Hohn

Przykładem kreatywności artysty jest ilustracja numer 20. Na tle innych obrazów ten wyróżnia się jasną i pogodną kolorystyką. Taka tonacja tworzy kontrast z tym, co zostało ukazane. Pierwsze wrażenie dotyczy skojarzenia ilustracji z klasyczną narracją baśni, z momentem, gdy Kapturek za namową Wilka schodzi z wytyczonej ścieżki (widocznej na drugim planie) w celu zbierania kwiatów dla Babci (Grimm 2010: 148)³⁵. Na otwartej przestrzeni polany przedstawiona jest dziewczynka z naręczem białych stokrotek, a w tle widać skapany w słońcu las, co wskazuje na zgodność czasu akcji z tekstem Grimmów. Na tym kończy się naturalność przedstawienia. Czerwony Kapturek umiejscowiony jest na w środku kształtu, który ułożony jest ze stokrotek. Kwiatki układają się w zarys figury agresywnego Wilka, a sylweta zarysowana białymi kwiatkami kojarzy się ze zwłokami obrysowanymi podczas policyjnego śledztwa.

Przy dokładnej obserwacji sceny trudno jednoznacznie stwierdzić czy Kapturek, który siedzi na kamieniu, kwiaty zrywa czy raczej je układa w zarys zwierzęcia. Artysta w sposób przenośny przekazał widzowi dwa epizody fabuły baśni. Po pierwsze, Kapturek znajduje się w środku Wilka, zatem trafi do jego brzucha, po drugie – dziewczynka zostanie oswobodzona, a w brzuchu Wilka zostaną zaszyte kamienie i w wyniku czego drapieżnik umrze (Grimm 2010: 150). Zamiast wielu kamieni ilustrator ukazał jeden, co tworzy strukturę metonimiczną ‘Część za Całość’. Określenie rodzaju niespójności wg klasyfikacji Schilperoorda zależy od tego, czy uznamy kształt Wilka za element wstawiony, wtedy byłaby to niespójność dwumodelowa, czy określimy to jako zniekształcenie modelu poznawczego, czyli wyglądu ukwieconej łąki. Niedookreślony gest zrywania albo układania, zawiesza osąd widza dotyczący momentu akcji, ponieważ pogodna kolorystyka i układanie „pośmiertnej” sylwety Wilka sugeruje, że cała wymyślona scena ma miejsce po zakończeniu baśni.

³⁵ Motyw zbierania kwiatów w baśni koreluje z mitem o porwaniu Persefony przez władcę podziemi Hadesa, która tuż przed tym aktem przemocy zrywała kwiat narcyza. Persefona jest archetypiczną postacią skrzywdzonej, niewinnej dziewczyny. W ilustrowaniu tej sceny, na przykład w obrazie z 1631r. Rembrandta van Rijn, również pojawia się symptomatyczne dla ilustracji do omawianej baśni zestawienie jasności i ciemności.

2.13. Wnioski badawcze

Przedstawione powyżej analizy, przeprowadzone pod kątem wykorzystanych przez twórców środków plastycznych, pozwoliły na wyodrębnienie w nich struktur metaforycznych omówionych w teoretycznej części rozprawy. Na tym etapie pracy badawczej można postawić kilka istotnych wniosków.

1) Zastosowane w ilustracjach specyficzne dla wizualności sposoby przedstawiania treści literackiej przyczyniają się do nadania obrazom znaczenia metaforycznego, które związane jest z podstawowym przekazem przenośnym „Relacji Dobra i Zła”. Do tego typu środków należy przede wszystkim: wyraźny kontrast między jasnymi i ciemnymi elementami (wszystkie poza il. 20), odbierany jako połączone znaczeniowo akcenty kolorystyczne (1, 3, 9, 11, 15, 16, 18); scalenie elementów w jedną strukturę (5, 6, 15, 18, 19); zastosowanie zasad figury dwuznacznej (5, 6, 7) oraz ukazanie danej sceny symultanicznie z kilku perspektyw (15, 16). Za pomocą pomysłowych rozwiązań wizualnych albo poprzez ukazanie epizodów, których literalnie nie ma w baśni, wszystkie analizowane ilustracje dodają innowacyjne dla fabuły baśni treści.

2) W przedstawieniach dominację Wilka ukazuje się za pomocą powiększenia (1, 4, 5, 7, 15, 17, 18), które wpisuje się w teorię poetyckiej hiperboli, zasady skalowania z teorii integracji pojęciowej oraz jednomodelowy rodzaj niespójności zniekształcenia klasyfikacji Schilperoorda. Ponadto przy wyolbrzymieniu postaci Wilka autorzy wykorzystują strukturę synekdochy – ukazują części Wilka zamiast jego całości (3, 4, 5, 6, 7, 15, 17) albo jakiś przejaw jego reprezentacji (8, 9, 10, 12, 20).

3) Zastosowanie teoretycznego modelu niespójności Schilperoorda jest pomocne w interpretacji ilustracji, jednak nie zawsze można precyzyjnie określić, z jakim rodzajem inkongruencji mamy do czynienia (3, 5, 7, 8, 11, 12, 15, 17, 19, 20). Na podstawie przeprowadzonych analiz mogę też stwierdzić, że zastrzeżenie Schilperoorda dotyczące jednomodelowych niespójności, które – jego zdaniem – nie przyczyniają się do tworzenia znaczeń metaforycznych, wydaje się niesłuszne. Jak wykazały analizy ilustracji, dzięki takim zabiegom jak na przykład manipulacja kształtem, dany element zyskuje znacznie, które ma konotacje przenośne (1, 3, 6, 8, 9, 11, 19).

4) Przemysłana fokalizacja realizowana we wszystkich przedstawieniach, która opiera się umiejscowieniu względem siebie postaci i kierunku ich spojrzeń, również wnosi skojarzenia z niewyrażonymi wprost treściami.

5) Przedstawienia zawierają treści, które można interpretować w ramach utrwalonych metafor literackich (1, 8, 9, 10, 12) oraz kulturowo utrwalonych wątków mitologicznych (2, 11, 20) czy psychoanalitycznych (8, 9, 10, 11, 12).

6) Złożone ilustracje, w których występują: współdziałające struktury niespójności, powtórzenia, struktury metonimiczne, wraz z tworzącymi znaczenia autonomicznymi środkami wizualnymi można określić mianem wielkiej metafory (1, 11, 15, 20).

Analizy przykładów ilustracji do baśni *Czerwony Kapturek* pokazują, że struktury wizualne mogą w sposób bardzo złożony realizować funkcję przenośną. Przedstawienia zawierają w sobie schematy analogiczne do konstrukcji do poetyckich środków stylistycznych, najczęściej hiperbole i metonimie. Obrazy nawiązują do rozpowszechnionych w kulturze konwencji znaczeniowych i literackich. Ponadto przedstawienia operują specyficznymi tylko dla wizualności środkami oddziaływania, na przykład symultanicznym ukazywaniem różnych perspektyw albo scalania kształtów.

Rozdział 3. Plakaty operowe i teatralne

3.1. Wstęp

Plakaty operowe, teatralne i filmowe to przedstawienia malarskie, które – choć są połączone z opowieścią w formie literackiej – nie stanowią ilustracji poszczególnych fragmentów tekstu, jak to miało miejsce w przypadku baśni, ale dążą do wizualnej syntezy treści, tj. do wydobycia tego, co w danym utworze jest najważniejsze, co jest kwintesencją fabuły. Wszystkie wymienione wyżej rodzaje plakatów odnoszą się do fabuły dramatu, libretta albo scenariusza filmowego, tj. do dzieł literackich, które w określonym czasie zyskały określoną formę wizualną. Poniższa analiza nie dotyczy konkretnych realizacji, ale odnosi się do wątków obecnych w dziełach niezależnie od adaptacji.

Plakat – jako rodzaj grafiki użytkowej – jest formą wizualnego przekazu, który ma skupić uwagę oglądającego na najistotniejszym wątku (albo wątkach) utworu. Plakaty stają się tym samym „wizualnym ekwiwalentem” głównego tematu poruszonego w tekście dzieła. Nawet jeśli odnajdziemy na plakacie nawiązanie do konkretnego fragmentu narracji literackiej czy wizualnej, to służy ono do przedstawienia nie tyle tej pojedynczej sceny ale do oddania istotnego dla całej opowieści motywu.

Przed plakacistą stoi zadanie ukazania tematu afiszowanego dzieła bez jednoczesnego zdradzania zbyt wielu szczegółów przebiegu akcji. Jak wskazuje Wysłouch, rolą plakatu jako przekazu reklamowego jest nie tyle opowiedzieć, co raczej zapowiedzieć, zachęcić przechodnia do udziału w danym wydarzeniu artystycznym (Wysłouch 1994: 80). W celu zaintrygowania widza artyści wykorzystują zaskakujące – na poziomie formy i treści – rozwiązania plastyczne. Taki nieoczywisty sposób komunikacji wizualnej aktywuje funkcję metaforyczną przedstawienia.

3.2. Wybór plakatów do analiz

Na potrzeby prowadzonych analiz wybrałam kilkanaście prac autorstwa dwóch polskich artystów: Rafała Olbińskiego i Andrzeja Pągowskiego. Obaj artyści związani są z tradycją polskiej szkoły plakatu, czyli z grupą plakacistów, których prace powstające w latach 60tych i 70tych zyskały międzynarodowe uznanie. Jak wskazuje Martin Krampen,

wysoka jakość artystyczna ich była konsekwencją m.in. faktu, iż komercyjne funkcje plakatów nie były szczególnie istotne w czasach PRL (Krampen1991: 137).

Zasadniczym kryterium wyboru plakatów do dalszych analiz była obecność w nich elementów wizualnych, które sprawiają, że obrazy są zaskakujące, zagadkowe i niejednoznaczne, a i przez to mają duży potencjał tworzenia metaforycznych znaczeń. Wybrane plakaty eksponują z jednej strony relacje osobiste i społeczne między bohaterami, z drugiej zaś podkreślają ich jednostkową rolę w opowieści, zaś przedstawione w formie wizualnej wątki fabuły dotyczą władzy i miłości oraz połączenia tych dwóch tematów.

Aby uzyskać efekt zaskoczenia obaj artyści posługiwali się mniej lub bardziej surrealistycznym ujęciem tematu. Olbiński tworząc plakaty dla opery i teatru pozostawał w obrębie wypracowanego przez siebie stylu inspirowanego twórczością René Magritte'a, Pągowski natomiast zmieniał styl obrazowania, dopasowując formę plastyczną każdego plakatu do charakteru danego wydarzenia artystycznego.

Wybrane plakaty pogrupowałam ze względu na wyróżniające je aspekty omawianych struktur teoretycznych – struktury analogiczne do poetyckich środków stylistycznych oraz spełniające kryteria wystąpienia niespójności według klasyfikacji proponowaną przez Schilperoorda. Nie oznacza to jednak, że przyporządkowany do jednej grupy plakat, nie zawiera w sobie innych omawianych schematów teoretycznych, ponieważ zastosowaniu hiperbolizacji może jednocześnie towarzyszyć rodzaj niespójności opartej na transmutacji czy substytucji.

3.3. Hiperbola i litota

Wizualnym środkiem stylistycznym często stosowanym przez twórców plakatów jest wyolbrzymienie lub pomniejszenie poszczególnych elementów lub całych postaci. Jak już zostało to wyjaśnione w rozdziale 2.5.1., taka struktura odpowiada hiperboli i litocie z teorii poetyki, relacji skalowania z teorii integracji pojęciowej oraz jednomodelowej niespójności zniekształcenia w teorii Schilperoorda.

Relacja pomniejszenia i powiększenia związana jest również z metaforą prymarną 'Większe jest ważniejsze niż Mniejsze'. Jak pokazały analizy ilustracji do baśni, aby

uzyskać spektakularny efekt powiększenia artysty stosują strukturę synekdochiczną, tzn. ukazują tylko fragment wyolbrzymionej postaci zamiast całej figury.

Do omówienia schematu hiperboli i litoty posłużą dwa plakaty: Pągowskiego do spektaklu *Damy i Huzary* (il. 21) oraz Olbińskiego do opery *Carmen* (il. 22)³⁶. W obu przypadkach artyści ukazali dolną część nagiego kobiecego ciała, która wielkością dominuje w kompozycji. Jednoznaczne stwierdzenie czy mamy tu do czynienia z powiększeniem (hiperbola) czy z pomniejszeniem (litota) wymaga znajomości realnej skali przedstawianych postaci albo trzeciego punktu odniesienia.



Ilustracja 21. Andrzej Pągowski, plakat do sztuki teatralnej „Damy i Huzary”

W omawianych plakatach punktem odniesienia jest model poznawczy dotyczący skali rzeczywistych obiektów i jej zakłócenia: w przypadku plakatu Pągowskiego stwierdzamy, że mamy do czynienia pomniejszonym sznurowaniem munduru, zaś w

³⁶ Olbiński wykonał kilka różnych plakatów do opery *Carmen*, ale to przedstawienie wykorzystuje podobny motyw jak plakat Pągowskiego, co umożliwia analizę porównawczą oraz reprezentuje wysoki stopień złożoności znaczeń.

przypadku plakatu Olbińskiego – z pomniejszeniem postaci byka lub matadora. W obu plakatach wyolbrzymienia fragmentu kobiecego ciała podkreślają rolę bohaterki w narracji każdego z dzieł oraz uwypuklają miłosno-erotyczne wątki akcji.

Zabieg wizualny wykorzystuje metaforę prymarną: to, co większe (w tym przypadku pierwiastek kobiecy) jest ważniejsze od tego, co mniejsze (pierwiastek męski). Wykorzystując strukturę metonimiczną – fragment ciała zamiast całej kobiecej sylwetki – artyści zmienili jednostkowy charakter ukazywanej kobiety i nadali jej uniwersalny, bezosobowy wymiar.

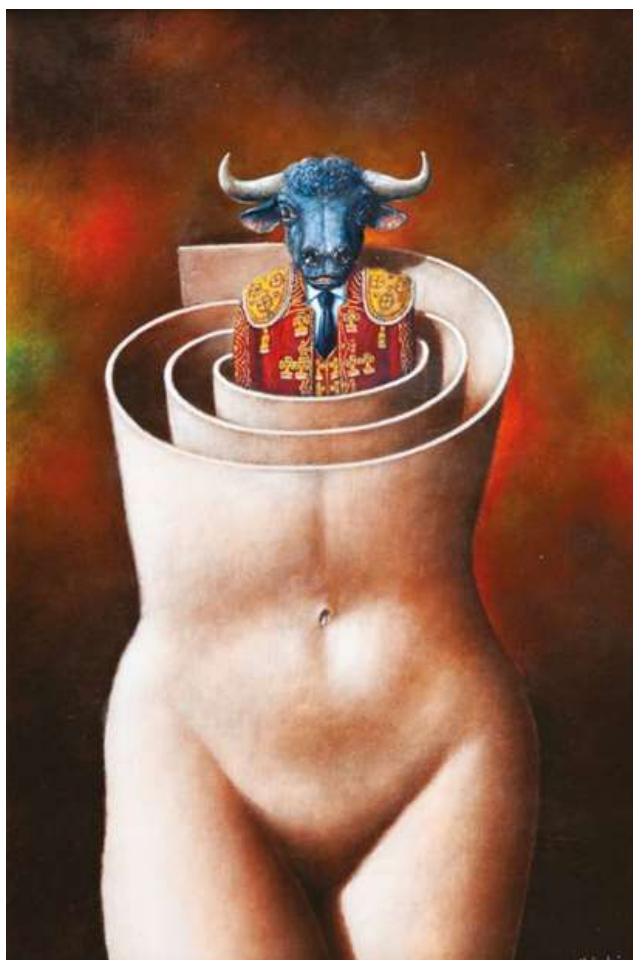
Analizując szczegółowo struktury wizualne zastosowane przez Pągowskiego w plakacie do sztuki Fredry *Damy i Huzary* (il. 21), można zauważyć, że artysta stosuje tam wizualne odpowiedniki synekdochy *pars pro toto*: ‘Część zamiast Całości’ (zamiast całej postaci kobiecej – fragment kobiecego ciała oraz ‘Element Kategorii za Cała Kategorię’ (zamiast całej postaci Huzara – samo sznurowanie munduru).

Według podziału proponowanego przez Wysłouch (1994) mamy tu do czynienia z metaforą konfrontacyjno-ewokacyjną. Sam tytuł dzieła prowadzi do odnajdywania znaczenia w przedstawieniu, na przykład scalenie elementu sznurowania munduru z ciałem kobiety odsyła do interpretacji związanej z ograniczającymi konwenansami. Stosując metodę wyodrębnienia niespójności proponowaną przez Schilperoorda (2018), możemy stwierdzić, że uzyskany efekt wizualny wpisuje się w zasadę dwumodelowej substytucji, gdzie element zaburzający, różniący się formą (sznurowanie munduru) zostaje wstawiony w miejsce elementu należącego do kontekstu definiującego (kobiece łono). Przedstawienie zawiera hiperbolę i litotę, ponieważ w realnej skali względem siebie w obrazie fragment kobiecego ciała został powiększony, a fragment umundurowania pomniejszony.

Ponieważ ukazany na plakacie element munduru huzara zawiera w sobie funkcję zapinania i rozpinania, metaforycznie wskazuje on na możliwe powiązania między tytułowymi bohaterami o charakterze miłosno-erotycznym. Kolorystyka, utrzymana w tonacji ciepłych beży i różów, oddaje frywolny nastrój i podkreśla, że treści zawarte w przedstawieniu nie będą dramatyczne. Plakat ten stanowi przykład inwencji artysty, która wizualnie wydobywa domniemane treści. W sztuce Fredry znajdziemy podteksty erotyczne, ale Pągowski formą plakatu bardzo wyraźnie zaznaczył coś, co w samej sztuce nie jest tak mocno wyeksponowane. Tym samym plakat – uwypuklając wątek erotyczny,

wypełnia komercyjne zadania takiego rodzaju przekazu – tj. zatrzymania uwagi widza poprzez przywołanie intrygującej treści.

W plakacie do *Carmen* Georga Bizeta (il. 22) Olbiński również posłużył się przedstawieniem fragmentu kobiecego ciała. Właściwie tylko konwencja plastyczna zastosowana przez artystę sugeruje, że obraz ten można zaliczyć do plakatu. Choć na przedstawieniu nie pojawia się tytuł dzieła, dobór elementów utożsamianych z kulturą hiszpańską (byk, matador) pozwalają na uznanie tego obrazu za plakat do opery *Carmen*.



Ilustracja 22. Rafał Olbiński, plakat do opery „Carmen”

Artysta znacząco przetransformował dominujący element kompozycji: ukazany na plakacie fragment kobiecego ciała przekształcił w rodzaj spiralnie ułożonego rulonu, który owija się warstwami wokół małej figury matadora z niebieską głową byka.

Przedstawienie ma wieloznaczny i złożony charakter. Odnajdziemy w nim kilka rodzajowi niespójności modeli kognitywnych według klasyfikacji Schilperoorda. Dolna część kompozycji podlega jednomodelowej niespójności usunięcia górnego fragmentu ciała oraz dwumodelowemu scaleniu ciała z formą spiralnie ułożonego rulonu. W górnej części kompozycji połącznie głowy byka i torsu matadora wpisuje się w dwumodelową niespójność opartą na substytucji. Fragment kobiecego ciała-rulonu i byka-matadora spełniają wymogi dwumodelowego scalenia. Powstała hybryda zawiera i hiperbolę i litotę: wyolbrzymione i pomniejszone w stosunku do wzajemnej realnej skali ciało kobiety i byka.

Połączenie w jedną postaci matadora i byka można rozpatrywać w odniesieniu do różnych wątków opery, ale również bardziej ogólnie – w odniesieniu do wiedzy kulturowej. Znamienne jest również połączenie w jedną figurę dwóch antagonistycznych elementów corridy – matadora i byka. To scalenie może symbolizować wszystkich bohaterów męskich wplątanych w życie Carmen – matador z głową byka będzie miał w tym ujęciu charakter metonimii, w której postać męska jest egzemplifikacją wielu postaci. Może to być również wizualne odniesienie do postępowania głównego bohatera – Don Jose, mężczyzny ulegającego zwierzęcym popędom i namiętnościom oraz obsesyjnej zazdrości o Carmen, która ostatecznie prowadzi do zabójstwa. Statyczna figura byka-matadora i jego usytuowanie w kompozycji plakatu również jest istotne znaczeniowo: jest on opasany i unieruchomiony przez spiralny kształt kobiecego ciała i pojawia się na wysokości, na której znajdowałoby się serce Carmen. Kształt tej zaskakującej spirali przywodzi na myśl kształt budynku amfiteatru, w którym na środku rozgrywa się corrida z jej bohaterami – bykiem i matadorem. Kobieta, tytułowa Carmen, dzięki takiemu przedstawieniu staje się ciałem i sercem – metaforyczną areną wewnętrznych rozterek głównej postaci męskiej – Don José.

Sposób zakomponowania poszczególnych elementów w obrębie płaszczyzny plakatu odpowiada za uzyskaną focalizację. Dodatkowo mamy podział na focalizatora wewnętrznego, którym jest byk-matador i focalizatora zewnętrznego, czyli widza, ponieważ to w jego stronę kieruje wzrok unieruchomione monstrum. Sama postać byka-matadora generuje kolejne interpretacje, na przykład postać matador odsyła do tematu śmierci, co widz jest w stanie odczytać dzięki znajomości ramy kulturowej dotyczącej corridy. Atmosferę namiętności i walki podkreśla na poziomie wizualnym pulsujące abstrakcyjnymi plamami tło plakatu. Możliwa jest tu pogłębiona interpretacja odnosząca

się do mitologii greckiej: spirala kobiecego ciała i umieszczona w niej postać przywodzą na myśl mityczny labirynt i Minotaura, który został w nim uwięziony i w końcu zabity.

Struktury wizualne plakatu Olbińskiego, złożoność przedstawienia i bogaty kontekst interpretacyjny (treści literackie i kulturowe) pozwalają określić plakat z jednej strony jako przykład metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej, według klasyfikacji Wysłouch, z drugiej jako wielką metaforę, w której współdziałają wszystkie elementy: jedno i dwumodelowe niespójności, hiperbola i litota oraz metonimia.

3.4. Współdziałające rodzaje niespójności

Równie skomplikowaną strukturę wizualną prezentuje plakat Olbińskiego do opery *Salome* Richarda Straussa (il. 23). Istotną rolę w obrazie pełnią kontrasty barwne, a przede wszystkim czerwień. Olbiński stosuje środki plastyczne, żeby – podobnie jak Pągowski w plakacie *Damy i Huzary* – skupić uwagę oglądającego na centrum kompozycji, tj. w miejscu, gdzie zostało przedstawione kobiece łono. Mimo wizualnego podobieństwa obu plakatów, zastosowany przez Olbińskiego zabieg stylistyczny opiera się na innej zasadzie – rezygnuje on ze wstawiania zewnętrznego elementu zaburzającego, na rzecz wykorzystania strategii nakładania się obrazów wewnątrz przedstawienia. Martwe, otwarte oko odciętej głowy Jana Chrzciciela opisuje, a jednocześnie wpisuje się w kształt łona Salome. Wstawiony element zaburzający jest podobny formalnie do elementu usuniętego, tym samym rozpoznawana niespójność jest dwumodelową transmutacją. W tej strukturze wizualnej przejrzystość ciał pozbawia je materialnej tożsamości, a zatem jest to rodzaj manipulacji wizualnej w rodzaju jednomodelowej niespójności zniekształcenia. Niezgodności podlega również model metafory prymarnej: to, co większe (głowa Jana Chrzciciela) teoretycznie powinno być ważniejsze niż to, co mniejsze (sylwetka Salome), ale to postać kobiety pokazana została na pierwszym planie i spełnia schemat innej metafory prymarnej – „to, co z przodu, jest ważniejsze niż to co z tyłu”.

