

Barbara Taraszka-Drożdż
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4944-9813>
e-mail: barbara.taraszka-drozd@us.edu.pl

Pojęciowe podstawy kulinarnych konceptualizacji w polskim dyskursie o muzyce

Conceptual foundations of culinary conceptualisations in Polish discourse on music

Abstrakt

W polskim dyskursie o muzyce odnaleźć można wiele figuratywnych wyrażen przywołujących doświadczenia odległe od przeżyć muzycznych. Artykuł poświęcony jest jednej z tego typu realizacji językowych, tj. wyrażeniom używanym typowo w odniesieniu do dziedziny kulinarnej. Przyjmując perspektywę gramatyki kognitywnej (Langacker 1987, 2003, 2005, 2009, 2017), autorka stawia sobie za cel wskazanie pojęciowych podstaw tego typu wyrażen. W pierwszej kolejności analizie poddane zostaną wyłaniające się z poszczególnych użyc konceptualizacje, a następnie, na tej podstawie, wskazane zostaną abstrakcyjne struktury motywujące tego typu figuratywne użycia językowe. W konsekwencji pojęciowe podstawy analizowanych wyrażen przedstawione zostaną w formie spójnego mentalnego konstruktu obejmującego schematyczną relację kategoryzującą między dwoma scenariuszami oraz wysoce abstrakcyjną strukturę, dla której te scenariusze są konkretyzacjami. Autorka podkreśla jednocześnie zakorzenienie całego konstrukt w encyklopedycznej wiedzy użytkowników języka.

Słowa kluczowe: gramatyka kognitywna, metafora, muzyka, scenariusz, schemat, konceptualizacja

Abstract

In Polish discourse on music one can find numerous figurative expressions that evoke associations distant from musical ones. The article is devoted to one of the types of such expressions – those that are typically applied in reference to the culinary domain. Adopting the approach of Cognitive Grammar (Langacker 1987, 2003, 2005, 2009, 2017), it is attempted to determine the conceptual basis of such expressions. The undertaken analysis commences from conceptualizations that emerge from the collected metaphorical expressions. Later, on this basis, the conceptual, schematic structures that motivate these uses are indicated. As a result, the conceptual foundations of the analyzed expressions are presented as a coherent mental construct that encompasses a schematic categorizing

relationship between two scenarios, as well as a highly abstract structure for which the two scenarios are instantiations. It is emphasized that the whole construct is rooted in the encyclopedic knowledge of the speaker.

Keywords: cognitive grammar, conceptualization, metaphor, music, scenario, schema

1. Wstęp

Dyskurs poświęcony muzyce obfituje w figuratywne wyrażenia przywołujące doświadczenia, które wydawać się mogą odległe od przeżyć muzycznych. Artykuł poświęcony jest jednej z tego typu realizacji językowych, tj. wyrażeniom używanym typowo w odniesieniu do dziedziny kulinarnej.

Przedstawione w artykule obserwacje dotyczą języka używanego w środowisku współczesnych muzyków oraz osób związanych z szeroko pojętą branżą muzyczną. Obserwacje te wynikają z analizy tekstów publikowanych na stronach internetowych skierowanych do tej grupy osób: wywiadów, testów instrumentów muzycznych, warsztatów muzycznych, porad, recenzji, informacji o wydarzeniach, reportaży oraz wypowiedzi zamieszczonych na forach tych stron¹. Teksty te dotyczyły różnych rodzajów muzyki.

Do analizy interesujących nas użyć przyjęta została perspektywa semantyki encyklopedycznej postulowana w ramach gramatyki kognitywnej (Langacker 1987, 2003, 2005, 2009, 2017). Celem artykułu jest, w pierwszej kolejności, analiza tych użyć z punktu widzenia wyłaniających się z nich konceptualizacji, a następnie, na tej podstawie, próba dotarcia do pojęciowych struktur motywujących tego typu figuratywne użycia językowe.

2. Podstawowe założenia teoretyczne

Przyjęte w artykule podejście teoretyczne, tj. gramatyki kognitywnej (Langacker 1987, 2003, 2005, 2009, 2017), mieści się w ramach językoznawstwa kognitywnego, którego jeden z podstawowych postulatów zakłada, że znaczenie to konceptualizacja (np. Dąbrowska et al. 2015: 1). Według twórcy gramatyki kognitywnej, „znaczenie językowe tkwi w konceptualizacji” (Langacker 2009: 70). Tę ostatnią można rozumieć bardzo szeroko – jako

¹ Analizy o charakterze jakościowym prowadzone były w latach 2016–2021 i dotyczyły tekstów dostępnych na 20 stronach internetowych. Pozwoliły one na odnotowanie ogółem 194 różnych leksemów typowo odnoszących się do domeny kulinarnej. Wszystkie źródła, z których pochodzą cytowane w artykule wypowiedzi (w tym 11 stron internetowych), wymienione zostały na końcu artykułu w spisie źródeł internetowych. W cytatach zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję.

wszelkie zdarzenia (przejawy) doświadczenia mentalnego, a w ich liczbie: (i) koncepcje nowe i utrwalone, (ii) nie tylko tzw. pojęcia intelektualne, ale także doznania zmysłowe, motoryczne i emocjonalne, (iii) ocenę kontekstu fizycznego, językowego, społecznego i kulturowego oraz (iv) koncepcje, które rodzą się „na bieżąco”, w czasie przetwarzania, a nie współwystępują z innymi (Langacker 2009: 52–53).

Na znaczenie składają się dwa elementy: treść pojęciowa oraz sposób jej obrazowania, nazywany również konstruowaniem. Treść identyfikowana jest ze zbiorem (matrycą) domen, które dane wyrażenie może przywoływać, a domena – z każdego rodzaju koncepcją lub doświadczeniem mentalnym (Langacker 2009: 79).

Domena może być w zasadzie dowolną konfiguracją wiedzy, począwszy od pojęć „podstawowych”, takich jak czas, przestrzeń, kolor czy temperatura, a skończywszy na złożonej i dość szczegółowej wiedzy, takiej jak reguły gry w krykieta. Domenę stanowić może również znajomość typowych scenariuszy, konwencji kulturowych oraz metajęzykowych pojęć zróżnicowania dialektalnego i stylistycznego (Taylor 2007: 241).

Obrazowanie odnosi się natomiast do ludzkiej „zdolności postrzegania i portretowania tej samej sytuacji na różne sposoby” (Langacker 2009: 70; por. Langacker 2017: 1). Ten mentalny sposób konstruowania treści obejmuje takie wymiary jak: wybór pewnej ramy oglądu, stopień uszczegółowienia, wyróżnienie pewnej podstruktury pojęciowej (profilowanie), przyjętą perspektywę, rozwój konceptualizacji w czasie czy procesy wyobrażeniowe (Langacker 2017: 1–45; por. Langacker 2009: 85–123). Sposób konstruowania przez mówiącego danej sytuacji przejawia się w doborze odpowiednich środków językowych i znajduje swoje odzwierciedlenie w konkretnych realizacjach językowych.

Według gramatyki kognitywnej u podstaw figuratywnych wyrażeń językowych leży proces kategoryzacji bazujący na jednej z podstawowych zdolności ludzkich, jaką jest umiejętność porównywania. Porównanie zakłada istnienie dwóch struktur pojęciowych, z których pierwsza nazywana jest standardem (czy też prototypem) relacji kategoryzującej, a druga jej obiektem docelowym (Langacker 2003: 34–35; por. Langacker 2017: 108–109, 117–118). W przypadku rozbieżności między standardem i celem, relacja nazywana jest relacją rozszerzenia (Langacker 1987: 370–372; Langacker 2003: 35). Analizowane w artykule wyrażenia w swoich prototypowych znaczeniach przywołują pewne elementy wiedzy z domeny kulinarniej, a użyte zostały do aktywowania pewnego fragmentu wiedzy z domeny muzyki. Dystans pojęciowy między tymi dwiema domenami jest na tyle duży, że postrzegane są one jako odmienne i to właśnie ten fakt decyduje o ich metaforycznym charakterze (Langacker 1987: 379; por. Dirven 2002; Taraszka-Drożdż 2014: 230).