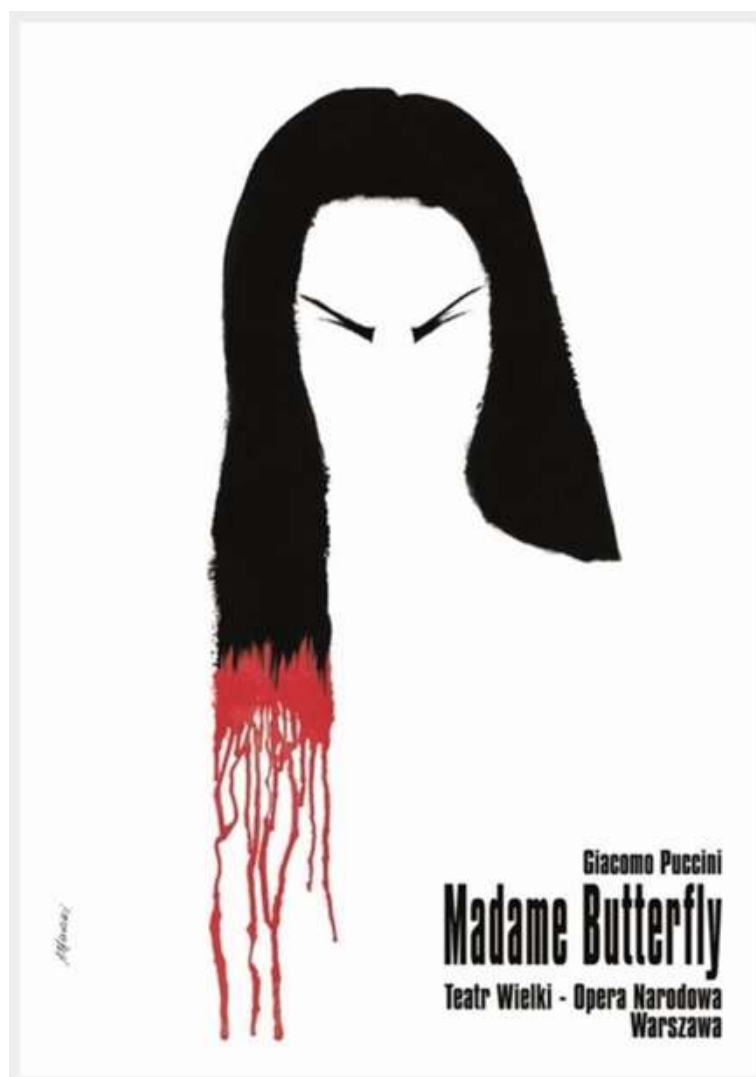
Nie tylko wymienione niezgodności przyczyniają się do złożoności przekazu. Artysta posłużył się tu także hiperbolą albo litotą. Tło, na jakim poszczególne elementy zostały umieszczone, nie stanowi trzeciego punktu odniesienia dla określenia zastosowanego skalowania wielkości, widzimy tylko, że realistyczna skala postaci względem siebie jest zaburzona. Granica skrawka tkaniny spowijającej ciało Salome jest jednocześnie profilem leżącej głowy, co tworzy strukturę figury dwuznacznej.

Nakładanie się na siebie obrazów w plakacie Olbińskiego jest zagadkowe, ponieważ sugeruje zupełnie inny charakter relacji bohaterów niż ten zawarty w znanej opowieści biblijnej. Fabuła opery Straussa rzeczywiście różni się znacząco od opowieści z Nowego Testamentu. W treści opery odnajdziemy wymyślony przez autora libretta wątek nieodwzajemnionej namiętności Salome do Jana Chrzciciela, który pozostaje nieczuły na jej zaloty – Salome chce go pocałować nawet, jeśli będzie to pocałunek martwych ust proroka. Olbiński, wykorzystując kompozycję wpisywania jednego obrazu w drugi, ukierunkował uwagę oglądającego ku niezgodności między historią biblijną i jej oryginalną interpretacją. Zaskakujące połączenie postaci wewnątrz struktury obrazowej, które zachęca do poszukiwania innych aspektów opowieści, co powoduje, że obraz możemy uznać za metaforę konfrontacyjno-ewokacyjną.



Ilustracja 23. Rafał Olbiński, plakat do opery „Salome”

Wizualną stronę plakatu Olbińskiego definiują różnego rodzaju kontrasty. Poza wspomnianym kontrastem wielkości, również focalizacja między postaciami wykorzystuje opozycyjne elementy: otwarte, martwe oko Jana Chrzciciela kontrastuje z ukrytym w cieniu dłoni spojrzeniem Salome. Istotną rolę ewokacyjną ogrywają także kontrastujące zestawienia barwne między ciemnymi włosami bohaterów a jasnością ich ciał: zaróżowione ciało Salome zestawione jest z martwą, bladą głową proroka. Pojawiające się na plakacie czerwone akcenty – skrawek tkaniny na ciele tancerki, miejsce ucięcia głowy oraz tytułowy napis, symbolizujące krew i pożądanie, kontrastują z ciemnym, fioletowo-niebieskim niebem, tworząc dramatyczny nastrój. Przestrzeń nieba mocno odcina się kolorystycznie od fragmentu ziemi, przedstawionej w różnych odcieniach barwy pomarańczowej. Wszystkie wymienione kontrasty barwne i światłocieniowe wzmacniają emocjonalny charakter całego przedstawienia.



Ilustracja 24. Andrzej Pągowski, plakat do opery „Madame Butterfly”

Kontrasty w ramach zawężonej gamy barwnej pojawiają się także na kolejnym plakacie autorstwa Pągowskiego wykonanym do opery Giacomo Pucciniego *Madame Butterfly* (il. 24). Graficzne i minimalistyczne w formie wykorzystanie białego tła oraz czarnych i czerwonych elementów kompozycji przywodzi na myśl środki stylistyczne zastosowane w niektórych ilustracjach do baśni o Czerwonym Kapturku (il. 5, 15). Zastosowane przez Pągowskiego radykalne uproszczenie i ograniczenie struktur wizualnych zaowocowało silnym wyrazem artystycznym. Autor przywołał struktury metonimiczne: czarny kształt włosów pojawia się zamiast całej postaci kobiecej, skośne kształty w okolicach oczu użyto aby podkreślić azjatyckie pochodzenie bohaterki.

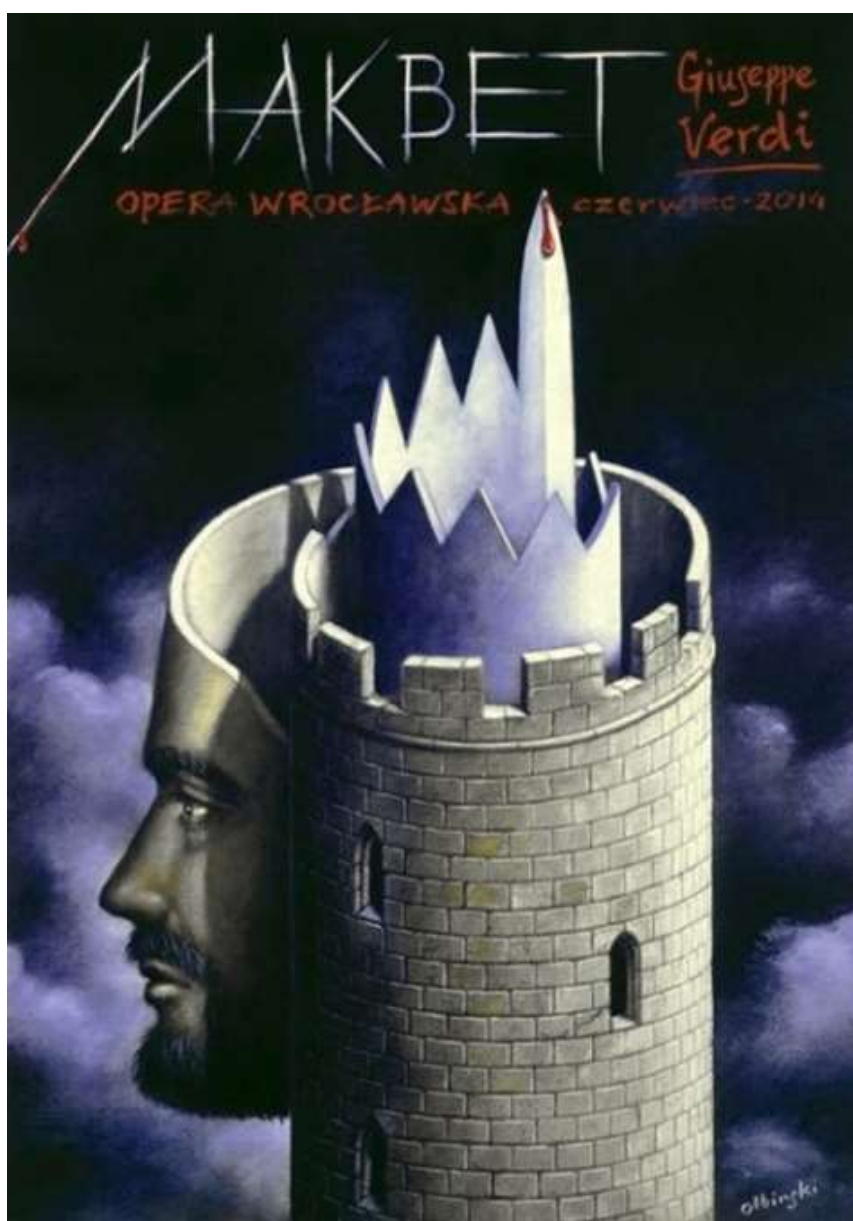
Najistotniejszym elementem kompozycji jest połączona z pasmem czarnych włosów czerwona plama, która na zasadzie schematów wyobraźniowych odbierana jest jako przedstawienie strug krwi. Sposób połączenia elementów i sugestywny kształt czerwonego akcentu kolorystycznego wpisują się w teorię niespójności Schilperoorda, ale jaki jest to rodzaj niespójności pozostaje dyskusyjny. Z jednej strony model kognitywny „pasma włosów” ulega zniekształceniu w swoim kształcie i kolorze, z drugiej można uznać że widzimy dwumodelową transmutację kształtu pasma włosów i ciekącej krwi.

Ze względu na pojawienie się zaskakującego połączenia elementów, możemy stwierdzić że plakat stanowi przykład z metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej: wewnętrzne stopienie w obrazie jednocześnie odnosi się do tego, co zewnętrzne i co jest zawarte w narracji opery, tj. do śmierci tytułowej bohaterki, symbolizowanej przez krew. Również niesprecyzowane skośne kształty oczu (albo brwi) postaci mogą odnosić się do zarysu skrzydeł motyla, czyli do znaczenia tytułu. Kształty zasugerowane, chociaż nieobecne wizualnie, oglądający jest w stanie zrekonstruować dzięki percepcyjnej umiejętności uzupełniania kształtów.

Wyjątkową okazją do porównania użytych środków stylistycznych jest zestawienie plakatów wykonanych przez Pągowskiego i Olbińskiego do dramatu Williama Szekspira *Makbet*. Co prawda Olbiński wykonał plakat do operowej adaptacji tego dzieła dokonanej przez Giuseppe Verdiego, jednakże obraz ten w swojej warstwie wizualnej nie wskazuje na niezgodność z treścią sztuki teatralnej. Choć zarówno Olbiński jak i Pągowski wykorzystali w swoich dziełach motyw przekształcenia zamkowego muru, oba plakaty

znacząco różnią się od siebie zarówno w kolorystyce, jak i w wyrazie. Olbiński posłużył się efektem scalania elementów, natomiast Pałowski wykorzystał zabieg zasłaniania.

Olbiński wykorzystał kształt przypominający spiralnie zwijający się rulon, znany już z plakatu do *Carmen*. W przypadku plakatu do *Makbeta* (il. 25) spiralnie zwijający się kształt zyskał strukturę baszty – określa ją wzór cegieł, okien i blanków. W ten kształt artysta wpisał z jednej strony profil męskiej głowy, z drugiej – kształt przypominający koronę zakończoną ostrzem miecza, na którym widnieje kropla krwi. Ten skomplikowany kształt utrzymany jest w odcieniach szarości i odcina się od ciemnego tła z kłębiącymi się chmurami. Kropla krwi i część napisu stanowią akcenty barwne kompozycji.



Ilustracja 25. Rafał Olbiński, plakat do sztuki teatralnej „Makbet”

Klasyfikacja przedstawionych w plakacie niespójności jest skomplikowanym zadaniem. Z jednej strony – scalenie wieży i korony oraz korony i miecza – opierają się na podobieństwie kształtu, a zatem mamy tu do czynienia z transmutacją; z drugiej zaś – połączenie twarzy i muru wieży – to zestawienie dwóch niepodobnych elementów, co pozwala na określenie tej struktury jako niespójności substytucyjnej. Na przedstawiony kształt można jednak także spojrzeć całościowo i uznać go za rodzaj surrealistycznej hybrydy. Taki rodzaj niespójności wykracza jednak poza klasyfikację Schilperoorda; scaleniu podlegają tu nie dwa modele poznawcze, ale cztery – wieży, głowy, korony i miecza. Olbiński zastosował w swoim dziele także hiperbole powiększając twarz, koronę i ostrze miecza w stosunku do skali budowli. Dodatkowo – kształt zwijającej się do środka płaszczyzny muru i to, w co ona się zmienia – jest rodzajem ilustracji planów bohatera i odnosi się do jego marzenia o przejściu tronu oraz do sposobu, w jaki chce tego dokonać oraz utrzymać władzę. Motyw zamku i zespolonej z nią postaci bohatera odwołuje się do twierdzy, w którym Makbet miał być bezpieczny, i w którym miała nie dosięgnąć go zemsta za popełnione zbrodnie. Strach przed wrogami sprawił, że zamek Makbeta stał się jednocześnie jego więzieniem. Skomplikowany kształt zyskuje tym samym funkcję przenośną.

3.5. Zasłanianie

Motyw zamkowego muru eksponuje w swoim plakacie do *Makbeta* (il. 26) również Pągowski. W przeciwieństwie do plakatu Olbińskiego utrzymanego w ciemnej kolorystyce, Pągowski ukazał postać Makbeta na jasnym, czystym tle i użył zupełnie innej ciepłej kolorystyki utrzymanej w tonacji brudnych różów. W tym przedstawieniu artysta podkreślił warowny charakter budowli. Obronna warownia odgradza od świata: głowę Makbeta opasają – niczym wstęga – mury z blankami i otworami strzelniczymi. Zamkowy mur pełni jednocześnie rolę korony oraz przyłbicy rycerskiej. W części korony struktura muru jest statyczna, natomiast zastosowaniu skośnego kierunku zyskuje na dynamice na wysokości zasłoniętych oczu postaci. Tym sposobem artysta stworzył na obrazie efekt zsuwającej się na oczy opaski. Całość przedstawienia przywodzi na myśl metaforę językową „zaślepienia przez władzę”. Na wysokości szczęki Makbeta, element muru przeistacza się w dolną część przyłbicy, która mniej kojarzy się z ochroną twarzy a

bardziej z rodzajem jej unieruchomienia. Pasowe ułożenie muru, które odpowiada za efekt uzyskanego napięcia, jest związane z aspektem focalizacji – prowadzi spojrzenie oglądającego ku szyi Makbeta, ponieważ rytm i skomponowanie pasa muru sugeruje, że będzie to następne miejsce, na którym zaciśnie się ta struktura. Gdy lepiej przyjrzymy się części, którą jest mur-opaska na oczach Makbeta, dostrzeżemy wybitą w murze dziurę, przez którą pobłyskuje szeroko otwarte, przestraszone oko króla. Prerażone spojrzenie skierowane w dal odwołuje się do określonego fragmentu tragedii, tj. do momentu gdy wrogie wojsko podeszło do zamku, kryjąc się za niesionymi gałęziami drzew. Dla króla wyglądało to tak, jakby las Birnam przybliżał się do zamku, co według przepowiedni Czarownic zwiastowało klęskę Makbeta. Ten aspekt przedstawienia ma funkcję przenośną – w sposób niedosłowny odwołuje się do przeżyć głównego bohatera. W swoim plakacie Pağowski zastosował również hiperbolę lub litotę: albo wyolbrzymił głowę Makbeta albo pomniejszył strukturę muru. Głowa króla stanowi przykład wykorzystania struktur synekdochicznych – fragment głowy ukazany jest zamiast całej postaci, a pas muru – zamiast całego zamku. Jednocześnie występują w obrazie dwa rodzaje niespójności dwumodelowych opisywanych przez Schilperoorda: transmutacja kształtu korony i muru z blankami oraz substytucja kształtu muru i przyłbicy.



Ilustracja 26. Andrzej Pağowski, plakat sztuki teatralnej „Makbet”

Efekt zasłaniania wykorzystany do celów ewokacyjnych, został zastosowany przez Pągowskiego i Olbińskiego także w innych plakatach. Olbiński w plakacie do opery *Cyrulik sewilski* Gioacchino Rossiniego (il. 27) oryginalnie wykorzystał koncept ukrywania się pod maską. Ukazany na plakacie pas rozgwieżdżonego nieba jest krawędzią sceny, na której przedstawione są miniaturowe postaci. Ciemny pas nieba z gwiazdami naprowadza na te wątki akcji opery, które rozgrywają się pod osłoną nocy. Jednakże dzięki temu, że w tej przestrzeni, wśród gwiazd i księżyca, pojawia się również gigantyczne oko Figara, pas nieba zmienia się w rodzaj maski zasłaniającej część jego twarzy.



Ilustracja 27 Rafał Olbiński, plakat do opery „Cyrulik sewilski”

Najważniejszym środkiem plastycznym stymulującym do poszukiwania treści metaforycznych jest ukazanie relacji między postaciami oraz między postaciami i tłem. Artysta posłużył się w tym celu efektem nakładania się na siebie obrazów oraz ich surrealistycznym scaleniem. Ponownie nie możemy przypisać obrazowi jednego rodzaju niespójności obecnych w klasyfikacji Schilperoorda: dwumodelowe scalenie tworzą nocne niebo i maska Figara, figura nagiej kobiety natomiast jest wstawionym elementem zaburzającym pośród ubranych wykwintnie osób. Powtarza się sytuacja scalenia wielomodelowego, której nie znajdziemy wśród modeli niespójności Schilperoorda.

W obrazie tym znajduje się również konstrukcja synekdochiczna *pars pro toto*: popiersie Figara jest reprezentacją całej jego osoby. Fragment profilu głowy bohatera jest dominującą częścią całej kompozycji. Pojawia się pytanie, czy część postaci Figara jest powiększona, czy raczej szereg innych postaci jest pomniejszony? Trudno wyznaczyć punkt odniesienia, ponieważ popiersie bohatera i małe postacie pozostałych osób zostały przypisane do dwóch różnych sfer kompozycji – dnia i nocy. Niemniej sposób skomponowania obrazu ujawnia dominujący charakter postaci Figara oraz rolę, jaką odgrywa on w całej operze. Tym samym ponownie potwierdza się obserwacja, że jednomodelowe zniekształcenie z teorii Schilperoorda, jakim jest wyolbrzymienie, posiada funkcję przenośną.

Fokalizacja ustanawia relację między grupką postaci a głównym bohaterem: cztery niewielkie figurki znajdują się na wysokości ucha Figara. Zerkający na grupę i uśmiechający się Figaro jest zobrazowaniem faktu, że on wszystko widzi i słyszy – dzięki temu będąc niezauważonym zdobywa ważne informacje. Plakat wskazuje również, że opera zawiera wątek erotyczno-miłosny, ponieważ wśród pomniejszonych postaci ubranych w dworskie stroje, znajduje się postać nagiej kobiety.

Gra spojrzeń, podobnie jak w plakacie Olbińskiego do *Salome*, opiera się na kontraście pomiędzy wszechwiedzącym okiem Figara a zakrywającą oczy kobietą. Naga kobieta z zakrytymi oczami, na której skupione są spojrzenia wszystkich, wywołuje pytania, na przykład – czy to jest gest zawstydzania czy bierności? Czy jej nagość jest nagością kojarzoną ze zniewoleniem czy ubezwłasnowolnieniem? Plakat zachęca tym samym widza do zapoznania się z treścią opery, w której faktycznie doktor Bartolo trzyma swoją wychowanicę Rozynę pod kluczem, broniąc do niej dostępu zalotnikom, ponieważ sam chce ją poślubić.

Zastosowana w plakacie kolorystyka nie zapowiada dramatycznego przebiegu akcji. Obraz jest barwny i utrzymany w pogodnych tonach, co koreluje z faktem, że dzieło, do którego plakat został wykonany jest operą komiczną (*opera buffa*), tj. formą muzyczną o lżejszym charakterze niż opera klasyczna. Olbiński posłużył się kontrastami światłocieniowymi, ale również formalnymi: błękit nieba z białymi obłoczkami chmur mocno kontrastuje z pasem nocnego rozgwieżdżonego nieba. Warto podkreślić, że twórca teorii modeli niespójności wspomina o takim zestawieniu (Schilperoord 2018: 23) – jest to dwumodelowa niespójność dwuznaczności. Schilperoord uważa, że taka niezgodność generuje znacznie metaforyczne albo nie. W plakacie poprzez uczynienie nocnego nieba maską Figara niespójność zyskuje charakter metaforyczny.



Ilustracja 28. Andrzej Pągowski, plakat do adaptacji teatralnej „Mistrz i Małgorzata”

Plakat Pągowskiego do adaptacji teatralnej *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa (il. 28) wykorzystuje efekt zasłaniania w odmienny sposób. Pągowski w tym obrazie, podobnie jak w plakacie do *Madame Butterfly*, zastosował ograniczoną kolorystykę i ponownie wykorzystał kontrasty między jasnym tłem, czerwienią papieru i ukazanym w ciemnych kolorach popiersiem. Jednak w tym ujęciu artysta posłużył się bardziej realistycznymi środkami wyrazu niż w plakacie do *Madame Butterfly* – użył modelującego światłocienia i dynamizującej pozy. Twarz postaci prawie całkowicie zakrywa czerwona płaszczyzna kartonu. Ponieważ karton jest nabity na rogi, w ramach tradycyjnej konwencji obrazowania przedstawioną osobę uznajemy za diabła. Podobnie jak w poprzednich przedstawieniach, popiersie jest strukturą synekdochiczną – ukazana jest część osoby zamiast całej, a diabelskie rogi reprezentują całego diabła. Według klasyfikacji niespójności Schilperoorda, odnajdziemy w tym plakacie dwumodelowe wstawienie elementu zaburzającego. Niemniej, bez znajomości treści utworu, a nawet z tą wiedzą, dominująca w kompozycji czerwona płaszczyzna pozostaje tajemnicza. Odnosząc się do koncepcji Wysłouch, można stwierdzić, że zastosowana struktura wizualna ewokuje funkcję metaforyczną. Symbolem czego jest ten element? Z jednej strony czerwona płaszczyzna uniemożliwia postaci spojrzenie na świat, z drugiej zostaje zniszczona przez nabicie jej na rogi.