W językoznawstwie kognitywnym badania dotyczące metafory w dużym stopniu kojarzone są z teorią zapoczątkowaną przez Lakoffa i Johnsona w latach 80. XX w. (Lakoff & Johnson 1980; Lakoff 1987; Lakoff & Turner 1989). W ramach tej teorii metafora, definiowana jako struktura pojęciowa, ujmowana jest w terminach odwzorowań między dwiema domenami: źródłową i docelową. Mimo iż gramatyka kognitywna nie jest typowo kojarzona z badaniami nad metaforą, to zagadnienie to wpisuje się w jej ramy jako jedno spośród całej gamy zjawisk związanych ze znaczeniem językowym. Jak pisze Langacker (2003: 85):

skoro gramatyka kognitywna opiera się na ogólnym postulatcie, że znaczenia językowe są złożonymi konceptualizacjami, wykorzystującymi liczne kognitywne domeny powiązane ze sobą na różne sposoby, wyrażenia oparte na domenach powiązanych relacją metaforyczną mieszczą się w sposób zupełnie naturalny w takim porządku rzeczy.

Proponowane w ramach Teorii Metafory Pojęciowej odwzorowania między domenami w gramatyce kognitywnej postrzegane są jako jeden z kilku możliwych typów odpowiedniości występujących w języku (Langacker 1987: 90–96; por. Langacker 2009: 82), tj. jako odpowiedniości w relacjach kategoryzujących.

Mimo iż na poziomie ogólnych założeń sposób, w jaki gramatyka kognitywna traktuje metaforyczne konceptualizacje, jest spójny z Teorią Metafory Pojęciowej, to podejścia te różnią się (np. Taraszka-Drożdż 2014). Ze względu na cel niniejszego artykułu przewaga gramatyki kognitywnej polega na tym, iż przypisuje ona ważną rolę abstrakcyjnym strukturom schematycznym ujmującym to, co wspólne porównywanym strukturom. W zestawieniu bowiem z Teorią Metafory Pojęciowej gramatyka kognitywna „skupia się nie tyle na parach domen, z których jedna nadaje strukturę drugiej, ile na podobieństwach łączących domeny oraz schematach, które stanowią abstrakcje elementów wspólnych różnych domen” (Taylor 2007: 607; por. Langacker 2003: 88; Taraszka-Drożdż 2016)².

Jednym z ważnych założeń gramatyki kognitywnej jest teza o uzusie językowym. Zgodnie z nią źródłem wszystkich jednostek językowych są zdarzenia użycia językowego (Langacker 2009: 290; por. Langacker 2017: 99–100). Innymi słowy, „gramatyka (wiedza językowa) użytkownika języka tworzy się w jego umyśle na drodze abstrakcji jednostek symbolicznych z osadzonych w kontekście przypadków rzeczywistego użycia języka, czyli

² Według Langackera (2003: 88–89) równie istotnym elementem metafory jest domena, która łączy właściwości domeny źródłowej i docelowej „tworząc odrębną strukturę, która sama może posłużyć za podstawę dalszego wnioskowania”. W teorii integracji pojęciowej struktura ta nazywana jest amalgamatem (np. Fauconnier, Turner 2002).

z wypowiedzi” (Evans 2009: 165). Pojęciowe wzorce abstrahowane są więc z konkretnych zdarzeń użycia języka, dlatego też to właśnie te ostatnie stanowią będą postawę poniższej analizy.

3. Analiza konceptualizacji wyłaniających się z konkretnych zdarzeń mownych

3.1. Perspektywa twórcy dzieła muzycznego

Analizę rozpoczniemy od pojawiających się w dyskursie muzycznym takich wyrażeń, jak: *kucharz* (1), *uznani kucharze* (2), *kiepski kucharz* (ES), *kunszt kucharza* (MP), *kuchmistrz* (WK) czy *szeff kuchni* (3). Wyrażenia te wskazują na konceptualizowanie twórcy w dziedzinie muzyki w kategoriach osoby przygotowującej jedzenie. Słowo *kucharz* przywołuje prototypowo elementy wiedzy dotyczące osoby zawodowo zajmującej się gotowaniem i przyrządzaniem posiłków. Figuratywne użycie tego słowa w kontekście muzycznym wydobywa na pierwszy plan fakt, iż chodzi o osobę zaangażowaną w tworzenie, czy też wykonywanie dzieł muzycznych, a jednocześnie o osobę, która zawodowo związana jest z tą dziedziną. Zauważyć należy, że użycie niektórych z przytoczonych wyrażeń pozwala dodatkowo wydobyć pewne cechy tego typu osoby. *Szeff kuchni* profiluje rolę, jaką ta osoba odgrywa w procesie kreowania dzieła muzycznego. *Kuchmistrz*, *kunszt kucharza*, *kiepski kucharz* aktywują domenę umiejętności muzyka, przywołując jednocześnie ich ocenę: w pierwszych dwóch przypadkach – pozytywną, a w trzecim – pejoratywną. Wyrażenie *uznani kucharze* natomiast pozwala figuratynie opisać muzyków powszechnie znanych i cieszących się dobrą opinią.

- (1) [...] *nad albumem pracował cały zespół: „Jest wielu **kucharzy** w naszej **kuchni**. [...]”.* (MG)
- (2) *Zwrotka, refren, zwrotka, refren, bridge, refren z chórkami, wszystko na cztery – najprostszy **przepis na pyszną jajecznicę**, z którego nie wiadomo czemu wszyscy **uznani kucharze** wstydzą się już korzystać.* (MG)
- (3) *Koncert to doskonała mieszanka bogactwa **smaków** w idealnych proporcjach. Wielki szacunek należy się oczywiście **szeffowi kuchni** – Leszkowi Moździerowi, który potrafił świetnie połączyć wszystkie **potrawy**, nie oszczędzając, ale i nie przesadzając z **przyprawami** [...].* (TD)

Inne, przewijające się w dyskursie o muzyce, konceptualizacje bazują na obrazowaniu procesu tworzenia lub interpretacji dzieła muzycznego w kategoriach procesu przygotowywania potraw. Przykładów tego typu konceptualizacji dostarczają wypowiedzi, których autorzy opisują pracę muzyka w terminach *dobierania składników*, *łączenia ich*, *mieszania*, *gotowania*, *pieczenia*, *smażenia*, *podsmażania* czy *doprawiania*, por. (4)–(7).

- (4) *BIBOBIT to suma wulkanicznej energii w wokalu, **soczystego** brzmienia sekcji dętej, **wysmakowanych** partii jazzowego fortepianu [...]. Świadomie przekraczamy granice gatunkowe – chcemy podejść do tematu inaczej. **Połączyć** jazzowe harmonie i improwizację z rapem, **podsmaczyć** je na elektronicznych **tlustych** brzmieniach i **doprawić** muzycznymi skojarzeniami każdego z nas.* (JP)
- (5) *[...] w świecie muzyki metalowej [...] wystarczy ruszyć głową, poszukać inwencji i ze znanych składników **usmażyć** można bardzo **strawne danie**.* (MP)
- (6) *Jak zaczynacie pracę nad nowym utworem? [...] Jak już jest pomysł patrzę bardziej na to co chcę „**upiec**” – większa **forma** czy mniejsza, „młodzieżowo” czy klasycznie, słowem – określam po wstępnych motywach czy to **murzynek** czy **tort ananasowy**.”* (ES)
- (7) *Brzmienie będzie szło tropem, o którym mówiliśmy – bardzo szeroka gitara podbudowana mocno brzmiącą sekcją rytmiczną. W tym **cieście**, jak **rodzynki** czy ślady **czekolady**, wprzęgnięte będą klawisze.* (MP)