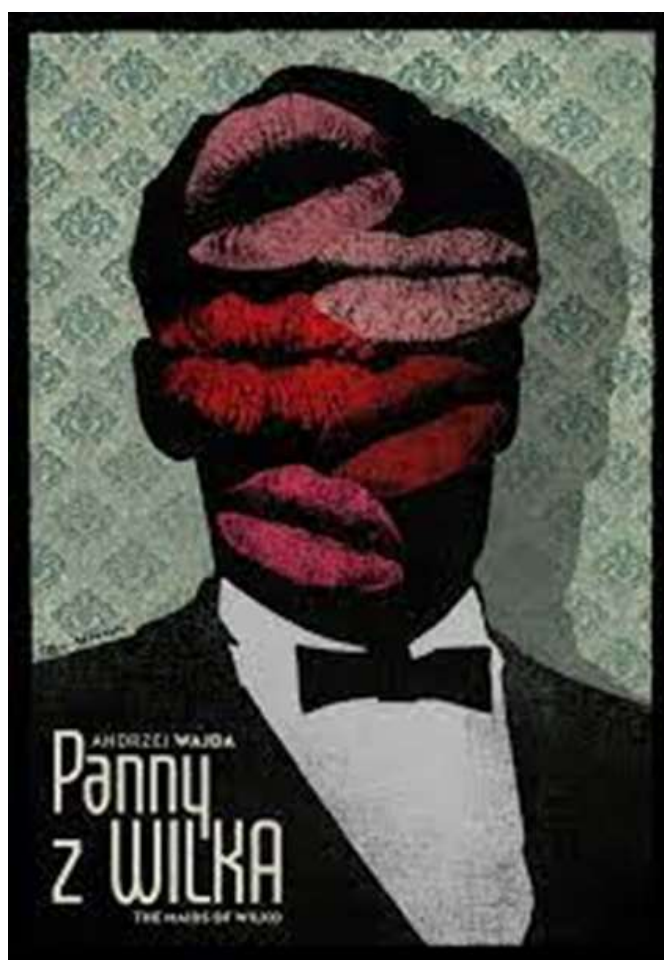
Pośród wielu możliwych symbolicznych odniesień, moja interpretacja odnosi się do systemu społeczno-politycznego, w który wkracza bohater powieści. Szatan, noszący tu miano Mistrza Wolanda, łamie skostniałą strukturę zastanego świata, „przebijając ją” wywołanym przez siebie chaosem. Swoim kształtem i kolorem czerwona powierzchnia przypomina flagę ZSRR – co może stanowić odniesienie do faktu, iż akcja powieści toczy się w latach 30tych XX wieku w Związku Radzieckim. Ze względu na wieloznaczność obrazu wykazuje on cechy wizualnej elipsy – dane są nam tylko pewne wzrokowe poszlaki, które ukierunkowują poszukiwanie znaczeń, jednakże przedstawienie pozostaje niejasne.

3.6. Usunięcie i wstawienie

Kolejne trzy plakaty ilustrują sytuację, w której jednomodelowe niespójności wg klasyfikacji Schilperoorda występują razem; w plakatach artyści zastosowali zarówno

zabieg usunięcia ważnego elementu (lub elementów), jak też wstawienia elementu (lub elementów).

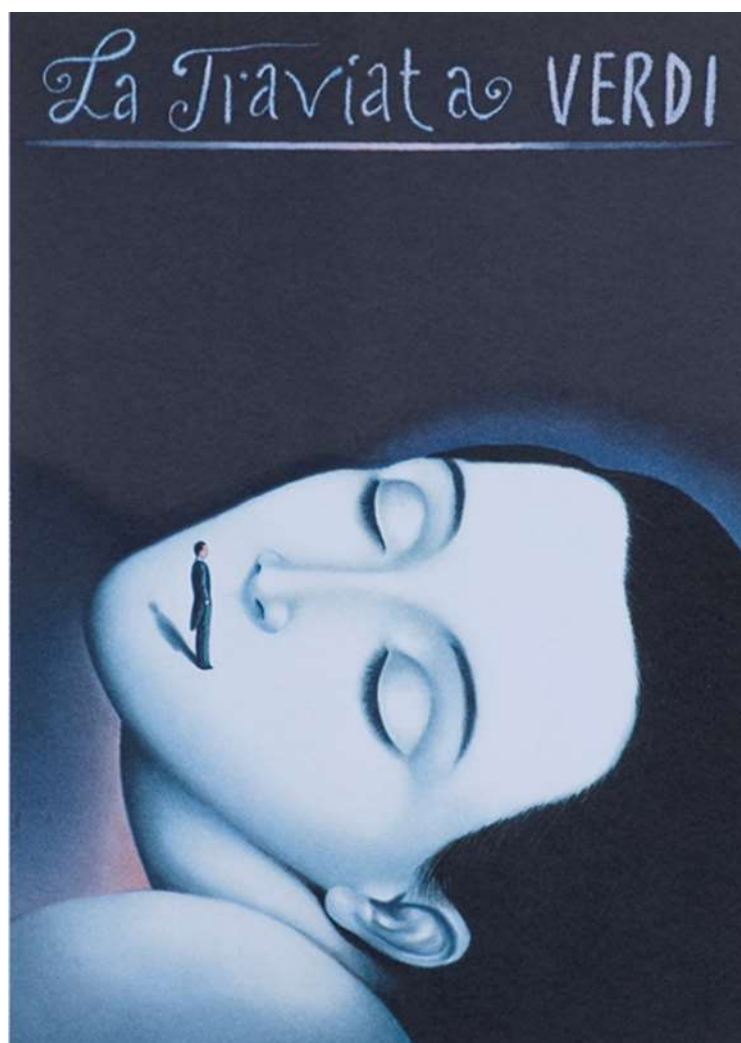
Plakat Pągowskiego do adaptacji filmowej opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Panny z Wilka* (il. 29) skomponowany jest ze schematów metonimicznych: popiersie figury męskiej jest reprezentacją całego mężczyzny; jego elegancki ubiór i tło z wzorem tapety występują jako reprezentacja umiejscowienia akcji i bohaterów w realiach dworskiego życia, zaś odcisnięte ślady ust zastępują postaci pięciu bohaterek. Multiplikacja kształtu ust jest analogiczna do poetyckiego powtórzenia.



Ilustracja 29. Andrzej Pągowski, plakat do adaptacji filmowej „Panny z Wilka”

Prosta kompozycja plakatu, z wyraźnymi kontrastami, opiera się na usunięciu części twarzowej mężczyzny i potraktowania jej jako czarnego tła dla wyolbrzymionych śladów

uszminkowanych warg. Hiperbolicznie potraktowane kształtu ust oraz wielkość cienia mężczyzny widocznego na ścianie, kojarzą się z metaforą językową „przyparcia do muru”, czyli znalezienia się w sytuacji niewygodnej, bez wyjścia. Powiększone ślady ust, które zastępują rysy męskiej twarzy mają funkcję przenośną – zaznaczają rolę bohatera filmu, który znajduje się w centrum uwagi kobiet, ale jednocześnie traci swoją podmiotowość. Niezgodność, którą odnajdujemy w tym dziele polega z jednej strony na jednomodelowym usunięciu rysów twarzy mężczyzny, a nastąpienie na wstawieniu odcisków kobiecych ust pochodzących z drugiego modelu poznawczego. Pozwala to uznać plakat za metaforę konfrontacyjno-ewokacyjną.



Ilustracja 30. Rafał Olbiński, plakat do opery „Traviata”

W kolejnym plakacie autorstwa Olbińskiego, wykonanym do opery Giuseppe Verdiego *Traviata* (il. 30), dzięki usunięciu jednego elementu i wstawieniu drugiego

powstała struktura wizualna ewokująca znaczenia metaforyczne: artysta usunął usta z twarzy bohaterki i w to miejsce wstawił kształt męskiej postaci i jej cienia, które określają na nowo kształt kobiecych warg. Tym samym, według wykazu Schilperoorda, w plakacie mamy dwie niespójności: jednomodelowe usunięcie oraz dwumodelowe wstawienie. Wstawienie to spełnia również warunki uznania go za figurę dwuznaczną – albo widzimy figurę mężczyzny albo kształt ust. Można zatem powiedzieć, że element wstawiony spełnia wymogi dwumodelowej niespójności dwuznaczej. Taka konstrukcja wizualna ogniskuje odbiorców uwagę na ustach bohaterki i kieruje ku pytaniu, dlaczego akurat ten fragment obrazu jest ważny. Ewokuje tym samym ukryte znaczenia przenośne. Poza połączeniem postaci poprzez kształt ust, co może być symbolem ich wzajemnej miłości, przedstawienie zwraca uwagę na moment kluczowy dla przebiegu akcji, tj. rozmowy Violetty z ojcem jej ukochanego – Alfredo. Pod nieobecność syna ojciec odwiedza byłą kurtyzanę i prosi ją, żeby zrezygnowała ze związku z Alfredo, błaga ją o to ze względu na honor i losy jego rodziny. Po zakończonej rozmowie i zgodzie na wycofanie się z relacji, ojciec prosi, żeby Violetta nie wspominała o ich spotkaniu. Pod koniec opery Alfredo dowiaduje się od ojca o tej rozmowie i przybywa do umierającej Violetty.

W przedstawieniu Olbińskiego, pomniejszona sylwetka męska wygląda raczej na postać młodzieńca. Głowa Violetty, wpisująca się w schemat metonimiczny i hiperboliczny, wygląda na bezwładnie odrzuconą do tyłu, a bladoniebieski odcień skóry i zamknięte oczy przywodzą na myśl sen albo śmierć. Zważywszy na postać rozpoznaną jako Alfredo, który przybywa przed śmiercią bohaterki, a także na czerń górnej połowy plakatu, skłaniam się do interpretacji, że Violetta w obrazie została ukazana jako martwa. Postać męska wraz z rzucanym przez nią cieniem, przypomina zegar słoneczny który symbolizuje upływający czas.

Plakat zawiera w sobie konkretną strukturę metaforyczną, a jednocześnie odnosi się do treści ukrytych w samej operze, dlatego według podziału Wysłouch kwalifikuję go jako metaforę konfrontacyjno-ewokacyjną.

Plakat Olbińskiego do opery Rossiniego *Semiramida* (il. 31) w pewnym zakresie przypomina przykład reklamy rozpatrywanej przez Schilperoorda, w której usunięcie ust jest zaskakującym zabiegiem wizualnym (Schilperoord 2018: 26). Co prawda Olbiński kształtu ust nie zlikwidował – stopił je kolorystycznie z resztą twarzy, jednak poprze

umieszczanie ich zdublowanego, mocnego w kolarze kształtu, artysta uzyskał taki efekt, jakby tych realistycznie umieszczonych ust nie było.

Nawet bez znajomości fabuły opery sposób przedstawienia ewokuje przenośne treści. Usta scalone z twarzą świadczą o tym, że bohaterka nie może wypowiedzieć czegoś, co jest zgodne z prawdą, zamiast tego wypowiada inne kwestie i to w dwóch różnych odsłonach. Powtórzone czerwone usta artysta umieścił w poziomej, rytmicznej sekwencji. Można powiedzieć, że to rodzaj odniesienia do metafory językowej „mijania się z prawdą”. Wizualnie odniesienie do kłamstwa za pomocą struktury zwielokrotnienia ust nie współgra z patrzącymi na wprost niebieskimi oczami bohaterki, które nie zdradzają emocji.



Ilustracja 31. Rafał Olbiński, plakat do opery „Semiramida”

Plakat jest przykładem zastosowania jednomodelowej niespójności usunięcia. Jednak wstawienie zdublowanych również odbywa się w ramach tego samego modelu poznawczego twarzy. Taki rodzaj niespójności nie występuje wśród modeli omawianych przez Schilperoorda. Należałoby go uznać za rodzaj jednomodelowego zniekształcenia, jednak zbyt wyraźnie uwidacznia się proces wstawiania, żeby uznać zabieg za zwykłą manipulację w ramach jednego modelu.

Zastosowanie dwóch rodzajów jednomodelowych niespójności – usunięcia i podwójnego wstawienia elementu – wymaga zewnętrznego odniesienia do treści opery, czyli ewokuje ukryte znaczenia metaforyczne. Tym samym plakat spełnia warunki określania go mianem metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej. Podobnie jak w plakacie Pągowskiego do *Mistrza i Małgorzaty*, istnieje wiele możliwości interpretacji. *Semiramida* ma skomplikowany przebieg akcji, który wynika między innymi z tego, że bohaterowie przemilczają pewne fakty, na przykład ukrywają swoje uczucia. Królowa Semiramida ociąża się z ujawnieniem, kto po śmierci jej męża zostanie następcą tronu – królem Babilonu i jej mężem. Rozwój akcji ujawnia zatajoną zbrodnię – otrucie byłego króla przez Semiramidę i księcia Assura. Tym samym wzór sekwencji ust może symbolizować czas i być związany z kierunkiem odczytywania tekstu w kulturze zachodniej: usta od lewej byłyby przeszłością Semiramidy, usta zamalowane – odnosiłyby się do ukrywanej zbrodni, zaś usta po prawej – do czasu ogłoszenia następcy tronu. Można wzór sekwencji również dopasować do sceny finałowej, w której w ciemnościach grobowca Semiramida przypadkiem trafia pomiędzy dwóch walczących bohaterów, z których jeden, przez przypadek, zadaje jej śmiertelny cios mieczem. W tym ujęciu usunięte usta Semiramidy symbolizowałyby jej śmierć i wieczne milczenie. Do przestrzeni ciemności grobowca, gdzie odgrywa się scena finałowa, nawiązuje czerń tła plakatu mocno kontrastująca z jasną twarzą kobiety. Choć akcja opery dzieje się w monumentalnych i wykwintnych scenografiach, Olbiński wybrał formę oszczędną, opartą na światłocieniu i kontrastach barwnych, żeby wydobyć maksimum emocjonalnego wyrazu.

W plakacie do opery Richarda Straussa *Elektra* (il. 32) Olbiński posłużył się ponownie kompilacją niespójności. W miejsce usuniętego środkowego modułu kolumny jońskiej wstawił miniaturową postać kobiecą, która podtrzymuje jedną ręką cześć podpory z kapitelem i fragmentem architrawy. W świetle klasyfikacji niespójności jednodziedzicznej, interpretacja usunięcia części kolumny jest problematyczna. Na obrazie została usunięta część kolumny, jednak według koncepcji Schilperoorda usunięty

element ma mieć charakter definiujący, a samo w sobie usunięcie modułu podpory bez uzupełnienia jej postacią kobiecą, takiego charakteru nie ma. Zatem należałoby zakwalifikować ukazaną niespójność do rodzaju zniekształcenia, ale i wtedy efekt usunięcia jest zbyt wyrazisty, żeby uznać go tylko za manipulację kształtem. Z drugą, dwumodelową niespójnością nie ma już takich problemów: obraz zawiera przykład substytucji modelu kognitywnego fragmentu budowli i postaci kobiecej.



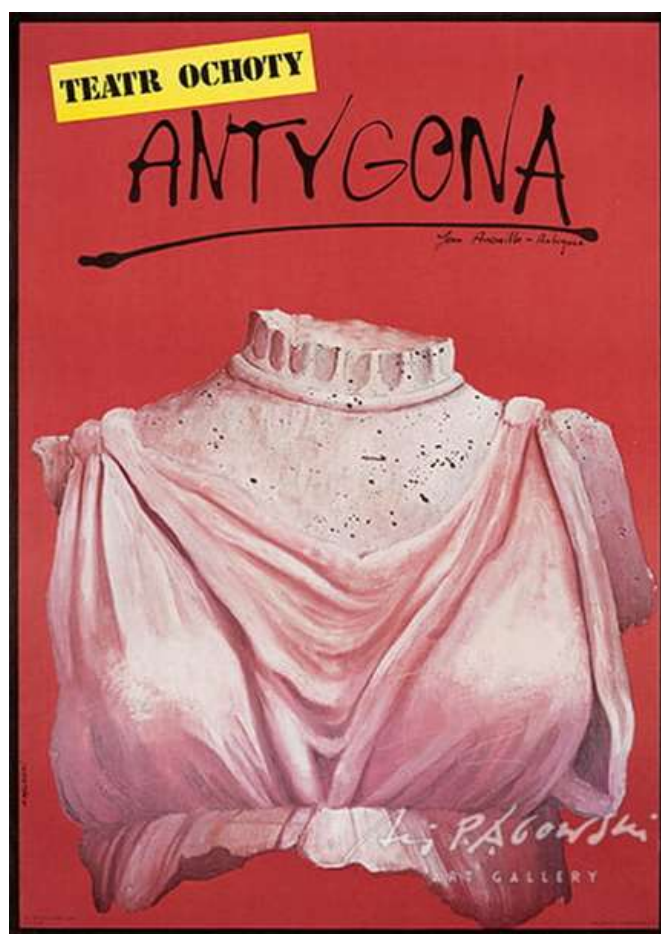
Ilustracja 32. Rafał Olbiński, plakat do opery „Elektra”

Interesujące konkluzje przynosi zbadanie – w odniesieniu do tego plakatu – użycia litoty i metafory prymarnej. Wydaje się, że postać kobieca jest pomniejszona, dlatego że nie znajdujemy żadnego punktu odniesienia wskazującego, że to kolumna została przeskalowana. Owszem – w całej kompozycji kolumna pełni rolę dominującą, ale nic nie wskazuje, że jest to efekt hiperbolizowania samej konstrukcji budowli. Natomiast zasada metafory prymarnej „Większe jest ważniejsze niż Mniejsze” ulegają odwróceniu, ponieważ miniaturową postać odbieramy jako bardzo ważną – mamy wrażenie, że dzięki niej podpora nie ulega zawaleniu, choć to wrażenie jest nierealistyczne. Sposób użycia

litoty odsyła nas poza sam plakat, tj. do treści opery i pozwala się domyślać, że miniaturowa postać dźwiga ciężar ponad swoje siły, oraz że utrzymanie przez nią równowagi nie potrwa długo. Ze względu na obecność struktury metaforycznej w formie obrazu, jak również z uwagi na potrzebę odwołania się do treści opery, także w tym przypadku mamy do czynienia z przykładem metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej według klasyfikacji Wysłouch.

Mogłoby się wydawać, że przedstawiona na plakacie bohaterka to tytułowa Elektra, ale po zapoznaniu się z treścią opery nie jest to już takie oczywiste: może to być także królowa Klitajmestra, która po zabiciu męża Agamemnona, próbuje utrzymać równowagę w nowej sytuacji, co jej się nie udaje ze względu na zemstę syna Orestesa oraz jej własne wyrzuty sumienia.

W operze panuje atmosfera, wyrażonego w ariach, napięcia emocjonalnego bohaterów i taki rodzaj wizualnego napięcia znajdujemy w plakacie, co kontrastuje z użyciem jasnej kolorystyki i ukazania w tle nieba z obłoczkami.



Ilustracja 33. Andrzej Pągowski, plakat do sztuki teatralnej „Antygona”

Kolejnym dziełem podejmującym motyw wpisanego w kolumnę ciała kobiety i odnoszącym się do tragedii greckiej jest plakat Pągowskiego zaprojektowany do przedstawienia teatralnego *Antygona* (il. 33). Kobięcy bezgłowy biust, nawiązujący formą do rzeźby starożytnej Grecji, może być zakwalifikowany do kategorii jednodziedzicznej niespójności opartej na usunięciu elementu definiującego. Obraz przedstawia dodatkową niezgodność: fragment formy rzeźbiarskiej ukazujący kobietę został połączony z fragmentem trzonu kolumny jońskiej. Scalenie to jest problematyczne w klasyfikacji. Można uznać je za jednomodelowe zniekształcenie, ponieważ zmiana kształtu odbywa się w ramach jednego materiału, jakim jest kamień. Jeśli jednak spojrzymy na kształt jako połączenie przedstawienia fragmentu ciała i fragmentu budowli, niespójność ma charakter dwudziedziczny. Jeśli uznamy obecność dwóch modeli kognitywnych – ciała i budowli – pojawia się pytanie czy to substytucja, czy transmutacja? Skłaniam się do uznania dwumodelowej niespójności za transmutację, ponieważ kształt szyi przypomina kształt walca kolumny. Powód zastosowania takiej a nie innej formy przez artystę wymaga odwołania się do tekstu tragedii. Tytułowa bohaterka popełnia samobójstwo (wiesza się) co zostało zasugerowane na poziomej strukturze wizualnej. Obraz tym samym realizuje funkcję przenośną i zalicza się do metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej.

Wieloznacznie można interpretować zastosowanie przez Pągowskiego fragmentu trzonu kolumny. Kolumna jońska posiada bazę, która nie została ukazana na plakacie: zamiast bazy przedstawiony jest fragment rzeźby przedstawiającej kobietę. Zważywszy, że *Antygona* broniła tradycyjnego, religijnego prawa do pochówku swojego brata, a kolumnady były używane w budowlach świątynnych – kobięcy tors może symbolizować bazę kolumny rozumianą jako obrona tradycji religijnej.

3.7. Wnioski badawcze

Z analizy wybranych plakatów Olbińskiego i Pągowskiego wyłaniają się określone wnioski badawcze dotyczące struktur wizualnych stosowanych przez tych twórców, które można interpretować w świetle ujęć teoretycznych przywoływanych w pracy.

1) Przede wszystkim plakaciści wykorzystują struktury metonimiczne 'Cześć za Całość' oraz 'Element Kategorii za Kategorię' w celu znaczącego reprezentowania bohatera lub bohaterów oraz ich roli społecznej, a także tła historycznego, literackiego i kulturowego danej narracji (il. 2, 4, 5).

2) W większości zanalizowanych przykładów artyści korzystają z hiperboli i litoty oraz związanej z nimi metafory prymarnej „Większe jest ważniejsze niż Mniejsze”. Wyeksponowane za pomocą zmiany skali stosunki panujące między przedstawianymi elementami – postaciami lub przedmiotami – stosowane są dla wzmocnienia znaczenia danej postaci lub aspektu jej działania w dziele, do którego został wykonany plakat. Zdarzają się odstępstwa od tej reguły – w plakacie do *Elektry* to co pomniejszone wydaje się być ważniejsze. Również metafora prymarna „Bliskie jest ważniejsze niż Dalsze” bywa kwestionowana przez nakładanie się obrazów (il. 3 i 7).

3) Rola metafory prymarnej „To, co Ciemne jest Złe, a to co Jasne jest Dobre” nie jest aż tak istotna jak w ilustracjach do baśni. Tylko ciemne tła w plakatach Olbińskiego wpisują się w schemat oddziaływania tej metafory.

4) Zaproponowane przez Schilperoorda rodzaje niespójności w przedstawieniach plakatowych bardzo rzadko występują pojedynczo – łączą się w na poziomie całej struktury wizualnej (np. il. 6 czy 9) albo w poszczególnych fragmentach (np. il. 2 czy 5). Zdarza się, że trudno określić z jakim rodzajem niespójności mamy do czynienia.

5) Z zaproponowanej przez Wysłouch klasyfikacji metafor odnajdziemy w plakatach zazwyczaj metafory konfrontacyjno-ewokacyjne (1 – 7, 9 – 20) i rzadziej ewokacyjne (il. 8). Należy podkreślić, że wkomponowane w obrazy tytuły dzieł nie mają same w sobie charakteru ewokacyjnego – one odsyłają do treści konkretnego dzieła. Różnicę między metaforą konfrontacyjno-ewokacyjną i ewokacyjną wyznacza obecność przekształcenia struktur wizualnych. Uważam również, że w ramach metafor konfrontacyjno-ewokacyjnych można mówić o pewnego rodzaju stopniowości ewokacji – im bardziej złożona znaczeniowo (il. 2, 7) albo im bardziej zagadkowa struktura wizualna (il. 8, 11), tym bardziej metafora staje się ewokacyjna. Podsumowując: im więcej jest możliwych skojarzeń i interpretacji tym bardziej mamy do czynienia z metaforą nie konfrontacyjno-ewokacyjną, a raczej ewokacyjno-konfrontacyjną.

Rozdział 4. Funkcja metaforyczna w malarstwie symbolizmu

4.1. Wstęp

W omawianych w poprzednich rozdziałach związek przedstawień z tekstem literackim jest wyraźny i konkretny – ilustracje do Czerwonego Kapturka jak i plakaty wykonane zostały z uwzględnieniem fabuły określonego utworu literackiego. W przypadku omawianych w tym rozdziale przykładów malarstwa symbolizmu relacja tekst-obraz jest odmienna – przedstawienia zawierają tylko pewne struktury inspirowane tekstami literackimi, związanymi z przynależnością do dziejowego *continuum* kultury europejskiej (Nowakowska-Sito 1994: 261), na przykład nawiązanymi do mitów czy wątków historycznych. Obrazy symbolizmu, rozumianego jako nurt artystyczny końca XIX wieku, mając za podstawę literacką narrację, która inspirującą obrazy, same tworzą w wizualne narracje. W ich kompozycjach zostaje wyodrębnione to, co dla nurtu symbolizmu było najważniejsze: twórcza rola wyobraźni, indywidualność i subiektywność kreacji. Katarzyna Nowakowska-Sito pisze: „Obraz miał stać się wyrazem najgłębszej myśli artysty, a człowiek i otaczające go przedmioty elementami nowego słownika, mówiącego o tym, co intuicyjnie przeczuwane, lecz nie do końca poznawalne rozumowo” (Nowakowska-Sito 1994: 261). „Słownik”, o którym wspomina autorka, to bogactwo symboli – utrwalonych kulturowo oraz kreowanych na nowo w ramach inwencji artystycznej.

Kreatywności artystów tego okresu towarzyszyły nastroje niepokoju związane z *fine de siècle*, w tym fascynacje związane ze śmiercią oraz niszczącą siłą miłosnej namiętności. Obrazy symbolizmu, które miały oddziaływać na wyobraźnię i pobudzać intuicyjny odbiór dzieła, były malowane z intencją tworzenia „zaszyfrowanego przekazu idei ubranej w artystyczną formę” (Nowakowska-Sito 1994: 263). Do tego celu idealnie nadawały się struktury o charakterze przenośnym. Obrazy symboliczne w założeniu miały być tajemnicze, skomponowane tak, aby stanowiły rodzaj zagadki wizualnej, która zachęca do odkrywania ukrytych, przenośnych znaczeń.

Artystyczne przekazy obrazów symbolizmu – inaczej niż ilustracje do baśni i plakaty – wolne są od funkcji ilustracyjnej i komercyjnej, w związku z tym inaczej wykorzystują funkcję przenośną. Ich celem jest ujawnić zamysł artysty, jednocześnie pozostawiając widzom pole do interpretacji. Taki charakter mają obrazy dwóch przedstawicieli nurtu symbolizmu – Jacka Malczewskiego (1854-1929) oraz Ferdinanda Hodlera (1853-1918).

Styl malarski obu artystów znacząco różni się od siebie – obrazy Malczewskiego cechuje rozbudowana struktura wizualno-narracyjna, natomiast prace Hodlera charakteryzuje większa oszczędność formy wyrazu. W przedstawieniach symbolizmu nie odnajdziemy surrealistycznych form obecnych w ilustracjach i plakatach. Jednakże w ramach naturalistycznej konwencji artyści tworzą przedstawienia o surrealistycznej treści. Forma estetyczna symbolicznych narracji wizualnych przyczynia się do innego sposobu oddziaływania i interpretowania zawartych w nich sensów i znaczeń.

4.2. Obrazy Jacka Malczewskiego jako wielkie metafory

Z bogatego dorobku Jacka Malczewskiego do dalszych analiz wybrałam dwie serie obrazów. Pierwszy zestaw obrazów – *Melancholia* (1890-1894) i *Błędne koło* (1895–1897) razem z wcześniejszym obrazem *Malarczyk* (1890), w literaturze przedmiotu bywają rozpatrywane jako cykl. Niemniej poza łączącym je wątkiem przedstawionego na obrazach malarza i jego pracy, trudno traktować je jako spójny tryptyk, ponieważ *Malarczyk* jest kompozycją w pionowym formacie a dwa pozostałe obrazy są kompozycjami przedstawionymi w poziomie. Tym samym zostaje zaburzony konwencjonalny, utrwalony historycznie schemat tryptyku, w którym albo wszystkie części są tej samej wielkości i orientacji, albo tylko środkowa część różni się pod tym względem od części bocznych. Malczewski stosował ten schemat kompozycyjny także w innych cyklach, które były przez niego opisywane jako tryptyki. *Malarczyk* wyróżnia się również treścią: przedstawia siedzącego na ławce młodego artystę otoczonego zielenią. Tym samym, w porównaniu do dwóch pozostałych obrazów z grupami surrealistycznych postaci, *Malarczyk* jest dziełem o charakterze znacznie bardziej realistycznym. Zatem można uznać, że choć wszystkie trzy dzieła można zaliczyć do serii obrazów, które podejmują temat malarza oraz relacji jego pracy artystycznej z rzeczywistością, trudno je uznać za tryptyk w tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia i każdy z obrazów należy rozpatrywać jako oddzielną, znaczącą całość³⁷. Kierując się przyjętą w pracy badawczej regułą wyboru obrazów niejasnych, potencjalnie zawierających metaforę wizualną, pomiję *Malarczyka* i zajmę się analizą *Melancholii* i *Błędnego koła*.

³⁷ Znaczenia zawarte w tych trzech dziełach korespondują ze sobą i mogą być ze sobą porównywane, niemniej same dzieła nie tworzą bezpośredniej relacji formalnej.

4.2.1. Melancholia

Obraz, który powstał w latach 1890–1894, a którego pełny tytuł brzmi *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce* (il.34), będący podręcznikowym przykładem symbolizmu w malarstwie polskim, był już przeze mnie zanalizowany pod kątem zastosowania wybranych aspektów teorii lingwistyki kognitywnej, z przewagą teorii integracji pojęciowej (Łata, 2019). Rozpatrywanie *Melancholii* w kontekście zagadnienia samej metafory wizualnej wymaga doprecyzowania i uzupełnienia o proponowane w niniejszej pracy ujęcia teoretyczne.



Ilustracja 34. Jacek Malczewski, *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce*, 1890-1894, olej na płótnie, 139 × 240 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin

Nawet przy pobieżnym oglądzie dzieła mocno zaznacza się niespójność tego, co rzeczywiste i tego co nierzeczywiste. Kompozycja obrazu podzielona została na dwie części: zajmującą większy obszar przestrzeń pracowni malarskiej oraz fragment zewnętrznego krajobrazu, widocznego za dużym, otwartym oknem. W głębi kompozycji, po lewej stronie, Malczewski przedstawił malarza siedzącego przed obrazem z paletą w ręku. Z malowanego przez niego obrazu wyłania się i rozprzestrzenia po pomieszczeniu wizja surrealistycznego tłumu różnorodnych postaci. Duża grupa osób w dynamicznych pozach unosi się nad podłogą. Tłum zajmuje przestrzeń aż do uchylonego okna, w którym stoi odwrócona tyłem do pomieszczenia i usytuowana już poza budynkiem postać kobiety

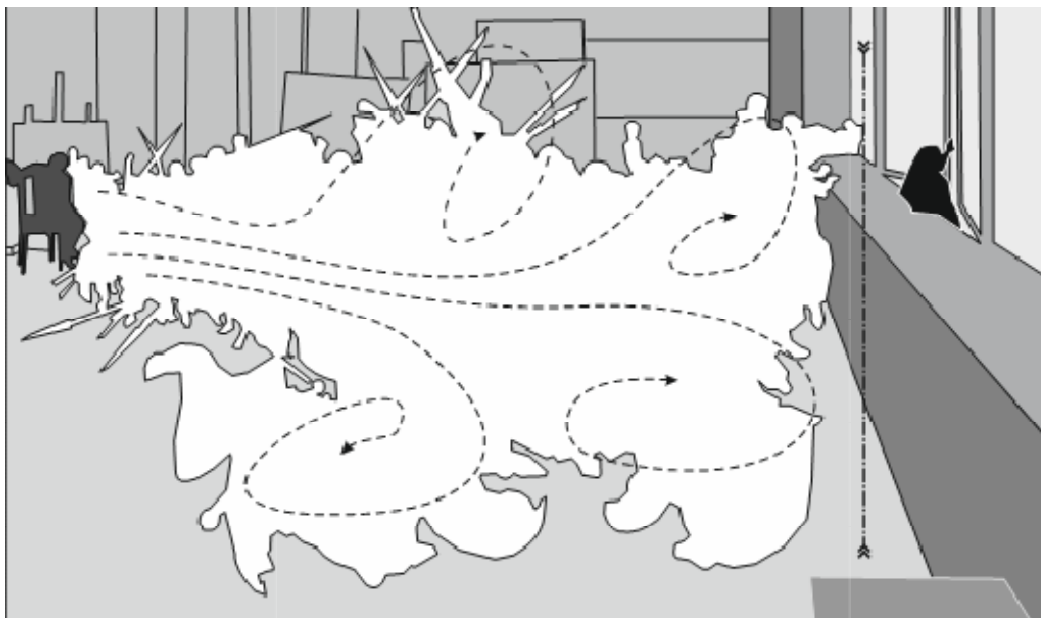
w czerni. Patrzy ona gdzieś poza obraz, trzymając rękę na ramie okiennej. Dwudzielna kompozycja znajduje kontynuację w tym, co w obrazie realne i fikcyjne: rzeczywista pracownia artysty i przestrzeń na zewnątrz łączy się z dominującą obecnością onirycznego tłumu, wychodzącego z płótna obrazu. Zasadniczo przedstawienie podlega zasadom perspektywy zbieżnej, ale przestrzeń podłogi wyłamuje się z tych reguł: podłoga podzielona na kilka fragmentów podlega innym dynamicznym kierunkom i przynależy do ekspresji ruchliwej grupy, można by rzec, że „ucieka jej spod nóg”.

Połączenie realnego i fikcyjnego jest przedstawione w tej samej konwencji stylistycznej, stąd cały obraz ma wizualnie spójny charakter. Ujmując obraz w sposób najbardziej ogólny, bez wnikania w jego szczegóły, fikcyjny tłum przedstawiony na obrazie jest elementem niespójnym z rzeczywistością. Ta niezgodność z realnością pozwala zakwalifikować kompozycję jako rodzaj metafory wizualnej, która według podziału Schilperoorda jest przykładem wstawienia (*insert*) elementu zaburzającego w kontekst definiujący.

Nie tylko to, co przedstawia obraz, ale również rozbudowany tytuł obrazu – *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce* – ukierunkowuje i doprecyzowuje odnajdywanie określonego znaczenia. Jest to przykład uzupełnienia treści obrazu i jednocześnie otwarcie dialogu między znaczeniami poprzez zadawanie pytań: kogo w obrazie dotyczy stan melancholii?; A może kobieta w oknie jest personifikacją tego stanu?; Czy prolog dotyczy tylko ostatniego wieku czy całej historii Polski? Takie i podobne pytania, sprowokowane przez długi tytuł, są istotną podstawą poszukiwania ukrytych w obrazie treści metaforycznych. Według podziału Wysłouch takie dookreślanie znaczeń przez tytuł przy jednoczesnej obecności rematu i tematu, kwalifikuje obraz jako przykład metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej.

Wyłaniająca się z obrazu tkwiącego na sztaludze wizja przybiera kształt fali (rys.3), tym samym kompozycja grupy jest odpowiednikiem konwencjonalnej porównaniowej metafory literackiej „fala tłumu”. Malczewski uzyskał taki efekt dzięki dynamicznemu skomponowaniu postaci, z których każda jest składową ogólnego wrażenia przesuwającej się masy. Całość korowodu dynamicznie wypływa z płótna, wznosi się i opada, rozlewa w przestrzeni podłogi. Ruch jest ukierunkowany, ale jednocześnie bezładny. Kierowani niewiadomą siłą ludzie wyhamowują w pobliżu dużego okna, wstrzymywani niewidzialną blokadą, związaną ze ścianą i z kobietą za oknem. Grupa kilku odchylonych w

przeciwnym kierunku postaci i elementów broni stwarza wrażenie, że fala cofa się. Ponieważ tłum jest związany z konkretnym okresem dziejów Polski, można określić metaforycznie, że jest „niesiony przez historię”. Już na tym etapie analizy wyraźnie zaznacza się to, że przy tak skomponowanym obrazie trudno obejść się bez wypowiedzi o charakterze metaforycznym, w tym również – bez utrwalonych w języku metafor.

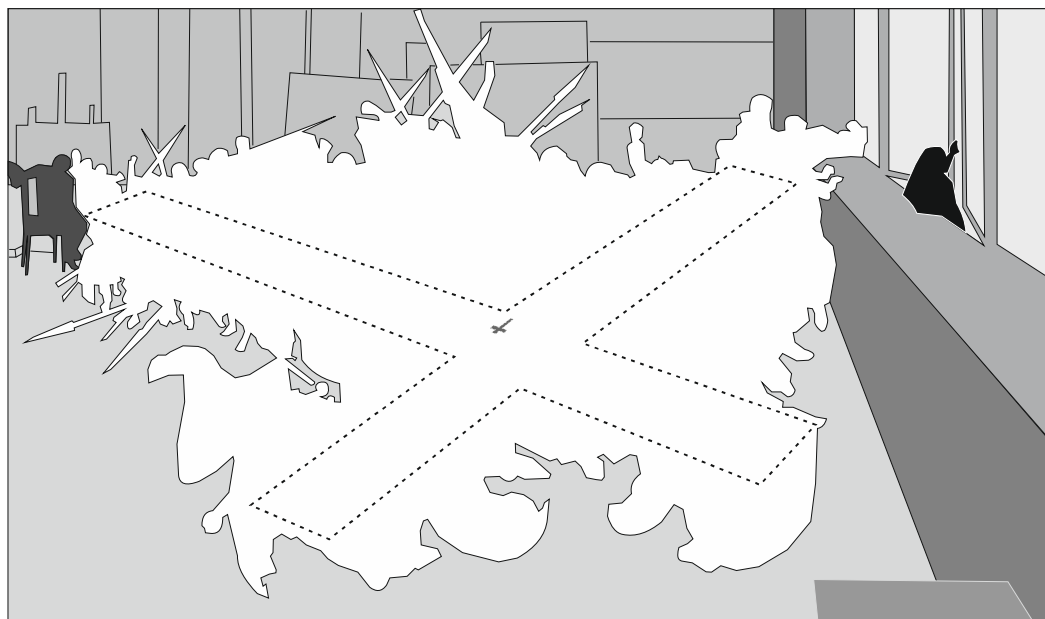


Rysunek 3. Schemat „fali” w obrazie *Melancholia*, M. Łata

Stosując w odniesieniu do obrazu *Melancholia* klasyfikację metafor zaproponowaną przez Lakoffa i Johnsona, można stwierdzić, iż dzieło Malczewskiego zawiera metaforę orientacyjną, opartą na schematach wyobraźniowych związanych z „Wertykalnością” oraz metaforę ontologiczną „Pojemnika”. Łączą się w kompozycji domeny źródłowe oparte na wartościowaniu: „górze – dół” oraz „wznoszenie się – opadanie” z domenami docelowymi „życie – śmierć” i „zwycięstwo – przegrana”.

W centralnej części obrazu autor przedstawił grupę mężczyzn – powstańców. Stoją oni unosząc pionowo w górę kosy, które przerobione zostały na broń poprzez osadzenie ostrza na sztorc. Poniżej tej sceny widać splątane postaci poległych oraz rannych ukazanych w dramatycznych pozach i gestach. „Wznoszenie się” oznacza tu – jak się wydaje – odniesienie do uwznioślającego aktu walki, zaś „upadanie” jest ukazane jako upokarzająca przegrana. Metafora ontologiczna „Pojemnika” jest obecna w obrazie jako to co wewnętrzne i zewnętrzne. „Pomieszczenie i przestrzeń za pracownią” jako domeny źródłowe odpowiadają „Zamknięciu i Wolności” w domenach docelowych. To, co

wewnętrzne i zewnętrzne, dotyczy również wizji artystycznej malarza: zewnętrzne wobec niej jest otoczenie rzeczywiste, tłum jest reprezentacją wewnętrznej wizji.



Rysunek 4. Schemat „krzyża” w obrazie *Melancholia*, M. Łata

Fala tłumy została dodatkowo skomponowana w formę leżącego krzyża (rys.4). Tym samym Malczewski połączył – w formie wizualnej – losy zniewolonego narodu z martyrologią chrześcijaństwa. Skorelowanie tych dwóch obszarów w symbol krzyża, oparte jest o strukturę metonimiczną „Element Kategorii za Kategorię”. Tak uformowany kształt całego tłumy, jest krzyżem upadającym, czyli łączy się z nowotestamentowym fragmentem dotyczącym upadków Chrystusa podczas na drogi na Górę Kalwarię. Kompozycyjny efekt upadku pod ciężarem podkreśla grupa postaci przewracająca się razem ze sztandarami i bronią na pierwszym planie obrazu. W miejscu przecięcia ramion krzyża, gdzie zgodnie z tradycją ikoniczną umieszczano ciało Chrystusa, pojawiają się czerwone sztandary i ostra broń. Ciało tam nie ma, elementy kompozycji nie przyjmują jego kształtu, a jednak kolor, kojarzony z krwią i narzędzie zbrodni naprowadzają na takie skojarzenie. Dodatkowo kosa może być rozpatrywana dwojako: jako broń powstańcza, ale również jako symbol śmierci.

W tym fragmencie obrazu trudno stwierdzić jakiś rodzaj niezgodności. Odnalezienie w kompozycji kształtu krzyża wyraźnie ewokuje odniesienia metaforyczne. W kształcie krzyża, a jednocześnie w centrum całej kompozycji, znajduje się zminiaturyzowane powtórzenie tego symbolu męczeńskiej śmierci: w rękach jednej z leżących postaci znajduje się krucyfiks. Ponieważ krucyfiks skierowany jest dłuższym ramieniem w stronę

grupy zesłańców, jest on jednym z elementów fokalizacji, które zmieniają kierunek patrzenia widza. Analiza obecnego w obrazie kształtu krzyża dobrze ilustruje, jak w tworzeniu znaczenia współpracują ze sobą kompozycja, schematy metonimiczne oraz fokalizacja. Wzajemne związki tych trzech zabiegów stylistycznych wzmacniają zmieniające się tonacje barwne i akcenty kolorystyczne.

W najbardziej ogólnym ujęciu, w obrazie odnajdziemy strukturę metonimiczną, która w zależności od tego, jaki punkt widzenia przyjmiemy albo jest metonimią 'Część zamiast Całości' albo metonimią 'Całość zamiast Części'. Poszczególne osoby w scenie reprezentują los całego pokolenia, z drugiej strony jednak spójny kształt tłumu łączy te części w całość, w której znika indywidualizm bohaterów. Tym samym mamy do czynienia z pojęciową kompresją jednostkowości, która została przekształcona w relację reprezentacji: ukazanie pojedynczych postaci reprezentuje wielość ich losów, które razem tworzą los narodu polskiego w XIX wieku.



Ilustracja 35. Melancholia, fragment 1

Większość znaczącej treści obrazu rozpoznajemy dzięki zastosowaniu struktur metonimicznych. Na podstawie wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie metonimicznym 'Element Kategorii Za Kategorię', na podstawie ukazanych przedmiotów identyfikujemy zarówno miejsce, jak i tożsamość większości ukazanych postaci. Przedstawienie przedmiotów związanych z procesem malarskim, takich jak: blejtramy, sztaluga, paleta w ręku mężczyzny, pędzle i farby na stoliku w prawym dolnym rogu kompozycji – wskazują, że akcja rozgrywa się w pracowni artysty malarza. Szereg atrybutów postaci w tłumie świadczy o tym, że przedstawiona grupa reprezentuje – za pomocą schematu 'Część zamiast Całość' – uwikłany w działania wyzwolencze naród polski w czasach zaborów w XIX wieku. Ubiór i rekwizyty postaci określają ich

przynależność do konkretnej grupy społecznej: w tłumie odnajdujemy przedstawicieli szlachty, duchowieństwa, chłopstwa, powstańców, artystów, skazańców. Świadomość tożsamości ukazanych postaci opiera się na metonimii 'Rzecz za Osobę': powstańców określają chłopskie ubiory, sztandary i kosy, zesłańców wyróżniamy dzięki charakterystycznym płaszczom z postawionymi kołnierzami, skazańców ograniczają łańcuchy, szlachtę wyróżniają kontuszowe pasy i specyficzne fryzury (il.35), postać kaznodziei – biret na głowie, a artystów – narzędzia pracy twórczej.

Czytelność tego przedstawienia wynika z ramy kulturowej obejmującej wiedzę z zakresu historii Polski. Wiedza ta rozszerza się o obecną w obrazie interobrazowość – wizualne nawiązania do wcześniejszych prac w powstających w obrębie sztuki polskiej i poruszających tematykę narodowowyzwoleńczą, tj. na przykład grafik autorstwa Artura Grottgera. Specjalistyczna rama kognitywna dotycząca sztuki polskiej umożliwia też poznanie inspiracji Malczewskiego. Na przykład, gest rozrywanej na piersi koszuli jednego z powstańców przypomina gest Rejtana z obrazu Jana Matejki. Również postać w kostiumie błazna z malutką figurką Stańczyka w ręce odnosi się do malarstwa Matejki, nauczyciela Malczewskiego. Malczewski wykorzystał również motywy ze swoich wcześniejszych obrazów, na przykład postacie mężczyzn w płaszczach należą do kanonu postaci Sybiraków malowanych przez artystę od lat 80tych XIX wieku.

Schematy metonimiczne zawarte w obrazie są bardzo ważne w dostrzeganiu treści zawartych w obrazie, ale jeszcze istotniejsza jest obecność złożonej focalizacji. Dla jej dokładniejszego zanalizowania należy rozróżnić jej linie: relacji malarz – tłum, relacji zachodzących wewnątrz tłumy i relacji tłum – postać w czerni.

Sposób przedstawienia postaci malarza na obrazie ustanawia hierarchię pierwszej linii focalizacji: jego anonimowa postać usytuowana w głębi i na skraju kompozycji, odwrócona tyłem do oglądającego, została zmarginalizowana do roli, jaką ma on pełnić w służbie ojczyźnie. Ważniejsze niż on sam są wydarzenia wizji, czyli historia i sprawa narodowa. Taki zabieg kompozycyjny odpowiada schematom metafor prymarnych – 'to, co blisko, jest ważniejsze niż to, co jest daleko' oraz 'to, co większe jest ważniejsze, niż to, co mniejsze'.

Druga linia focalizacji dotyczy związków zachodzących w kłębowisku postaci. Każda z osób przedstawionych w tłumie, poprzez ukazanie określonej mimiki, gestu, czy pozy, opowiada własną historię, która jest jednocześnie powiązaną z innymi postaciami.

Malczewski przedstawił tym samym „obrazy w obrazie”, ponieważ wielość i różnorodność focalizacji wewnątrz grupy tworzy odrębne struktury powiązane z głównym znaczeniem obrazu. Rama kognitywna dotycząca emocji, z towarzyszącą jej znajomością odpowiednich schematów wyobrażeniowych, jest wystarczająca do rozpoznania stanów psychicznych ukazanych osób. Jednak do odczytania kontekstu – na przykład otwartych w krzyku ust, przewracania się, czy załamywania rąk – potrzebna jest znajomość historii.

Większość postaci uchwycona jest w ruchu i skierowana w prawą stronę, ku oknu, ale kilka osób zaburza ten ruch – skierowani są lub patrzą w przeciwną stronę albo znajdują się w pozycji horyzontalnej, upadają. Te postacie tworzą sieć kontrapunktów, które zatrzymującą i zmieniającą kierunek zawarty w kompozycji. Do kluczowych należą postacie dorosłych w części początkowej korowodu. Postacie szlachciców opierają się gromadzie dzieci z bronią, natomiast postać księdza umieszczona na skraju tłumu, pozostaje dwuznaczna: może mieć znaczenie ostrzegające przed działaniem, niemniej gest rąk kaznodziei może być również interpretowany – na podstawie znajomości ramy kognitywnej obrzędów chrześcijańskich – jako gest błogosławieństwa. Analizując dalszy fragment kompozycji, kolejnym kontrapunktem jest postać nagiego młodzieńca. Ukazany niemalże całkowicie tyłem i patrzący na grupę pod oknem, zmienia on kierunek oglądania kompozycji. Nagość tej postaci w połączeniu z jej otwartymi do krzyku ustami, budzi skojarzenia z postacią niewolnika, motywem rzeźbiarskim wykorzystywanym m.in. przez Michała Anioła. Takie połączenie znajduje swoje uzasadnienie w fakcie, że na obrazie został ukazany naród będący w niewoli zaborców. Motyw ogołocenia, pozbawiania ojczyzny, nabiera tym samym w obrazie uniwersalnego charakteru. Również postać mężczyzny ze skrzypcami zaburza kierunek ruchu tłumu. Jego odwrót, nieobecne spojrzenie, fakt że znajduje się przy końcu grupy i ma płaszcz zesłańca, symbolizują ucieczkę w wewnętrzny świat, rodzaj dysocjacji.

Najbardziej dramatyczna focalizacja zarysowuje się między odchylonym do tyłu, umieszczonym centralnie w kompozycji powstańcem i spoglądającym w tył zesłańcem na Sybir (il.36). Nie możemy dokładnie określić, czy powstańca o szeroko otwartych oczach – który bardzo przypomina postać z ryciny *Bój* autorstwa Grottgera z 1866 roku (cykl *Lithuania*) – patrzy na zesłańca, czy może na grupę postaci Sybiraków albo na zwróconą tyłem postać w czerni. W ogóle nie wiemy czy on patrzy na to, co jest w przestrzeni obrazu, czy przed jego oczami rysuje się to, co może za chwile nastąpić na polu bitwy. Taka interpretacja jest możliwa dzięki temu, że Malczewski dokonał specyficznej

kompresji czasu: większość postaci z tłumu reprezentuje jedno pokolenie ukazane w różnych momentach jego życia – począwszy od czasów wczesnej młodości a skończywszy na dalszych losach powiązanych z walką i zesłaniem. Taka kondensacja treści, odpowiadająca schematowi wyobraźniowemu ‘ścieżki czyli punkt wyjścia–droga–cel’ metafory orientacyjnej według teorii Lakoffa i Johnsona, została skonstruowana za pomocą relacji jasne-ciemne: wędrówkę tłumu rozpoczyna utrzymana w jasnej kolorystyce grupa dzieci a kończą szaro-beżowe postacie wiekowych już zesłańców.



Ilustracja 36. *Melancholia*, fragment 2.

Środkowa część tłumu ludzi dojrzałych jest najbardziej barwna i kontrastowa. Rozświetlona grupa dzieci jest ukazana w dynamicznym ruchu na przód. W ramach zasad metafor prymarnych, to co jasne jest lepsze niż to co ciemne, a młodość symbolizuje to co czyste, niewinne ale też naiwne i niedoświadczone. Malczewski raczej nie chciał pokazać, dzieci ruszających do walki, a raczej, że zryw narodowowyzwoleńczy miał podłoże młodzieńczego entuzjazmu i optymizmu. W partii środkowej postawy ludzi w dojrzałym wieku są już zróżnicowane, podczas gdy postacie Sybiraków mają podobne, zrezygnowane postawy. Kompresję czasu uzupełnia klepsydra w ręce upadającej postaci na pierwszym planie, pozostająca symbolem upływu czasu.

Trzecia linia fokalizacji – relacja między tłumem a postacią w czerni (il.37) – jest kluczowa dla rozpatrywania obrazu jako dzieła wieloznacznego. Postać kobiety nie bierze udziału w ruchu tłumu, stanowi rodzaj blokady. Stoi w innej przestrzeni, poza pomieszczeniem, z zabudowaniami i drzewami okrytymi zielonym listowiem. Jej zagadkowe ustawienie w niedomkniętym oknie sprawia jednak, że jednocześnie jest połączona z wnętrzem pracowni. Takie jej umieszczenie sprawia, że nie wiemy, czy

przynależy do rzeczywistości malarza przy sztalugach, czy do surrealistycznej wizji. Jednak jej dwuznaczne i nieoczywiste usytuowanie zarazem na zewnątrz pomieszczenia i w jego środku oraz to, że jest ona punktem odniesienia całej kompozycji, przeważa w stronę uznania jej za rodzaj personifikacji, którą Lakoff i Johnson określiliby jako rodzaj metafory ontologicznej.



Ilustracja 37. melancholia, fragment 3.

Pojawia się przypuszczenie, że postać kobieca może być uosobieniem tytułowej melancholii. Takie rozumienie sugeruje grupa zesłańców znajdujących się najbliżej okna, w pozach pełnych zmęczenia i rezygnacji. Interpretację tę uzasadnia postać Sybiraka, którego poza i rozmiary nawiązują do postaci za oknem, a także postać wspomnianego już zesłańca spoglądającego za siebie. „Spoglądanie za siebie” rozumiane jest metaforycznie jako cofanie się do wspomnień. Twarz zesłańca wyraża zadumę i smutek, co może być uznane za wyznaczniki stanu melancholii.

Niemniej postać w oknie, odnoszącą się na poziomie wizualnym do tytułu obrazu, można zinterpretować odmiennie, jako personifikację Śmierci. Spowita w welon w czarnym kolorze, symbolizującym w kulturze europejskiej żałobę, kończy wędrówkę korowodu postaci pełną wzlotów i upadków. Forma tłumu odpowiadająca schematowi ‘punkt wyjścia–droga–cel’, oprócz osób, które na obrazie przeistaczają się z dzieci w starców, zawiera w sobie przedstawicieli pokolenia, którzy upadają – umierają w tej drodze, zanim zdążą dotrzeć do naturalnego zakończenia cyklu ludzkiego życia. Takie rozumienie przedstawionego ruchu opiera się na metaforze orientacyjnej „śmierć to

kierunek w dół”. Najbliżej personifikacji znajdują się starcy. Jeden z nich, w geście bezsilności kładzie głowę na parapet, tym samym dzieli przestrzeń parapetu z kobietą w czerni. Ponownie ruch w dół kojarzony jest z końcem życia.

Drugim ważnym elementem tej części obrazu jest okno, którego obecność niejako narzuca pytanie o to jak należy rozumieć jego uchyloną pozycję. To co za chwilę nastąpi zależy od kobiety w czerni, która kontroluje skrzydła okienne. Niedookreślony pozostaje gest jej opartej na ramie okiennej ręki: nie ma jasności, czy okno jest otwierane, zamykane, czy blokowane w pozycji uchylonej. Postaci tej nie łączy relacja spojrzeń z żadną postacią kompozycji, natomiast kierunek dążenia zwartej grupy osób oraz ich spojrzenia, czynią ją punktem odniesienia dla całej struktury wizualnej i znaczeniowej obrazu. Przedstawiciele polskiego pokolenia – walczącego i karanego – docierają do okna, jak do kresu swojego życia. Niemniej w części tytułu występuje słowo „prolog”, czyli to, co znajduje się za oknem to nowy początek i dalej toczące się życie, niedostępne już dla zesłanych. Zielony krajobraz za oknem może symbolizować nadzieję na wolność. Okno stwarza też możliwość przekraczania granic zamknięcia – wyzwolenia w przyszłości z tragicznej sytuacji historycznej.

Z drugiej strony postać kobieca – na mocy metafory prymarnej „Jasne jest Dobre” a „Ciemne jest Złe” – nie zapowiada szczęśliwego finału przy końcu ukazanej drogi. Postać patrzy poza pracownię i – w przeciwieństwie do tłumu – może ruszyć przed siebie. Krajobraz został namalowany w zielonej tonacji, a kolor zielony w kulturze europejskiej jest symbolem nadziei. Nie jest to jednak przestrzeń otwartego pola – w zasięgu wzroku znajduje się mur i budynek – być może fragmenty klasztoru. Jednak krajobraz należy już do innej, potencjalnej narracji.

Malczewski w swoim dziele wykorzystał do budowania treści nie tylko określoną kompozycję połączoną z focalizacją, struktury metonimiczne, metafory prymarne i elementy odpowiadające znaczeniom porównań i metafor językowych, ale również odpowiednio dobrane tonacje barwne i akcenty kolorystyczne. W centralnej części obrazu dominują czerwone sztandary jako symbol pasji i walki, ale również rozlanej krwi. Tłum bierze swój początek w jasnych, pastelowych odcieniach grupy dzieci, następnie różnicuje się kolorystycznie w partii środkowej grupy, odpowiadając kontrastowym pozom postaci. Na końcu przygaszona tonacja osób starszych współgra z ich statycznymi, zrezygnowanymi postawami i gestami. Tonacja, walor i barwa odpowiadają metaforom

językowym „Życie to Jasność” a „Ciemność to Śmierć”. Na pierwszym planie mocno kontrastują ze sobą biały i czarny sztandar, a ponieważ tkaniny ukazane są w dynamicznym ruchu, ten fragment przywołuje na myśl metaforę „Walki Dobra ze Złem”. Postać w czerni wyraźnie kontrastuje z otoczeniem, co podkreśla jej rolę i punkt odniesienia dla znaczenia całej kompozycji.

Należy zwrócić uwagę, że często wykorzystywane i dominujące w ilustracjach do baśni i w plakatach figury hiperboli i litoty, w obrazie Malczewskiego stanowią nieznaczne elementy, na przykład w formie subtelnej jedynie powiększenia postaci na pierwszym planie, co nie zaburza zasadniczo naturalistycznej reprezentacji.

Analiza obrazu *Melancholia* wykazała wielowątkowość i wieloznaczność tego dzieła. W procesie tworzenia znaczeń przedstawienia współgrają ze sobą struktury wizualne, które z jednej strony pozostają w relacjach znaczeniowych z narracjami językowymi, w tym literacką, interobrazową i historyczną, a z drugiej strony oddziałują środkami czysto artystycznymi związanymi z wyrazistym stylem malarskim Malczewskiego. Złożoność dzieła sugeruje, że mamy do czynienia z wielką metaforą, składającą się z mniejszych znaczących związków poszczególnych elementów.

4.2.2. Błędne koło

Drugim omawianym dziełem z serii obrazów podejmujących temat malarza i jego pracy jest *Błędne koło* z lat 1895-1897. Malczewski posłużył się w tej pracy zabiegiem łączenia treści realnych i fikcyjnych, który bardzo często występuje w całej jego twórczości. Obrazy, w których pojawiają się postacie nierzeczywiste, ukazane wśród realistycznych bohaterów i takiej samej scenerii, zmieniają z czasem w twórczości Malczewskiego swoją dynamikę: w okresie obejmującym koniec XIX wieku i początek XX wieku Malczewski dynamizuje kompozycje i ukazane w obrazach poruszenie, jak na przykład *W tumanie* z lat 1893 – 1894, natomiast w dziełach późniejszych liczba bardziej statycznych postaci ulega redukcji i coraz częściej ich realistycznym punktem odniesienia staje się autoportret malarza, jak na przykład w *Autoportrecie z Gorgonami* z 1919 roku. Niezależnie od tego wszystkie tego typu obrazy, łącznie z *Melancholią* i *Błędnym kołem*, wpisują się w klasyfikację metafory wizualnej Schilperoorda jako przykłady dwumodelowej niespójności, uzyskanej dzięki wstawieniu (*insert*) w kontekst definiujący elementu zaburzającego, czyli przedstawienia fikcyjnych postaci w realnym świecie.



Ilustracja 38. Jacek Malczewski, *Błędne koło* olej na płótnie, 174 × 240 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

W omówionym poprzednio dziele *Melancholia*, realistyczna sceneria pracowni była dokładnie zdefiniowana, natomiast w *Błędnym kole* to, co realistyczne i reprezentujące miejsce pracy twórczej, zostało zredukowane do papierowych wzorników ukazanych w lewym, dolnym rogu kompozycji, ginących w cieniu, w prawym dolnym rogu atrybutów malarskich, niewyraźnie wykreślonego w perspektywie pomieszczenia oraz drabiny malarskiej i siedzącego na niej malarczyka z pędzlem. Pomimo redukcji treści realistycznych dzieła, to, co zostało przedstawione wystarczy, żeby dokonać podziału na to, co rzeczywiste i nierzeczywiste. Wokół drabiny unosi się i wiruje, jakby w tańcu, oniryczna wizja złożona z osób zróżnicowanych wiekiem, ubiorem, dynamiką ruchu oraz ujęciem walorowym i kolorystycznym.

Kwestia związana z tytułem obrazu i jego wpływem na rozumienie treści przedstawienia, w przypadku *Błędnego koła* jest istotna. Tytuł nie jest aż tak złożony i wieloznaczny jak w przypadku *Melancholii*, co nie oznacza, że nie inspiruje do poszukiwania wielorakich odniesień znaczeniowych. Jak podaje *Słownik języka polskiego*, „błędne koło” jest sformułowaniem konwencjonalnym, które odnosi się do sytuacji bez

wyjścia, w której żadne starania nie przynoszą oczekiwanych rezultatów i sprawiają, że wracamy do punktu początkowego. Innym bardziej wzniosłym odpowiednikiem sformułowania „błędne koło” jest „zakłęty krąg”. Wyrażenie „błędne koło” i obowiązujące w języku polskim jego znaczenie jest związane z ruchem po okręgu, który nie ma końca i wywołuje zawroty głowy. W związku z takim rozumieniem, metaforę wizualną opartą na metaforze językowej i zawartą w kompozycji, można uznać za rodzaj metafory orientacyjnej Lakoffa i Johnsona. Obraz wpisuje się w schematy wyobrazeniowe: ‘przód-tył’, ‘blisko-daleko’, ‘cykl’, ‘ogniwo’, ‘proces’, ‘centrum–peryferie’, ‘przyciąganie’, ‘połączenie’.

W kompozycji wyraźnie widać podział na dwie części: po lewej stronie jaśniejszą – oświetloną, barwniejszą i utrzymaną w cieplejszych tonach oraz część ciemniejszą – mroczną, ginącą w cieniu, namalowaną w stonowanej, ujednoczonej tonacji szarości, brązów, czerni i niebieskich fioletołów. Postacie w jaśniejszej partii obrazu pulsują życiem. Kolejne osoby z wizji stopniowo zmieniają się w szarosine zjawy, przywodząc na myśl przemijanie i śmierć. Malczewski w korowodzie powtarza zabieg formalny i kompozycyjny, który zastosował w *Melancholii*: zmiany natężenia światła i barw w wewnętrznej strukturze tłumu wprowadzone od lewej do prawej strony kompozycji. Jednak inaczej niż w przypadku *Melancholii* zmiana nie dotyczy uszeregowania według rosnącego wieku bohaterów – w kręgu widzimy naprzemiennie postacie w różnym wieku. Artysta używa metafor prymarnych, żeby podkreślić podział na „jasne jest pełne witalności, radości i życia” a „ciemne jest pełne smutku, dramatu i śmierci”. Struktura tak zbudowana ma zatem również związek z czasem, ale ujętym w innym aspekcie, bardziej ogólnym i związanym z przechodzeniem od życia do śmierci. Ten rodzaj scalenia może być rozpatrywany jako rodzaj scalenia (*merge*) podlegający innemu niż wstawienie typowi dwumodelowej niespójności Schilperoorda.

Tytuł obrazu i pobieżne spojrzenie na kompozycję sugerują, że należałoby ją przypisać do schematu wyobrazeniowego ‘Cykl’. Niemniej ze względu na miejsce przerwania połączenia między osobami, dokładnie między odwróconą tyłem kobietą a pierwszoplanowym starszym mężczyzną, pojawia się przypuszczenie, że należałoby wspomnianą metaforę orientacyjną przypisać raczej schematowi wyobrazeniowemu ‘Ścieżki’, czyli ‘Punkt wyjścia-Droga-Cel’. W części obrazu, w którym widzimy miejsce przerwania kręgu, artysta zastosował mocny, zbudowany na wielu poziomach kontrast. Malczewski usytuował dwie postaci tyłem do siebie. Jest to element fokalizacji, podobnie

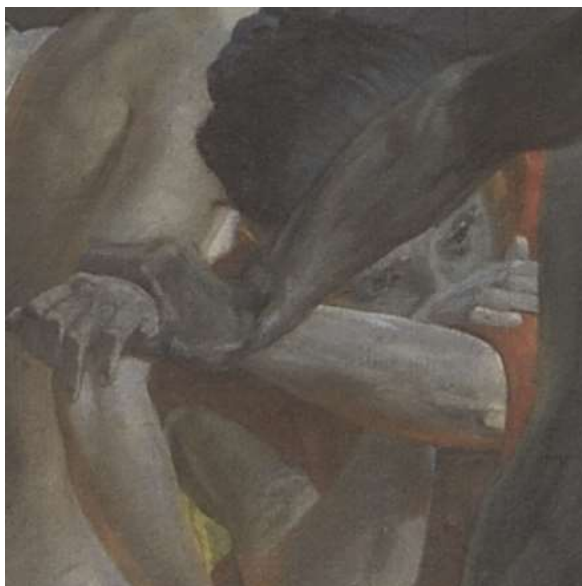
jak to, że te dwie osoby nie łąpią się za ręce – ten potencjalny gest sugeruje tylko dłoń kobiety. Artysta wzmocnił focalizację poprzez kontrastowe zestawienie jasnej karnacji młodej kobiety z ciemniejszą skórą starszego mężczyzny, Ten kontrast dotyczy również wspomnianych już metafor prymarnych „jasne – żywe” i „ciemne – martwe”. Zastosowany zabieg podkreśla również różnicę płci i wieku postaci: korowód rozpoczyna naga, młoda i pięknie zbudowana kobieta, symbolizująca potencjalny rozwój, a ciąg ludzi kończy starszy mężczyzna, którego ciało zniszczone przez upływ czasu symbolizuje niemoc kresu egzystencji.



Ilustracja 39. *Błędne koło*, fragment 1.

Widz jest skłonny sądzić, że ukazany krąg został między tymi dwoma postaciami przerwany. Na mniej wyraźnym planie obrazu, sytuacja rysuje się jednak inaczej. Nie można tego dokładnie dostrzec na standardowej jakości reprodukcji, wskazówką jest jednak sznur przewijający się przez kompozycję i mało widoczny kształt znajdujący się przy otwartej dłoni kobiety. Sznur pojawia się w prawej części kompozycji, wędruje razem z postaciami. Pojawia się on w dłoni mężczyzny w prawym górnym rogu, który drugą, ciemną ręką chwyta nadgarstek dziewczyny w czerwieni, ostatniej osoby z barwnego korowodu. Następnie sznur owija się wokół nadgarstka, młodego mężczyzny upadającego na twarz, po czym pojawia się znowu przy kajdanach, które trzyma w ręku czarnowłosa kobieta. Widać go ponownie w dłoniach mężczyzny na pierwszym planie, jak również pod szczeblem drabiny oraz w pobliżu dłoni kobiety odwróconej plecami. Po dokładnym obejrzeniu tego fragmentu obrazu, przedmiot, który ta kobieca postać albo łąpie albo

puszcza, okazuje się kolejnym pierścieniem kajdan. Motyw sznura – metafory językowej „nić żywota” – łączy jasną i ciemną część kompozycji jest podstawą myślenia o przedstawieniu jako o wielkiej metaforze dotyczącej ludzkiego losu.

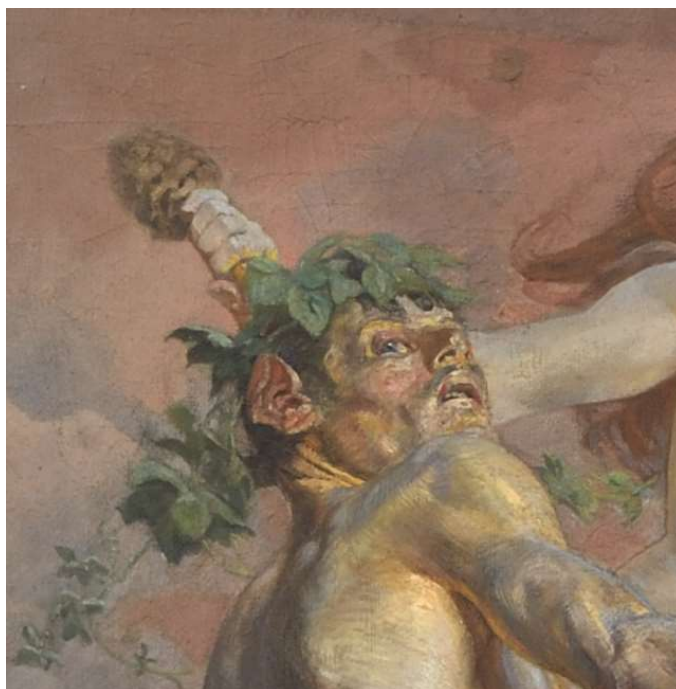


Ilustracja 40. *Błędne koło*, fragment 2.

W *Błędnym kole* znajduje się także struktura korelująca z metaforą orientacyjną ‘Wertykalność’. Jest to postać malarczyka umieszczona ponad wirującym tłumem. Wizerunek chłopca wyniesionego ponad inne postaci stanowi nawiązanie do metaforycznego sformułowania „górowania nad kimś”. Zamyślony wyraz twarzy młodego adepta malarstwa sprawia, że jego wizja jawi się w kategoriach metafory pojęciowej „Myśl to Ruch” – co znajduje analogię w metaforach językowych takich jak „chmura myśli”, „myśli krążą w koło głowy”, „kłębiące się myśli”. Kształt chmury szczególnie dobrze pasuje do unoszącej się w powietrzu grupy.

W obrazie pojawiają się postaci związane z historią Polski, które rozpoznajemy na podstawie strojów i rekwizytów dzięki strukturze synekdochy ‘Element Kategorii za Kategorię’. Na obrazie odnajdujemy przedstawicieli chłopstwa w ludowych strojach, płaszczce Sybiraków i kajdany skazańców. Przedstawienie nabiera jednak bardziej uniwersalnego charakteru niż *Melancholia*. W lewej części ciągu postaci pojawia się satyr, z wieńcem z liści winorośli na głowie. W modelu poznawczym mitologii greckiej jest on postacią związaną z bachaniami, tym samym narracja zawarta w obrazie wykracza poza aspekty kultury polskiej. Obraz zyskuje bardziej uniwersalny wydźwięk dzięki temu, że część postaci nie ma przypisanej określonej tożsamości. Ich anonimowość i odmalowana

ekspresja twarzy i ciał również podkreślają wspomnianą wielką metaforę – wizualną opowieść o losie ludzkiej egzystencji.



Ilustracja 41. *Błędne koło*, fragment 3.

Początek tego losu związany jest z domeną Erosa – seksualnością i instynktem, dlatego artysta po lewej stronie – czyli po stronie, od której zaczynamy oglądać obraz – umieszcza młode, nagie kobiety i satyra. Ukazanie rudowłosej kobiety może być uznane jako przejaw interobrazowości, ponieważ inni symboliści, na przykład Władysław Podkowiński w *Szale uniesień*, również przejawiali fascynację rudowłosymi pięknościami. W dziele Malczewskiego motyw rudowłosej kobiety symbolizuje erotyczną namiętność, podobnie jak u Podkowińskiego: wskazuje na to otaczająca ją atmosfera ludycznej zabawy, ekspresyjna forma rozwianych, długich włosów, których kolor znajduje reminiscencję w tonacji lewego górnego rogu obrazów. Rudowłosą bachantkę i satyra nie łączą splecione dłonie, ale trzymana przez oboje laska, może laska malarska, w tym kontekście przedmiot o wyraźnych konotacjach fallicznych. W *Błędnych kole* zasadniczą rolę w budowaniu sieci zależności między postaciami odgrywa focalizacja współgrająca ze skomponowaniem sceny. Opisana już trójka postaci, rodem z orszaku Bachusa – z nagimi kobietami oraz satyrem i fruującymi skórą lamparta – łączy się z następną trójką bohaterów ukazanych w ludowych strojach. Wzajemna bliskość trójki osób stanowi kontynuację przedstawionego uprzednio nastroju rozpustnej zabawy. Podkreśla go zwłaszcza postać

kobiety w czerwonej chustce, w bluzce zsuwającej się z piersi, która tanecznym gestem trzyma się pod boki.



Ilustracja 42. *Błędne koło*, fragment 4.

Tłum przechodzący za postacią malarczyka zmienia swój charakter: ekspresyjny ruch przedstawionych osób przypomina dramatyczne miotanie się w przestrzeni. Cierpienie albo przerażenie odmalowane w przerysowanych gestach i mimice wydaje się wynikać z jakiejś niewidocznej siły. Wraz ze zmianą tonacji barwnej postaci nabierają większej anonimowości, niemniej nadal rejestrujemy obecność wątków związanych z historią Polski i z innymi obrazami Malczewskiego. Interobrazowość dotyczy leżącej kobiety w czerni, ukrytej w mroku prawego górnego rogu: w jej ręce artysta umieścił ledwo widoczny zarys słomianego wieńca-korony. Motyw ten pojawia się również na obrazie *Natchnienie malarza* (powstałym w roku ukończenia *Błędnego koła*), gdzie jest atrybutem personifikacji Polonii. W dziele tym pojawiają się również inne motywy obecne w *Melancholii*: płasze Sybiraków i kajdany zesłańców. Podobnie jak w tamtym obrazie, postacie z rekwizytami, które sugerują ich połączenie z losem narodu polskiego, reprezentują wszystkich obywateli na podstawie metonimii 'Część zamiast Całości'. Jednak te metonimiczne atrybuty nie przesłaniają ogólnoludzkiego wyrazu tej części przedstawienia, podlegającej prawom Thanatosa, czyli przemijania i śmierci.

Dynamika *Błędnego koła* opiera się na liniach diagonalnych, które biegną albo od centrum, albo do centrum, niemal symetrycznie wyznaczonego środkowego punktu kompozycji – do drabiny i malarczyka. Pełni on również rolę znaczeniowego punktu odniesienia, podobnie jak tajemnicza postać w czerni w *Melancholii*, ale na innej zasadzie jak w poprzednim obrazie, nie warunkuje on kierunku ruchu tłumu. W celu nadania

dynamiki i ekspresji, Malczewski wykorzystuje w kompozycji przerysowania wielkości elementów, na przykład powiększenie stóp i głowy starszego człowieka na pierwszym planie. Ten zabieg stylistyczny – mieszczący się jednak w zasadach perspektywicznych – nosi znamiona hiperbolizacji.

Skośne linie kompozycji są tworzone nie tylko poprzez układ ciał postaci i ich gestów, ale również przez grę spojrzeń. Fokalizacja odbywa się na trzech poziomach: relacji tłum – malarczyk, relacji wewnątrz tłumy i relacji postaci obrazu – oglądający. Pierwszy poziom focalizacji został wymieniony w tej kolejności, ponieważ postać malarczyka nie wydaje się aktywnie uczestniczyć w grze spojrzeń: wyraz twarzy chłopca i jego zamysłone spojrzenie sugerują, że to co widzi oglądający, on widzi oczyma wyobraźni. Natomiast na malarczyka zerkają uśmiechnięte kobiety z ludu. Ze względu na wiek chłopca i frywolność kobiet może to symbolizować pokusy, które będą czyhać na młodego, dojrzewającego adepta sztuki malarskiej. Może być to również nawiązanie do aktualnej w czasach Malczewskiego mody na związki artystów Młodej Polski z chłopkami. Za lewym ramieniem malarczyka widać postać innego chłopca, który wydaje się patrzeć na osobę na drabinie. Chłopiec ten trzyma w ręku pędzel i fragment szablonów. Mamy zatem powtórzenie postaci odgrywającej tę samą rolę co główny bohater obrazu. Ale drugi malarczyk nie patrzy na kolegę – patrzy z otwartymi ustami za jego plecami na orszak Bachusa. Malczewski poprzez takie skrzyżowanie osi spojrzeń – kobiet z ludu na malarczyka oraz drugiego malarczyka na bachantki – ukazał zawilóści relacji płci.

Drugi poziom focalizacji rozgrywa się między postaciami korowodu. Spojrzenia postaci scalają ze sobą dwie części okręgu, jasną i ciemną. Postać w chłopskim żupanie patrzy przerażonym spojrzeniem przed siebie na część ciemniejącego tłumy. Kobieta okryta czarnym szalem, usytuowana za malarczykiem, kieruje spojrzenie ku krzyżącemu mężczyźnie z pierwszego planu. Drugiego malarczyka pochłania przyglądanie się „menadom”. W głębi kręgu naga, zwrócona do nas bokiem kobieta wbija wzrok w ciemną rękę mężczyzny, który wciąga jej towarzyszkę w tłum ciemnych zjaw. Reszta postaci błądzi gdzieś wzrokiem w przestrzeni. Malczewski z wirtuozerią namalował te spojrzenia: w amoku, nietrzeźwe, nieobecne, zanurzone w myślach, patrzące spod przymkniętych powiek, pogrążone w cierpieniu. Szczególnie zastanawiające jest spojrzenie starszego mężczyzny na pierwszym planie: wygląda tak, jakby mrużył oczy i coś dostrzegał poza przestrzenią obrazu, coś poza widzem. Przypomina on motyw ślepeca pojawiający się w różnych wariantach w twórczości Malczewskiego.

Połączenia fokalizatorów wewnętrznych – postaci tłumu i malarczyka – dopełniają struktury kompozycyjne i barwne. Postacie stanowią dla siebie rodzaj symetrycznego odbicia: długowłose kobiety z części jasnej i ciemnej znajdują się po przekątnej naprzeciwko siebie, kierunek ułożenia nóg odwróconej tyłem kobiety znajduje odbicie w ułożeniu nóg krzyczącego mężczyzny po prawej stronie. Uzyskaną symetryczność dynamizują powtórzenia kierunków, na przykład krzyczący mężczyzna w kajdanach zorientowany jest w podobnej linii diagonalnej jak satyr. Skóry lamparta nawiązują do form spadających kartonów. Gra kolorów opiera się na kontrastach i uzupełnieniach. Najlepszą ilustracją takiego rozłożenia barw jest para oddalonych od siebie, długowłosych kobiet: barwa ich ciał oraz rudych i czarnych włosów mocno ze sobą kontrastują, jednocześnie na twarzy kobiety z jasnej części dostrzec można odcienie sinoniebieskiej szarości – reminiscencję z ciemnej strony kompozycji – a w tonach ciała czarnowłosej postaci – złote tony z ciała „menady”.

Oglądającego obraz dotyczy trzeci poziom fokalizacji. Na widza wyraźnie spogląda rudowłosa kobieta, tym samym czyniąc go fokalizatorem zewnętrznym. Znajduje się ona na początku korowodu i takie umiejscowienie postaci, która nawiązuje kontakt wzrokowy z oglądającym sprawia, że widz zostaje wciągnięty do tego kręgu. Spojrzenie satyra również pełni podobną funkcję, ale chociaż wygląda na to, że on również patrzy w stronę widza, dokładniejsza analiza pokazuje, że jego spojrzenie stwarza wrażenie zamroczonego, błędzącego gdzieś w przestrzeni. Jeszcze jedna postać nawiązuje kontakt z oglądającym: umieszczony w głębi, widoczny tylko częściowo mężczyzna w krakowskiej czapce. Malczewski dzięki temu sprawił, że widz nie zatrzymuje się na osobie wyeksponowanego malarczyka, a patrzy również za niego.

Oprócz przywoływanego już metaforycznego kształtu chmury, w obrazie powtarzany jest na poziomie wizualnym kształt okręgu. Pisząc „kształt okręgu”, mam na myśli okrąg w różnych ujęciach perspektywicznych, czyli eliptycznych, który poprzez zasadę utrzymywania stałości kształtu, nadal rozpatrujemy jako figurę wyjściową (Arnheim 2011: 50). Poza krążącymi wokół drabiny postaciami, które taki kształt tworzą, okrąg pojawia się w przedstawieniu w formie kilku pierścieni kajdan. Również trzymany przez malarczyka pędzel ukazany jest w takim skrócie perspektywicznym, że widzimy go niemal jako okrąg idealny. Najbardziej zagadkowym powtórzeniem tego kształtu jest zwinięty w eliptyczny w kształcie sznur, który trzyma w pięści starszy mężczyzna na pierwszym planie. Jak już wspomniałam, sznur w obrazie połączony jest z kajdanami, ale w dłoni starszego

mężczyzny przedstawienia ich nie ma. Czy to oznacza, że więzy zostały zerwane i mężczyzna uwalnia się z wirującego kręgu w stronę czegoś, czego wypatruje zmrużonymi oczami? Model poznawczy związany z literaturą polską sprzyja skojarzeniu, że lśniący sznur trzymany w ręku odnosi się do finałowej frazy z dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*:

„Miałeś, chamie złoty róg,
miałeś chamie czapkę z piór:
czapkę wichher niesie,
róg hula po lesie,
ostał ci się ino sznur,
ostał ci się ino sznur” (Wyspiański 2017: 257).

Jednak chronologia powstawania dzieł wskazuje, że to nie Malczewski czerpał inspirację z dramatu Wyspiańskiego, ale było odwrotnie – to obraz był inspiracją dramatu. Sam Malczewski uważał, że Wyspiański zainspirował się omówionymi obrazami (Karolina Dzimira-Zarzycka 2021). *Błędne koło* zostało skończone na cztery lata przed powstaniem dramatu i trudno sobie wyobrazić, że Wyspiański obracający się w tym samym środowisku artystycznym nie znał obrazu wystawianego w kraju i za granicą od 1895 roku obrazu (Karolina Dzimira-Zarzycka 2021).

Podsumowując analizę *Błędneho koła*, należy podkreślić, że pod względem sposobu tworzenia treści jest to przedstawienie spójne z wcześniej omówioną *Melancholią*. Odnajdujemy w nim nierealny tłum, którego skomponowanie, focalizacja i tożsamość przypisana przy wykorzystaniu struktur metonimicznych umożliwia nam dostęp do znaczenia w ramach uniwersalnych schematów wyobraźniowych oraz bardziej specjalistycznych modeli poznawczych kultury polskiej, w tym historii, malarstwa i literatury. Złożone focalizacyjno-kompozycyjne zależności między postaciami rozpatrywane oddzielnie, budują znaczenie całego przedstawienia, dlatego możemy o tych obrazach mówić w kategoriach wielkiej metafory, złożonej z szeregu metonimii, powtórzeń i metafor prymarnych.

Oba obrazy są częścią serii, których właściwym tematem jest malarz i rola jego dzieła odnosząca się do ówczesnej rzeczywistości. Zarówno w *Melancholii* jak i *Błędnym kole*, skomponowanie obrazu, usytuowanie względem siebie postaci malarzy i tłumy stwarza możliwość zinterpretowania roli twórcy. W *Melancholii* postać malarza jest

anonimowa i przesunięta poza centrum obrazu, co – dzięki metaforze prymarnej „blisko-daleko” – sugeruje, że akcja związana z centrum sceny i odnosząca się do sprawy narodowej jest ważniejsza niż indywidualna kreacja twórcza. Co prawda, to spod pędzla malarza i z jego wyobraźni powstaje przedstawienie, ale sprawa narodowowyzwoleńcza ogranicza wolność artystyczną malarza.



Ilustracja 43. *Błędne koło*, fragment 5.

Odmianą sytuację odnajdujemy w *Błędnym kole*: centralne usytuowanie malarczyka nadaje mu rolę głównego kreatora wizji. Wyniesiony pod górną krawędź obrazu, młody adept malarstwa trzyma w ręku atrybut, który najpierw percypujemy jako kształt koła, dopiero później jako pędzel. Tym samym Malczewski umieścił w ręku młodego artysty symbol, którego znacznie jest mocno zakorzenione w kulturze od czasów starożytnych – kształt kojarzony z symetrią i harmonią, kształt doskonały kojarzony z absolutem. Z takim narzędziem pracy malarz w swoich działaniach potrafi wprowadzać balans i harmonię jasnej i ciemnej strony życia. Z drugiej strony, na drabinie nie został przedstawiony dojrzały twórca ale chłopiec, którego czeka proces kształcenia się i dojrzewania jego stylu. Drabina jest elementem obrazu, który łączy się z metaforą językową „pięcia się po szczeblach kariery”. Na podstawie podobieństwa do licznych autoportretów Malczewskiego, w których podkreśla on kształt swojej czaszki, domyślamy się że malarczyk jest rodzajem młodszej, wyobrażonej wersji autoportretu. Tłum wiruje wokół malarczyka, zacieśnia się wokół niego, uniemożliwia mu wydostanie się poza jego granice. Spojrzenie chłopca, choć zamyślane, jest jednak skierowane na osobę starca, który kończy cykl życia korowodu. Również obecność wśród postaci kręgu drugiego malarczyka podkreśla, że twórca jest częścią cyklu życia i śmierci. Usytuowanie głównego bohatera na drabinie jest wizualnym zabiegiem, który pokazuje umiejętność dystansowania się twórcy do problemów egzystencjalnych, „byciu ponad”. To, że jest on chłopcem, nasuwa skojarzenie spojrzenia

na świat z młodzieńczą świeżością. Jednak jego rola, talent, oryginalność nie zmieniają faktu, że cykl życia i śmiertelność są także udziałem jego losu.

4.3. Obrazy Ferdinanda Hodlera jako dyskurs metonimiczny i metaforyczny Jakobsona

Polskiego malarza Jacka Malczewskiego i szwajcarskiego artystę Ferdinanda Hodlera łączy fakt, iż obaj żyli w tej samej epoce i obaj są reprezentantami symbolizmu. Analizowane w rozprawie obrazy powstały niemal w tym samym czasie (tj. na przełomie XIX i XX wieku). Choć w pracach obu artystów pojawiają się podobne motywy (na przykład motyw przemijania), forma malarska dzieł znacząco się różni. Malczewski i Hodler stosowali odmienne tonacje barwne i sposób ujmowania przestrzeni. W porównaniu do prac Malczewskiego obrazy Hodlera są bardziej graficzne, większą rolę odgrywa w nich linia oraz kontrasty walorowe i kolorystyczne. Odmienność stylu obu malarzy odnosi się także do sposobu przedstawiania przestrzeni i światłocienia – w obrazach Hodlera ujęcia przestrzenne i zastosowany światłocień wywołują wrażenie spłaszczonych. Postaci zachowują określoną stylizację, pojawia się też – prawie nieobecny u Malczewskiego – ciemny kontur i reliefowy sposób uformowania ciał.

Dwa płótna Hodlera pt. *Dzień* i *Noc* stanowią dyptyk: mają zbliżony format i zostały skomponowane w poziomie, a tytuły – wskazują na ich komplementarny charakter. Oba obrazy łączy także podobny styl malarski – reliefowy i wykorzystujący podkreślenie za pomocą linii sposób malowania ciał oraz płaskie odrealnione tło.

4.3.1. Dzień

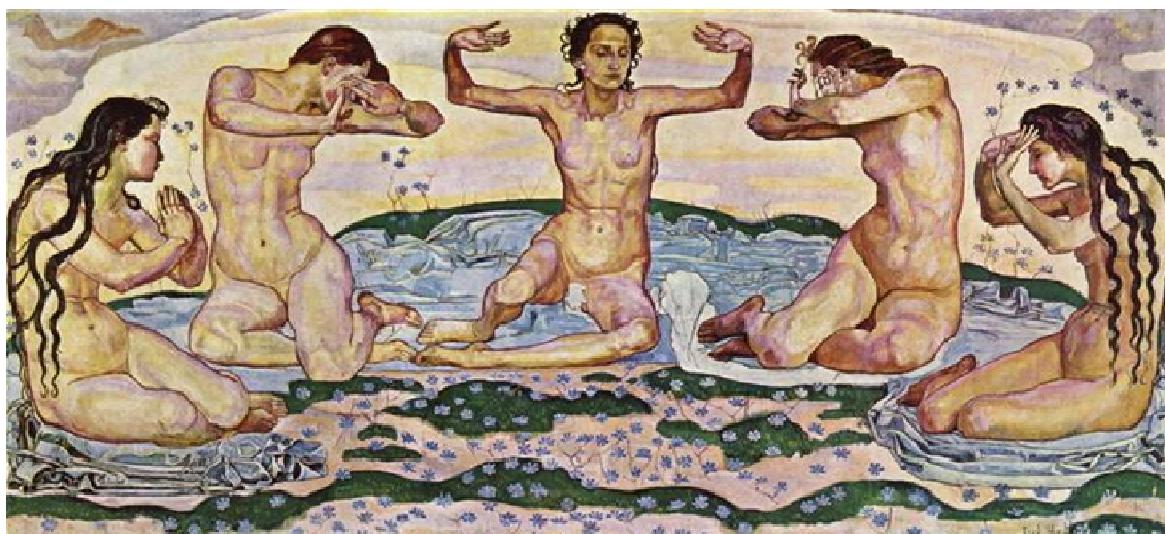
Obraz *Dzień* z 1889 roku przedstawia siedzące w półkolu nagie kobiety. Łuk tak skomponowanej grupy znajduje powtórzenie w liniach krajobrazu. Grupa postaci zyskuje na monumentalności, ponieważ malarz nie odsunął postaci w głąb – kompozycja wypełnia przedstawienie od krawędzi do krawędzi płótna. Układ ciał i gestów kobiet ukazanych w bardzo trudnych skrótach perspektywicznych, podporządkowany jest zasadzie symetrii lustrzanej, której osią jest środkowa postać. Nie jest to idealna symetria, ponieważ gesty postaci w lewej i prawej części obrazu różnią się od siebie nieznacznie, niemniej pozy, a nawet stylizacja włosów, odpowiadają sobie nawzajem. Konfiguracja odwzorowanych względem siebie figur kobiet tworzy wrażenie ruchu: wznoszenia w lewej części

przedstawienia i opadania w prawej. Dzięki takiemu zabiegowi Hodler uzyskał efekt teatralności: kobiety zastygają w choreograficznie uporządkowanym układzie na tle wystylizowanego, płasko ujętego, scenograficznego krajobrazu. Artysta posłużył się tu – podobnie jak w innych swoich obrazach – zasadą kompozycyjnego „paralelizmu”, czyli rodzajem skomponowania, które opiera się na powtórzeniu bardzo podobnych form (Nowakowska-Sito, 1994: 285).

Tytuł obrazu – *Dzień* – ukierunkowuje rozumienie tego, co przedstawia figuracja: upozowanie postaci i ich rozmieszczanie sprawiają, że układ ciał, a szczególnie głów, koresponduje z ruchem słońca po nieboskłonie. Postacie kobiet są tym samym personifikacją słońca w różnych fazach dnia. Odnalezienie takiej analogii jest możliwe dzięki ramie poznawczej, która związana jest z doświadczaniem śledzenia faz ruchu Słońca na niebie od wschodu do zachodu. Przedstawienie jest tak sugestywne, że nawet bez znajomości tytułu skojarzenie dwóch schematów poznawczych – układu ciał i układu faz Słońca – jest czytelne. Analogię tę podkreśla obecność łuków w krajobrazie oraz łuku wyznaczanego przez układ kobiecych głów. W tym rozumieniu kulisty kształt Słońca i kulisty kształt głowy odpowiadają sobie nawzajem. W procesie utożsamiania faz ruchu ciał z fazami położenia Słońca istotną rolę odgrywają również pozy postaci. Gesty rąk poszczególnych kobiet tworzą wrażenie wznoszenia i opadania, co stanowi odpowiednik wschodzenia Słońca, osiągnięcia punktu zenitu i jego zmierzania ku zachodowi. Kobieta w środku kompozycji unosi otwarte, skierowane w górę dłonie i jednocześnie spogląda w dół. Kobiety umieszczone symetrycznie obok niej przysłaniają oczy dłońmi oraz delikatnie odchylają i odwracają od niej twarze. Taka focalizacja podkreśla najwyższe położenie Słońca w zenicie – efekt wzmacnia umiejscowienie i poza środkowej postaci oraz to, że kieruje ona spojrzenie w dół – na ziemię. Gesty dwóch pozostałych kobiet – przysłanianie oczu – również odnoszą się do tego momentu w ciągu dnia, kiedy Słońce świeci najjaśniej i uniemożliwia patrzenie na jego tarczę. Za pomocą takiej focalizacji Hodler zasugerował coś, czego w obrazie nie ma, ponieważ środkowa postać nie jest ani jaśniejsza od innych, ani nie emanuje jakimś światłem. Taki rodzaj przedstawienia można uznać za analogiczny do środka stylistycznego stosowanego w poetyce zwanego elipsą.

Hodler odrealnił scenerię przedstawienia. Malarz zrezygnował z ukazania zmiany tonacji barwnej związanej z porami dnia. Zamiast tego elementy symbolicznie ukazujące fazy wędrówki Słońca umieścił na jasnożółtym, niemalże jednolitym w kolorze paśmie tła. Jego powierzchnia łukiem przysłania górzysty krajobraz widoczny w lewym górnym

rogu. W ten sposób Hodler nadał przedstawieniu charakter ilustracji idei pewnego zjawiska wyabstrahowanego z potocznego doświadczenia i dotyczącego tylko jednego aspektu obserwacji rzeczywistości.



Ilustracja 44. Ferdinand Hodler, *Dzień*, 1899-1900, olej na płótnie, 160 × 352 cm Kunstmuseum Bern.

Przedstawiany krajobraz uległ odrealnieniu również dzięki innym zabiegom stylistycznym. Ukazana przestrzeń ma bardzo ograniczoną głębię. Figury kobiet artysta usytuował na gęsto udrapowanej jasnoniebieskiej tkaninie. Na pierwszym planie widzimy przenikające się nieregularne płaszczyzny ciemnej zieleni trawy i beżowego pisaku usianego niebieskimi kwiatkami. Obecność niebieskich kwiatów, które na jaśniejszym beżu wydają się ciemniejsze, a na tle ciemnej zieleni – jaśniejsze, jest ilustracją zjawiska względności barwy (Arnheim 2011: 52).

Tło sceny figuratywnej, dzięki współdziałaniu kształtów, kolorystyki i skomponowaniu, umożliwia skojarzenie z fragmentem powierzchni kuli ziemskiej: łuk horyzontu powtórzony na świetlistym niebie, plamy zieleni i beżu oraz tkanina, która rozlewa się po płótnie niczym woda, odnoszą się do modelu poznawczego dotyczącego budowy mapy Ziemi czy globusa. Nierealność scenerii podkreśla jeszcze bardziej kontrastująca stylizacja nagich ciał – płaska, reliefowa, ale jednak odwołująca się do realnej cielesności.

W dziele Hodlera wszystkie elementy wizualne współuczestniczą w tworzeniu znaczeń pozwalających odbiorcy na zrozumienie sensu całego przedstawienia. Interesujący jest aspekt użycia środka stylistycznego jakim jest hiperbola, która ujawnia się jednak

dopiero na poziomie wizualnej relacji schematu poznawczego figuracji i schematu wędrówki Słońca po niebie. Uznanie, że w obrazie mamy do czynienia ze schematem analogicznym do struktury hiperboli, jest warunkowe tym, że jeśli patrzymy na kobiety jako upozowany układ pantomimiczny, to nie odbieramy zaburzenia skali, jeśli natomiast spojrzymy na nie jako na personifikacje faz Słońca wędrującego po nieboskłonie – ich postacie zaczynają nabierać monumentalnych rozmiarów, a krajobraz wydaje się pomniejszać.

W przedstawieniu wyraźnie zarysowuje się także przeniesienie schematów orientacyjnej metafory pojęciowej ‘Wertykalności’ i ‘Ścieżki, czyli ‘Punkt wyjścia-Droga-Cel’. Pomimo tego, że zjawisko dnia jest cykliczne, w przedstawieniu nie możemy zastosować schematu orientacyjnej metafory pojęciowej ‘Cykl’, ponieważ w formie wizualnej została ukazana przestrzeń między punktem początkowym – wschodem i końcowym – zachodem Słońca. Hodler dokonał tu ciekawego zabiegu zasugerowania cykliczności. Pierwsza kobieta po lewej – „wschodzące Słońce” – składa ręce w modlitewnym geście. W ruchu tym zawiera się jednakże dopiero potencjał zmiany gestu – złożone ręce odnoszą się do blasku, którego jeszcze nie ma. Natomiast kobieta „zachodzące Słońce” zasłania twarz dłońmi, jakby dosięgał ją jeszcze blask postaci „Słońca w Zenicie”. Kształt ułożenia rąk „zachodzącego Słońca” w połączeniu z łukiem kwiatów nad głową kobiety tworzą formę zamkniętą. Tylko ta ostatnia postać po prawej stronie ma taką kwietną „aureolę”. Taką formę i umiejscowienie w kompozycji można uznać albo za zapowiedź powtórzenia cyklu, albo za nocną część cyklu (kwiaty jak schemat gwiazdy), której nie obserwujemy.

Odwołując się do teorii Romana Jakobsona i zaproponowanego przez niego podziału dyskursów na metonimiczne i metaforyczne, które odpowiadają odmiennym schematom zastąpienia: przez przyleganie i przez podobieństwo (Jakobson, 1989: 169) w obrazie Hodlera dostrzec można istotną relację pomiędzy tytułem a samym przedstawieniem. Korelacja tytułu *Dzień* i reprezentacji tego dnia przez wędrówkę Słońca na niebie, ma charakter przylegania znaczeń, co wskazuje, że mamy tu do czynienia z dyskursem metonimicznym. Natomiast analogia odnaleziona między ścieżką wyznaczoną przez ciała w ruchu i ścieżką zarysowaną przez ciało niebieskie na firmamencie ma charakter metaforyczny, ponieważ te dwa modele poznawcze nie wchodzi z sobą w interakcje w potocznym doświadczeniu.

Według klasyfikacji Wysłouch, relacja podobieństwa między ruchem figuracji a ruchem gwiazdy oraz pomiędzy wizualną stroną przedstawienia a tytułem obrazu, jest przykładem metafory konfrontacyjno-ewokacyjnej. Natomiast wyróżniając rodzaj niespójności według podziału proponowanego przez Schilperoorda, zastąpienie faz Słońca przez figurację można uznać za dwumodelową substytucję. Sposób przedstawienia scenerii i odrealniające modyfikacje kwalifikują taki zabieg wizualny jako jednomodelową niespójność opartą na zniekształceniu.

Dzieło Hodlera zawiera w sobie jeszcze jeden rodzaj niezgodności, która nie dotyczy warstwy wizualnej, ale niespójności zawartej w modelu poznawczym związanym z konwencją kulturową. Malarz przedstawił personifikacje faz Słońca w postaciach kobiecych, gdy tymczasem w kulturze europejskiej, znajdującej się pod wpływem tradycji kultury starożytnej Grecji, utrwala jest konwencja mitologiczna boga Słońca, którym był Apollo albo Helios. Słońce spersonifikowane w kobiecej postaci może być rozumiane wieloznacznie, na przykład jako esencja życia lub ciepła domowego ogniska. Potencjalne inspiracje malarza kulturą skandynawską (bogini Słońca Sol) albo japońską (bogini Amaterasu) nie znajdują odwzorowania w formie, która przez swoją reliefową stylizację i podłużny format przywodzi na myśl fryzy z architektury starożytnej Grecji. Inspiracja sztuką grecką ujawnia się również w stylizacji włosów skrajnie umieszczonych postaci, która upodabnia kobiety do rzeźb w stylu okresu archaicznego, do przedstawień kory.

W obrazie Hodlera odnajdziemy również inne przejawy interobrazowości. Oprócz wspomnianego podobieństwa do sztuki starożytnej Grecji, forma figuracji i kolorystyka stanowią reminiscencję malarstwa Michelangelo Buonarrotiego. Nawet motyw przysłaniania tkaniną intymnych części ciała przywodzi na myśl tego typu elementy z fresku *Sąd Ostateczny* w Kaplicy Sykstyńskiej, domalowane w ramach cenzury przez Daniele da Volterra w roku śmierci Michała Anioła. Natomiast płasko potraktowana przestrzeń, na której rozgrywa się scena kojarzy się z wczesnorenesansowym malarstwem, na przykład z freskami Giotto di Bondone. Jednocześnie ostry rysunek ciał i ich ekspresja przywodzą na myśl rzeźbę późnogotycką.

Obraz *Dzień* nie posiada bogatej struktury narracyjnej, trudno go zatem uznać za rozbudowaną wielką metaforę. Nie występują w nim również struktury wizualne odpowiadające metaforom prymarnym: harmonijna kompozycja nie ma w sobie utrwalonych schematów wartościowania. Do przedstawiania można zastosować trzy

rodzaje niespójności, w tym jeden o charakterze kulturowym. Można również w obrazie wyodrębnić – według zaleceń Wyslouch – temat i remat. Nasuwają się jednak wątpliwości, czy jedyna struktura przemawiająca za tym, żeby uznać obraz za metaforę wizualną, tj. analogia ruchu ciał i ruchu Słońca, nie jest tylko rodzajem porównania.

4.3.2. Noc

Pod kilkoma względami inną sytuację prezentuje drugie dzieło Hodlera, zatytułowane *Noc* z 1900 roku. Kompozycja *Nocy* znacznie różni się od kompozycji poprzedniego obrazu, nie podlega zasadzie symetrii lustrzanej i paralelizmu figur. Postaci zostały umieszczone w obrazie w trzech bliskich sobie planach. Hodler ukazał śpiących ludzi, którzy leżą w zróżnicowanych pozach na skalistej ziemi. Wszystkie z nich, poza kobietą na pierwszym planie, okrywają mniej lub bardziej ciemne tkaniny. Materiał, który znajduje się na parze po lewej stronie obrazu, tonacją koresponduje z wąskim pasmem nieba. Ten zabieg dodatkowo wzmacnia skupienie uwagi na centralnej części przedstawienia: wzrok wędruje od tkaniny do przestrzeni nieba, żeby zatrzymać się po środku sceny. W centrum obrazu Hodler umieścił kluczowy moment narracji: spokój sennej sceny niweczy przebudzona i przestraszona postać mężczyzny. Przerażone spojrzenie mężczyzny skierowane jest w stronę siedzącego na nim kształtu – sylwety ukrytej w czarnej tkaninie. Światłocień widoczny na tkaninie określa jej kształt zbliżony do kształtu klęczącego człowieka.



Ilustracja 45. Ferdinand Hodler, *Noc*, 1889-1890, olej na płótnie, 116.5 cm x 299 cm, Kunstmuseum Bern.

Sposób ujęcia tej sceny pokazuje co wydarzyło się w chwili poprzedzającej przedstawioną sytuację, zaś odszyfrowanie następstw przyczynowo skutkowych i

odczytanie focalizacji pozwala rozpoznać fabułę przedstawienia³⁸. Po pierwsze, wyraźna jest relacja analogii i dysanalogii elementów: wszystkie inne ciemne płaszczyzny tkaniny w obrazie stanowią zwykle okrycia osób śpiących, a tylko jedna zyskuje inną rolę. Po drugie, mężczyzna przytrzymuje brzeg tkaniny, w której znajduje się tajemniczy kształt. Gest przypomina naciąganie kołdry. Na tej podstawie wnioskujemy, że w momencie poprzedzającym utrwaloną scenę, tkanina również stanowiła dla mężczyzny zwykłe okrycie przed swoją transformacją – zanim „podniosła się” i przyjęła kształt przypominający skuloną i klęczącą antropomorficzną postać.

Fokalizacja buduje również napięcie głównej narracji obrazu: przerażona twarz wyrwanego ze snu mężczyzny zwrócona jest w stronę pochylającej się nad nim ciemnej postaci. Profilowe ujęcie sylwety potęguje grozę sytuacji, ponieważ dla oglądającego nie jest do końca jasne, czy przestraszony, zerkający z ukosa mężczyzna widzi sam czarny materiał, czy też odsłania się dla jego spojrzenia to, co znajduje się pod tkaniną. Dramatyzm tej focalizacji kontrastuje ze spokojnym snem pozostałych osób. Brak jakiegokolwiek interakcji z innymi śpiącymi, pomimo ich bliskości, ukazuje, że mężczyzna ze swoim przerażeniem jest sam. Podkreśla to również kompozycja ciał – twarze uspiionych osób nie są skierowane ku mężczyźnie.

Podobnie jak w obrazie *Dzień*, Hodler wybrał spośród wielu aspektów które możemy skojarzyć z tytułową nocą, tylko jeden – sen. Ponownie charakter relacji tytułu i przedstawienia charakteryzuje się przyleganiem znaczeń, czyli opiera się na zależności metonimicznej. Natomiast zawarty w obrazie rodzaj niespójności według klasyfikacją Schilperoorda jest odmienny: zaskakujące jest wstawienie (*insert*) ciemnego, antropomorficznego kształtu jako elementu zaburzającego. Należałoby rozważyć, jaki rodzaj niespójności dotyczy samej ciemnej sylwety. Zmiana kształtu tkaniny sugeruje jednodzielną niespójność zniekształcenia, ale antropomorficzność sylwety określona przez fałdy tkaniny wskazuje na dwudzielną niespójności scalenia (*merge*). Obecność tego typu niespójności nakierowuje na zakwalifikowanie przedstawienia do metafory konfrontacyjnej według klasyfikacji Wysłouch. Niemniej jest to bardziej metafora konfrontacyjno-ewokacyjna, nie ze względu na tytuł, ale raczej z powodu emocjonalnego wydźwięku sceny.

³⁸ Podobny proces wzbogacenia sceny wizualnej o następstwo czasowe zawarte w narracji wizualnej opisuje M. Bal (Bal 2021: 149).

Ciemnej sylwecie można przypisać różne tożsamości na mocy różnych modeli poznawczych związanych z doświadczeniem lub wybraną konwencją kulturową. Pomimo tego, że w języku funkcjonuje sformułowanie „ciemna noc” raczej nie możemy rozpatrywać postaci jako personifikacji tytułowej nocy – interakcja między tajemniczą sylwetą a postacią mężczyzny sugeruje bardziej doprecyzowane uosobienie. Podobnie jak w przypadku ciemnej postaci w *Melancholii* Malczewskiego, zjawia może być personifikacją śmierci, ponieważ czarna szata symbolizuje w kulturze zachodniej żałobę i śmierć. Sylweta może być również personifikacją koszmarnego snu. Idąc tą drogą, najbardziej prawdopodobną interpretacją wydaje się uznanie postaci za zmorę – głównie z powodu jej pozy. Symboliści fascynowali się mrocznymi i niepokojącymi aspektami egzystencji człowieka zaś wierzenia dotyczące zmory przychodzącej w nocy do śpiącej osoby były rozpowszechnione w kulturze ludowej zarówno słowiańskiej, jak i nordyckiej. Wśród wielu postaci, jakie według wierzeń mogła przybierać zmora, pojawia się opis zjawy jako bezkształtnej czarnej masy. Zmora miała siadać na piersi śpiącego i poprzez przygniatanie kolanami pozbawiać go tchu. Wierzono, że ofiara, po wysaniu z niej części krwi, zazwyczaj uchodziła żywa z tego nocnego spotkania.

Żadnych wątpliwości natomiast nie pozostawia rozpoznanie odwzorowania metafory prymarnej ‘ciemne-złe’ – na taką interpretację pozwala strach rysujący się na twarzy mężczyzny. Uzyskany przez Hodlera efekt „podnoszenia się” tkaniny można odwołać do schematu do orientacyjnej metafory pojęciowej Lakoffa i Johnsona ‘Wertykalności’, ale w tym ujęciu „to, co wyżej” wcale „nie jest lepsze”, jest natomiast ‘ważniejsze’, ponieważ jest to najistotniejszy element przedstawienia.

Wielkość sylwety w stosunku do całej kompozycji oraz minimalne zróżnicowanie czerni materiału tworzą wrażenie wizualnego ciężaru postaci. Kontrast między jasnym, wymodelowanym reliefowo ciałem mężczyzny a ciemną płaszczyzną tkaniny potęguje ten efekt. Analogiczny kontrast widzimy w stosunku do innych, śpiących postaci. Podobnie ciemne tkaniny okrywają innych bohaterów sceny, co wywołuje u oglądającego obawę dotyczącą przyszłych zdarzeń: potencjalnie każdą z ukazanych osób może spotkać los mężczyzny wyrwanego ze snu, a okrycie, które ma dawać komfort, może przetransformować się w niebezpieczeństwo. Nadzy ludzie leżący na skalistej, twardej ziemi wydają się bezbronni wobec takiego losu. Szczególnie kobieta zwinięta w pozycji embrionalnej kojarzy się z brakiem poczucia bezpieczeństwa. W zależności od wybranej

interpretacji personifikowanej postaci, przedstawienie dotyczy niepokoju względem tego, co losowe lub nieuchronne, jednak na pewno pozostające poza ludzką kontrolą.

Przykładem interobrazowości w przedstawieniu jest stylizacja ciał, ponownie kojarząca się z malarstwem Michała Anioła oraz wyraźne nawiązanie do zestawienia kolorystycznego obecnego w krajobrazach Giotta, na przykład *Wjazd do Jerozolimy* czy *Złożenie do Grobu*.

Obraz Hodlera, w porównaniu do poprzedniego obrazu, posiada potencjał bogatszej interpretacji, pomimo dość oszczędnej formy malarskiej. Zawiera w sobie dramatyzm i ekspresję. Nie stanowi przykładu rozbudowanej wielkiej metafory, niemniej jest strukturą wizualną, która generuje znaczenia przenośne. Tworzenie narracji ma charakter metaforyczny, zgodny kształtowaniem dyskursu w semantycznej linii poszukiwania odległych analogii, a nie metonimicznej bliskości struktur, tak jak w obrazie *Dzień*.

4.4. Wnioski badawcze

Omówione obrazy symbolistów różnią się znacznie od analizowanych w poprzednich rozdziałach ilustracji i plakatów – wolne od funkcji użytkowej, podporządkowane tylko kreatywności i wyobraźni artystów wykazują większy stopień złożoności. Inaczej też w nich funkcjonują zastosowane narzędzia metodologiczne.

1) Obrazy symbolistów, pomimo wprowadzania fikcyjnych postaci, dalekie są od surrealistycznych ujęć. Z tego powodu powiększenie lub pomniejszenie jakiegoś elementu mieści się w ramach realistycznego ujęcia i podkreślającej dany element stylizacji. Nie odnajdziemy w nich właściwej metafory wizualnej – znaczenia odnajdywane w obrazach opierają się na przekazie przenośnym, najczęściej wykorzystującym symbolikę postaci i koloru.

2) Oddziaływanie fokalizacji przyjmuje skomplikowana sieć wzajemnych relacji. Może przebiegać na wielu poziomach: między fokalizatorami wewnętrznymi, ale również na osi fokalizator wewnętrzny i zewnętrzny, jakim staje się widz. Kompozycja ściśle współdziała w tworzeniu sieci zależności między poszczególnymi elementami i właściwie nie można rozpatrywać tych dwóch środków oddziaływania oddzielnie.

3) W zanalizowanych obrazach oprócz klasyfikacji niespójności według teorii Schilperoorda pojawiają się niezgodności na poziomie treści, które nie łączą się z konkretnym utworem literackim, ale łamią utrwaloną konwencją kulturową (np. Kobieta-Słońce). Inkongruencji jest mniej, ale podobnie jak w przypadku innych przykładów, problemem bywa jednoznaczne rozpoznanie jej rodzaju.

4) Wieleelementowa kompozycja obrazów, które powstały jako dzieła artystyczne nie obarczone żadną użytkową funkcją sprawiają, że analizowane przedstawienia malarskie w dużym stopniu i z większą finezją wykorzystują środki artystyczne takie jak tonacja barwna i jej kontrasty, plastyczność formy czy pomysłowość kompozycji. Rozbudowana narracja, szczególnie obrazów Malczewskiego, kwalifikuje przedstawianie do miana wielelementowej wielkiej metafory.

Zakończenie

Dostrzeżone przez mnie niespójności obecne na różnych polach badawczych dotyczące obecności metafory wizualnej w przedstawieniach malarskich przyczyniły się do powstania tej pracy i poczynionych przez mnie analiz wybranych przykładów obrazów. Zastosowane przeze mnie interdyscyplinarne ujęcie metaforyczności jako takiej pozwoliło na uściślenie, czym jest metaforyczność obrazu oraz uwypukliło, jakie rodzaje obrazowania przyczynią się do pojmowania obrazu jako metaforyczny.

W literaturze przedmiotu określenia „metafora” i „metafora wizualna” zazwyczaj odnoszą się do funkcji przenośnej, jaką generuje forma i treść przedstawienia. Wydaje się jednak, że bardziej adekwatne niż „metafora wizualna” byłoby tu określenie „obraz metaforyczny” lub „metaforyczność obrazu”. Odnosząc się do różnych ujęć badawczych obecnych w literaturze przedmiotu dotyczących zasad konstruowania przekazu metaforycznego, a także przywołując przeprowadzone przeze mnie analizy wybranych przedstawień malarskich, zyskałam przekonanie, że określenie „metafora wizualna” przysługuje strukturze wizualnej, która zachowuje schemat „Y jest X”, tj. schemat językowej metafory właściwej. Na poziomie wizualnym schemat ten realizuje się w scaleniu ze sobą dwóch modeli poznawczych, które zostają połączone na zasadzie pewnej uchwytnej percepcyjnie i wyobraźniowo analogii formy lub cech tej formy (na przykład na ilustracji numer 15 forma dymu z komina domku jest jednocześnie formą ogona Wilka).

Określenie, że obraz jest metaforyczny jest konsekwencją dostrzeżenia zawartej w nim funkcji przenośnej. Szeroko pojmowana metaforyczność przedstawienia jest konsekwencją jego „niedosłowności” oraz możliwość zastosowania w jego interpretacji pozaobrazowego systemu odniesień, które nie występują w samym obrazie, występując jedynie na poziomie skojarzeń związanych z doświadczeniem i wiedzą kulturową oglądającego. Do funkcji przenośnej obrazu należy również symbolizowanie – obraz może zawierać w sobie treści i formy symboliczne. Cechuje je metonimiczna relacja przyległości znaczeń z kontekstami pozaobrazowymi. Na podstawie fragmentów albo całego przedstawienia – w ramach spójnej struktury treści i formy – oglądający może odnaleźć w nim znaczenia o charakterze metaforycznym. W świetle teorii metafory pojęciowej, przedstawienie malarskie jest domeną źródłową metafory, która powstaje w umyśle oglądającego, który tworzy domenę docelową w procesie interpretacji.

Taki sposób rozumienia tej problematyki jest zbieżny z poglądami kognitywisty Joosta Schilperoorda (2018) i historyka sztuki Richarda Wollheima (1993), którzy sądzą, że metafora wizualna wykracza poza poziom obrazowy. Również sformułowanie stosowane przez Michalle Gal dotyczące „wyłaniania się” struktury metaforycznej z obrazu (2022) sugeruje taki właśnie proces interpretacji. Tego rodzaju szerokie podejście do metafory *in absentia* można rozciągnąć na wszelkiego rodzaju obrazowość, nawet tę o charakterze abstrakcyjnym, ponieważ sztuka nieprzedstawiająca pozostaje zależna od percepcji i konotacji dokonywanych przez oglądającego.

Metaforyczne oddziaływanie obrazu, uruchomienie „impulsu metaforycznego” (Schilperoord) albo „klucza metaforycznego” (Eco) jest możliwe dzięki formie i treści przedstawienia. Odnosząc się do tych aspektów, zastosowałam proponowane przez innych badaczy i wypracowane przeze mnie narzędzia pozwalające ustalić, jakie środki wyrazu artystycznego i jakie sposoby obrazowania są odpowiedzialne za generowanie znaczeń metaforycznych przez obraz. Przeprowadzone na potrzeby badań analizy wybranych przedstawień malarskich dowiodły iż narzędzia te mogą wzbogacić tradycyjną metodologię historii sztuki.

Dzięki zastosowanemu podejściu interdyscyplinarnemu udało mi się dostrzec „semantyczną zasadę analogii” (Wunenburger) między narzędziami badawczymi pochodzących z różnych dyscyplin. Wyodrębnione przez różnych autorów konstrukty teoretyczne zachowują podobieństwo znaczeniowe, na przykład, hiperbola i litota, zaczerpnięte z teorii poetyckich środków stylistycznych, odnoszą się do tego samego zjawiska, które w teorii Schilperoorda opisane jest jako jednomodelowe zniekształcenie. Podobnie multiplikacja elementów może być określana zarówno przez stylistyczny środek poetycki będący powtórzeniem oraz przez relację synkopowania pochodzącą z teorii integracji pojęciowej.

W doprecyzowaniu pojmowania funkcji przenośnej generowanej przez obraz pomocne okazały się założenia teorii poetyki. Uporządkowana klasyfikacja stylistycznych środków poetyckich umożliwiła odnalezienie analogii między tropami metaforycznymi a znaczeniami przenośnymi generowanymi przez obraz. Kluczowe w tym względzie jest podkreślenie, że tropy metaforyczne odnoszą się do wyobrażeń obrazowych ujmowanych za pomocą języka. Ta kwestia łączy metaforyczność językową i metaforyczność wizualną. Ponadto przy założeniu, że obraz jest domeną źródłową a domena docelowa tworzonej

metafory jest domyślna, metaforyczność obrazowa wpisuje się w schemat metafory *in absentia*.

Jak wykazały moje analizy, na poziomie wizualnym obrazu twórcy przedstawień wykorzystują struktury zbieżne ze środkami językowymi, czego przykładem jest ukazywany fragment postaci, który reprezentuje całość, czyli wykorzystywany jest schemat synekdochy. W jednym obrazie może jednocześnie występować wiele struktur analogicznych do stylistycznych środków poetyckich. Sumę tych środków możemy określić mianem wielkiej metafory, czyli obrazu, którego przekaz metaforyczny tworzy wiele pomniejszych struktur znaczących. Kontemplacja obrazu, która dokonywana jest pod kątem jego metaforycznych znaczeń, obejmuje całość struktury malarskiej i rozciąga się na całą zawartą w nim narrację, tworząc *metafora continua*.

Wśród zastosowanych metod badawczych, ujawniających schematy wizualne odpowiedzialne za konstruowanie znaczeń, w tym znaczeń metaforycznych, szczególne miejsce zajmuje koncepcja fokalizacji pochodząca z teorii narratologii Mike Bal. Autorka zwróciła uwagę, że relacje poszczególnych elementów wewnątrz przedstawienia tworzą narrację analogiczną do narracji literackiej. Zanalizowanie tych relacji w przykładach przedstawień malarskich pokazało, że fokalizacja pełni kluczową rolę w dostrzeganiu zwartej w obrazie metaforyczności. Zwróciłam uwagę, że fokalizacja jest nierozłącznie związana kompozycją i one obie tworzą sieć znaczących relacji. Można nawet uznać, że zamysł artysty związany z rozmieszczeniem postaci, ich spojrzeń i gestów, a także usytuowanie pojedynczych obiektów, podporządkowuje kompozycję elementom fokalizacji. Interpretując wybrane do analiz obrazy udało mi się potwierdzić założenie Bal, że fokalizatorami mogą być nie tylko postacie, ale także elementarne środki plastyczne, takie jak akcenty kolorystyczne. Oglądający obraz może zyskać funkcję fokalizatora zewnętrznego, na przykład, gdy jedna z postaci obrazu kieruje wzrok w przestrzeń poza obraz w stronę widza.

Przeprowadzone badania dowodzą też, że istotną rolę w analizach materiałów wizualnych mogą pełnić również teorie wywodzące się z językoznawstwa kognitywnego. Szczególnie wartościowe w dokonanych w analizach obrazów okazały się teoria metafor prymarnych i teoria niespójności modeli kognitywnych.

Metafory prymarne, wywodzące się z badań nad metaforą pojęciową, odwołują się do połączenia percepcji z wartościowaniem, na przykład 'Duże jest ważniejsze niż Małe'.

Proste i uniwersalne w przekazie są one często wykorzystywane przez twórców obrazów i stanowią podstawę rozpoznawania zawartych w przedstawieniach znaczeń metaforycznych. Często artyści wykorzystują w obrazie dwie albo trzy metafory prymarne, które doprecyzowują pojmowanie obrazu, na przykład jeśli 'Duże jest ważniejsze niż Małe' a ten największy element jest również ciemny, to co 'Duże' staje się również groźne, ponieważ oddziałuje również inna metafora prymarna 'Ciemne jest Złe'.

Zastosowanie klasyfikacji niespójności zaczerpniętej z teorii Schilperoorda unaocznilo z jednej strony przydatność tej metody badawczej w opisach przedstawień malarskich, unaocniając jednocześnie kwestie problematyczne związane z jej zastosowaniem. Obrazy często zawierają nie jedną a kilka rodzajów spośród wymienionych przez Schilperoorda inkongruencji, które współdziałają w tworzeniu znaczeń metaforycznych. W przypadku rozpoznania niespójności zaistniałej w obrazie w ramach dwóch modeli poznawczych, nierzadko trudno jest jednak jednoznacznie określić, który rodzaj niezgodności oglądamy. Pomimo tego, że Schilperoord podkreśla, że zarówno niezgodności zachodzące w ramach jednego modelu poznawczego, jak też zniekształcenia lub usunięcia nie są podstawą odnajdywania treści metaforycznych, przeprowadzone przeze mnie analizy wykazały, że w przedstawieniach malarskich jest odwrotnie – jednomodelowe niezgodności odsyłają oglądającego do znaczeń metaforycznych.

Wychodząc od propozycji klasyfikacji niezgodności Schilperoorda, w toku badania wizualnych struktur obrazów doszłam do wniosku, że istnieje jeszcze jeden rodzaj niespójności jednomodelowej – niespójność wstawienia. Choć sam Schilperoord wymienia wstawienie jako jeden z rodzajów niespójności, ma on jednak na myśli wstawienie, które dotyczy dwóch modeli poznawczych. Wszelkie manipulacje formą przypisaną do jednego modelu poznawczego, na przykład ciała, Schilperoord podporządkowuje jednomodelowej niespójności zniekształcenia. Jednak artyści usuwając jeden element z określonego modelu poznawczego, wstawiają tam inny, pochodzący z tego samego modelu, przez co zabieg dodania elementu jest tak wyraźny, że trudno jest mówić o jakimś rodzaju zniekształcenia (zob. np. ilustracja nr 31).

Podczas gdy pewne struktury wizualne zachowują zgodność semantyczną ze strukturami językowymi, w przeanalizowanym materiale obrazowym odnalazłam wizualne sposoby obrazowania, które kierują ku przekazowi przenośnemu obrazów w sposób autonomiczny, zarezerwowany tylko dla medium wizualnego. Jest to konsekwencją

symultaniczności odbioru dzieła sztuki. Boehm pisze: „W symultaniczności gromadzi się jakość ikonicznego zagęszczenia, które scharakteryzować można jako potencjalność [...]. Symultaniczność jest tożsama z dynamiką obrazowej artykulacji, w której [...] dany jest zarazem sposób jej uprzestrzennienia i uczasowienia (Boehm 2014: 159). „Ikoniczne zagęszczenie”, o którym mówi Boehm, uwidacznia się między innymi we wpisywaniu w siebie obrazów, które dzięki temu zabiegowi przenikania łączą się w nową znaczącą całość wizualną, ale co istotniejsze znaczeniową.

Z oddziaływaniem środków czysto wizualnych zawiązana jest także kwestia zależności metaforyczności obrazowej od relacji obrazu z tekstem literackim. Zanalizowanie trzech grup przedstawień malarskich – ilustracji do baśni, plakatów teatralnych, operowych i filmowych oraz wybranych obrazów symbolistów – w różny sposób i w różnym stopniu połączonych z konkretnym utworem literackim, ujawniło istotne kwestie. Po pierwsze, im mniej zależny od utworu literackiego jest obraz, tym większą rolę w tworzeniu znaczeń metaforycznych pełnią środki wizualne i siatka focalizacji. Drugi aspekt dotyczy treści, które w stosunku do tekstu utworu stanowią wartość dodaną, zależną od inwencji twórczej autora obrazu. W ten sposób powstają przedstawienia, które charakteryzują się w warstwie treściowej i wizualnej „przyrostem bytu” (Gadamer). Do wszystkich wybranych przedstawień malarskich zastosowałam te same narzędzia badawcze. Zaobserwowałam dwie podstawowe zależności. Po pierwsze, oddziaływanie wyolbrzymienia i pomniejszenia w większym stopniu składa się na oddziaływanie obrazu w przedstawieniach surrealistycznych. W malarstwie realistycznym tego typu zabiegi są znaczące tylko w ramach przyjętej przez artystę stylizacji i nie mają funkcji dominującej. Po drugie, rozbudowana narracja skutkuje skomplikowaniem poziomu focalizacji, która tworzy siatkę powiązanych wewnętrznie elementów, a każde z tych powiązań składa się na odbiór dzieła jako metaforycznego na jego częściowym i całościowym poziomie.

Wnioski płynące z przeprowadzonych analiz otwierają nowe potencjalne obszary badań, które mogą dotyczyć innych rodzajów przedstawień malarskich, np. sztuki abstrakcyjnej. Narzędzia badawcze wywodzące się z obszarów spoza *visual studies* i zastosowane przeze mnie w analizach obrazów mogą wprowadzić do badań nad wizualnością wątki o charakterze analiz hermenutyczno-kompartystycznych. Tego typu analizy mogą przybliżyć pojmowanie sposobu oddziaływania obrazowości a zestawiania porównawcze, tak jak to miało miejsce w tej pracy, mogą uwypuklać różnice i

podobieństwa między oddziaływaniem językowym a wizualnym. Forma językowa z jej linearnie rozwijającą się narracją i forma przedstawienia malarskiego, której wszystkie jawią się symultanicznie zachowują specyfikę odrębnych przejawów komunikacji, jednocześnie inspirując się wzajemnie. To co łączy te dwa media w temacie metaforyczności to uniwersalność procesów mentalnych i wyobraźniowych w wyrażaniu nie wprost treści istotnych dla danej kultury – idei, wartości, ale także problemów związanych z egzystencją człowieka, treści przeszłych, które uaktualniają się w nowej odsłonie, i treści nowych, dla których przeszłość jest punktem wyjścia.

Bibliografia

Arnheim Rudolf (2011), *Myślenie wzrokowe*, przeł. Marek Chojnacki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Aldrich Virgil C. (1968), *Visual Metaphor*, „The Journal of Aesthetic Education”, t. 2, nr 1, ss. 73–86.

Bal Mieke (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. zespół tłumaczy Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Barthes Roland (2008), *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo Altheia , Warszawa.

Barthes Roland (2009), *Podstawy semiologii*, przeł. Anna Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Bätschmann Oskar (1990), *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*, Reaktion Books, London.

Białostocki Jan (2008), *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków.

Bettelheim Bruno (1985) *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Black Max (1971), *Metafora*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, t. 62 nr 3, ss. 217–234.

Boehm Gottfried (2014), *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska –Sulik, Universitas, Kraków.

Bolek Elwira (2020), *Metafory w plakatach teatralnych Jerzego Czerniawskiego*, „Postscriptum Polonistyczne”, t. 2, nr 26, ss. 217–226.

Bryson Norman (1991), *Semiology and visual interpretation w: Visual Theory: Painting and Interpretation*, ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, Polity Press, Cambridge.

Carroll Noël (1994), *Visual metaphor w: Aspects of metaphor*, ed. Jaakko Hintikka, Springer, Dordrecht.

Chlewiński Zdzisław (1999), *Umysł. Dynamiczna organizacja pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Czekalski Stanisław (2022), *Jak wyjaśnić obraz? metodologiczne tropy historii sztuki w epoce Ernsta H. Gombricha*, Wydawnictwo naukowe UAM, Poznań.

D'Allea Anne (2013), *Metody i teorie historii sztuki*; przekł. Eleonora Jedlińska i Jakub Jedliński, Universitas, Kraków.

Dzimira-Zarzycka Karolina, *Błędne koło* [artykuł on-line]

<https://culture.pl/pl/dzielo/jacek-malczewski-bledne-kolo> [dostęp: 19.06.2021].

Dobrzyńska Teresa (2008), *Dwudziestowieczne teorie języka wobec problemu metafory*, „Studia Litteraria Polono-Slavica”, t. 8, ss. 15–27.

Dobrzyńska Teresa (1948), *Metafora*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

Dobrzyńska Teresa (2012) *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Eco Umberto, *Czytanie świata*, przekł. Monika Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

Eco Umberto (2003), *Nieobecna struktura*, przekł. Adam Weinsberg i Paweł Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa.

Eco Umberto (2009), *Teoria semiotyki*, Przekł. Maciej Czerwiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

El refaie Elisabeth (2003), *Understanding visual metaphors: the example of newspaper cartoons*, „Visual Communication” t. 2 nr 1, ss. 75–95.

- Evans Vyvyan (2009), *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, Universitas, Kraków.
- Forceville, Charles (1988), *The case for pictorial metaphor: René Magritte and other Surrealists*, ed. Ales Erjavec, "In Vestnik" t. 9 nr 1, ss.150–160.
- Forceville Charles (1996), *Metaphor in Picture and Multimodal Representations w: The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. R. Gibbs, University of California, Santa Cruz.
- Forceville Charles (1996), *Pictorial Metaphor in Advertising*, Routledge, London.
- Forceville Charles (2008) *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations*, red. R. W. Gibbs, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 462–482.
- Forceville Charles (2013), *Metaphor and symbol: searching for one's identity is looking for a home in animation film*, „Review of Cognitive Linguistics. Published under the auspices of the Spanish Cognitive Linguistics Association”, t. 11 nr 2, ss. 250–268.
- Fauconnier Gilles, Turner Mark (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities*, Basic Books New York.
- Gadamer Hans-Georg (2004), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gal Michelle (2022), *Visual Methaphors and Aesthetics. A Formalist Theory of Metaphor*, Bloomsbury Academic, Dublin.
- Grady Joseph (2007), *Foundations of meaning: primary methaphors and primary scenes*, University of California, Berkeley.
- Grimm Wilhelm i Jakub (2010), *Baśnie dla dzieci i domu*, przeł. Eliza Pieciul-Karmińska, t.1, Wydawnictwo: Media Rodzina Sp. z o.o., Poznań.
- Hetmański Marek (2019), *What is Specific in the Semantics of Metaphor*, „Ruch Filozoficzny” t. 75 nr 2, DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2019.027>.
- Holly Michael A. (1996), *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca.

Johnson Mark (1987) *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, University of Chicago, Press Chicago.

Jakobson Roman (1989), *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. Maria Renata Mayenowa, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Jaśkiewicz Juliusz (1991), *O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych*, Wydawnictwa Politechniki Warszawskiej, Warszawa.

Johnson Mark (1987), *The Bodily Basic of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press, Chicago.

Juszczyk Konrad (2017), *Mądrość metafory. Komunikacyjny model metafory kognitywnej*, Coachspace, Poznań.

Kalinowska Ewa (2017), *Czerwony Kapturek. Od Perraulta do Ben Jellouna w: Literatura od kuchni. W kręgu dawnych literatur romańskich*, (red.) Anna Gęsicka, Toruń.

Kandulski, Stanisław (2015), *Antropologiczne studium przypadku Czerwonego Kapturka w: Historia idei komunikacji*, red. M. Wendland, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 305–323.

Kennedy, John M. (2008) *Metaphor in art w: Metaphor and thought*, red. R. W. Gibbs, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 447–461.

Kowalski Grzegorz (2022), *Kognitywne modele metafory wizualnej: teoria, metodologia, analizy*, „Ling Varia”, t. 1 nr 33, ss. 53–66.

Kowalski Grzegorz (2022), *Modele analizy i identyfikacji metafor wizualnych*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, t. 78 s. 151–167.

Kristeva Julia (2017), *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. Tomasz Stróżyński, Wydawnictwo słowa/obraz terytoria, Gdańsk.

Krampen Martin (1991), *O semiotyce plakatów polskich w: Semiotyka wczoraj i dziś*, red. Jerzy Pelc, Leon Koj, Ossolineum, Wrocław.

Korwin-Piotrowska Dorota (2011) *Poetyka: przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Kövecses Zoltan (2002), *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press

Kulawik Adam (1990) *Poetyka: wstęp do teorii dzieła literackiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Langacker Ronald W. (1995), *Wykład z gramatyki kognitywnej*, przekł. Joanna Borej, red. nauk. Henryk Kardela, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Langacker Ronald W. (2009) *Gramatyka kognitywna: wprowadzenie*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Universitas, Kraków.

Lakoff George, Johnson Mark (1988), *Metafory w naszym życiu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Lakoff George, Turner Mark (1989), *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*, University of Chicago Press, London.

Lemke J.L. (1992), *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, „Linguistic and Education” t. 4, s. 247–253.

Leśniak Andrzej (2013), *Ikonofilia: francuska semiologia pikturalna i obrazy*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Libura Agnieszka (2007), *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Universitas, Kraków.

Libura Agnieszka (2012) *Teoria metafory pojęciowej wobec badań nad komunikacją multimodalną w: Nowe zjawiska w języku, tekście i komunikacji.4. Metafory i amalgamaty pojęciowe*, red. M. Cichmińska, J. Matusiak-Kempa, Instytut Filologii Polskiej, UWM w Olsztynie, Olsztyn.

Lubowicka Grażyna (2018) *Język figuratywny w przestrzeni symbolicznej – interpretacja i wyobrażenia w rozumieniu znaczeń w: Komunikacja a zmiana społeczna*, red. Jolanta Kędzior, Beata Krawiec, Małgorzata Biedroń, Anna Mitręga, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

Łata Magdalena (2017), *Obraz „Melancholia” Jacka Malczewskiego w kontekście teorii lingwistyki kognitywnej*, „Filozofia i Nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne”, t. 5, ss. 323–339.

Nowakowska-Sito Katarzyna (1994) *Symboliści w: Sztuka świata*, red. Anna Lewicka-Morawska, t.8, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.

Markiewicz Henryk (1983) *Uwagi o semantyce i budowie metafory w: Studia o metaforze*, t. 2, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

Machtyl Katarzyna (2017), *Semiotyki obrazu. Reprezentacje i przedmioty*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Miller Katarzyna, Tatiana Cichocka (2009) *Bajki rozebrane : jak odnaleźć się w swojej baśni*, Wydawnictwo JK- Feeria, Łódź.

Ogden Charles Kay, Richards Ivor Armstrong (1989), *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego.

Pérez-Hernández Lorena (2019), *XL burgers, shiny pizzas, and ascending drinks: Primary metaphors and conceptual interaction in fast food printed advertising*, „Cognitive Linguistics” t. 30 nr 3, ss. 531–570.

Porębski Mieczysław (1983) *Czy metaforę można zobaczyć?* w: *Studia o metaforze*, t. II, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

Rose Gillian (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa.

Schilperoord Joost (2018) *Ways with pictures Visual incongruities and metaphor w: Visual metaphor: Structure and proces*, ed. Gerard Steen, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.

Skubulanka Teresa, *O pojęciu irradacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy w: Studia o metaforze*, t. II, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław.

- Stępnik Krzysztof (1988), *Filozofią metafory*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Šorm Ester, Steen Gerard J. (2018) *VISMIP. Towards a method for visual metaphor identification w: Visual metaphor: Structure and proces*, ed. Gerard Steen, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia.
- Szczęsna Ewa (2004) , *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” t. 95 z. 2, s. 165–177.
- Świrydowicz Kazimierz (2017), *Podstawy teorii znaku ikonicznego*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Tokarz M. (2000), *Podstawowe założenia teorii metafory Lakoffa i Johnsona*, „Nowa Krytyka”, tom 11, ss. 253–2 61.
- Wallis Mieczysław (1983), *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Wittkower Rudolf (1999) *Interpretacja symboli wizualnych [w:] Symbole i symbolika*, red. W.M. Głowacki, Czytelnik, Warszawa.
- Wiesing Lambert (2012), *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wierzbicka Anna (1931), *Kocha, lubi, szanuje: medytacje semantyczne*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Wollheim Richard (1993), *Metaphor and Painting*, eds. F.R. Ankersmit, J.J. Mooij, *Konwlege and Language, Volume III, Metphor and Knoledge*, Kluwer Academic Publishers, s.113–125.
- Wunenburger Jean-Jacques (2011), *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Wysłouch Seweryna (1994) *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wyspiański Stanisław (2017), *Wesele*, Wydawnictwo Literackie Sp. z o.o., Kraków.

Spis rysunków

Rysunek 1. Schemat wielkiej metafory (wg: Jaśkiewicz 1991).....	48
Rysunek 2. Schemat wielkiej metafory wizualnej wg Łata	49
Rysunek 3. Schemat „fali” w obrazie Melancholia, M. Łata	140
Rysunek 4. Schemat „krzyża” w obrazie Melancholia, M. Łata.....	141

Spis ilustracji

Ilustracja 1. Czerwony Kapturek idzie przez las, Anne Lambelet	79
Ilustracja 2. Czerwony Kapturek idzie przez las, Cory Godbey	81
Ilustracja 3. "Little Red Riding Hood" by 小馳Koyo	82
Ilustracja 4. Wolf and Red, autor nieznany	84
Ilustracja 5. Czerwony kapturek idzie przez las, Russ Brown	85
Ilustracja 6. Little Red Riding Hood Illustration, Bonnie Lecat	86
Ilustracja 7. Czerwony Kapturek, Creative Review	87
Ilustracja 8. Red Riding Hood by TheOtherShiroki on DeviantArt.....	89
Ilustracja 9. le petit Chaperon Rouge, Barroux	90
Ilustracja 10. Little Red Riding Hood, Anderson Design Group	91
Ilustracja 11. Ou Vas Tu Petit Chaperon Rouge, forsakenlight77 on deviantART	92
Ilustracja 12. Wolf Within, kirstinmills on DeviantArt.....	94
Ilustracja 13. Czerwony Kapturek, Paisley Farm.....	96
Ilustracja 14. A walk with Wolves Art Print, Louise Hubbard	97
Ilustracja 15. Czerwony Kapturek, Alfredo Serra.....	98
Ilustracja 16. Czerwony Kapturek, Peter Donnelly.....	100
Ilustracja 17. Le Petit Chaperon Rouge, Rui Diaz	102
Ilustracja 18. Little Red Riding, Hood Jamsan.....	104
Ilustracja 19. Little Red Reading Hood, d'Amélie Fléchais	105
Ilustracja 20. Czerwony Kapturek, David Hohn	106
Ilustracja 21. Andrzej Pągowski, plakat do sztuki teatralnej „Damy i Huzary”	112
Ilustracja 22. Rafał Olbiński, plakat do opery „Carmen”	114
Ilustracja 23. Rafał Olbiński, plakat do opery „Salome”	117
Ilustracja 24. Andrzej Pągowski, plakat do opery „Madame Butterfly”	118
Ilustracja 25. Rafał Olbiński, plakat do sztuki teatralnej „Makbet”	120
Ilustracja 26. Andrzej Pągowski, plakat sztuki teatralnej „Makbet”	122
Ilustracja 27 Rafał Olbiński, plakat do opery „Cyrulik sewilski”	123
Ilustracja 28. Andrzej Pągowski, plakat do adaptacji teatralnej „Mistrz i Małgorzata” ...	125
Ilustracja 29. Andrzej Pągowski, plakat do adaptacji filmowej „Panny z Wilka”	127
Ilustracja 30. Rafał Olbiński, plakat do opery „Traviata”	128
Ilustracja 31. Rafał Olbiński, plakat do opery „Semiramida”	130
Ilustracja 32. Rafał Olbiński, plakat do opery „Elektra”	132
Ilustracja 33. Andrzej Pągowski, plakat do sztuki teatralnej „Antygona”	133

Ilustracja 34. Jacek Malczewski, Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce, 1890-1894, olej na płótnie, 139 × 240 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin	138
Ilustracja 35. Melancholia, fragment 1	142
Ilustracja 36. Melancholia, fragment 2.....	145
Ilustracja 37. melancholia, fragment 3.	146
Ilustracja 38. Jacek Malczewski, Błędne koło olej na płótnie, 174 × 240 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.....	149
Ilustracja 39. Błędne koło, fragment 1.	151
Ilustracja 40. Błędne koło, fragment 2.	152
Ilustracja 41. Błędne koło, fragment 3.	153
Ilustracja 42. Błędne koło, fragment 4.	154
Ilustracja 43. Błędne koło, fragment 5.	158
Ilustracja 44. Ferdinand Hodler, Dzień, 1899-1900, olej na płótnie, 160 × 352 cm Kunstmuseum Bern.	161
Ilustracja 45. Ferdinand Hodler, Noc, 1889-1890, olej na płótnie, 116.5 cm x 299 cm, Kunstmuseum Bern.	164