Wśród wymienionych czynności na szczególną uwagę zasługuje proces doprawiania. Przywołując z tła element wiedzy dotyczący roli przypraw w nadawaniu potrawie smaku, wyrażenia nawiązujące do tego procesu pozwalają w metaforyczny sposób podkreślić wagę pewnych elementów twórczości w nadawaniu ostatecznego kształtu dzieła muzycznemu (3)–(4), (8). Słowem *przyprawa* nazywane są różnego rodzaju ozdobniki muzyczne czy *wirtuozerskie partie instrumentalne* (MP). Jeden z autorów, odnosząc się do obecnych w utworach elementów muzyki afrykańskiej, mówi o *sporej dawce afrykańskich przypraw* (MU). Inny elektroniczne dźwięki urozmaicające brzmienie utworów nazywa *przyprawą dodaną do pysznej całości* (MG), następny przyrównuje dźwięki kenkeni do *przyprawy*, która dodana do *muzycznej potrawy wzbogaca ją o wyższą tonalność* (MP), kolejny mówi o albumie, który bez gitary *straciłby tyle, ile każda wykwiłtna potrawa pozbawiona przypraw* (JP), a jeszcze inny – o walcu, który miejscami jest *nieco ostrzej przyprawiony przez sekcję rytmiczną i solówki* (JP).

W wypowiedziach nawiązujących do analogii między przyprawami nadającymi smak potrawie a czynnikami wpływającymi na jakość dzieła muzycznego pojawiają się nazwy różnych przypraw, w tym typowych: *pieprzu* i *solii*. I tak np. cykl warsztatów perkusyjnych, których autor podkreśla *kluczową rolę smaku w kreowaniu muzycznych dań*, opatrzony został tytułem *Pieprz i sól* (MP). Wiedza dotycząca umiejętności odpowiedniego dosolenia potrawy przywoływana jest w metaforycznych odniesieniach do umiejętności osób tworzących muzykę (9).

- (8) *Otóż „Maqamat” oferuje nam klasycznie anglo-saskiego rocka, który **przyprawiony** jest wieloma „arabskimi” ozdobnikami. Aczkolwiek **przyprawy wzbogacające smak** tego **tradycyjnego przysmaku** nie zaczynają dominować nad **aromatem dania głównego**.* (MG)

- (9) *Pamiętaj jednak o umiarze, gdyż można rytm przeladować zbyt dużą ilością dźwięków i wtedy stracą one rolę ozdobników i **popsują** nam **smak** groovu podobnie, jak **zbyt dużo soli w zupie**. (MP)*

Omówione konceptualizacje są, w sposób bardzo spójny, uzupełniane przez kolejne: porównania zasad tworzenia muzyki do receptur czy przepisów kulinarnych, a zbioru tych zasad – do książki kucharskiej.

- (10) *Jak można usiąść do instrumentu i robić coś programowo, że ma to być utwór do radia? Może jakiś **przepis**? Jakaś **książka kucharska**? (MP)*

W wypowiedzi (2) zasady tworzenia prostych, rytmicznych piosenek nazwane są *najprostszym przepisem na pyszną jajecznicę*. W innym z tekstów przywołany jest cały obraz *początkującego piekarza, który wchodzi do kuchni i chce upiec jabłecznik ale z innej receptury niż każdy inny kucharz i w końcu wychodzi mu drożdżówka zamiast jabłecznika* (MG). W ten sposób autor wypowiedzi odnosi się do marnych efektów muzyka, który nie korzysta z wypracowanych zasad muzyki i stara się na siłę stworzyć swój własny styl.

Kolejnym przykładem przywołania całej sceny z dziedziny kulinarnej może być opis muzyków, którzy, nie znając podstaw, uczą się wyszukanych technicznie elementów gry na instrumencie: *uczą się, jak robić polewę do ciasta, zanim jeszcze nauczą się piec ciasto* (MP). Innego jeszcze obrazowania dostarcza wypowiedź (11) na temat jednej z grup muzycznych. Doświadczenie i obeznanie w dziedzinie muzyki obrazowane jest za pomocą smakowania chleba z niejednego pieca, proces tworzenia muzyki za pomocą czynności pieczenia, a złej jakości utwory muzyczne za pomocą niewyrośniętego ciasta i zakalca. W wypowiedziach na temat muzyki obok obrazu wspomnianego *zakalca*, por. (12), czy też wręcz *ciężkostrawnego zakalca* (13), pojawia się obraz *strawnego dania* (5). Obydwa te obrazowania przywołują efekt twórczej pracy muzyka, aktywując jednocześnie ocenę tego efektu z perspektywy słuchacza.

- (11) *Ekipa z amerykańskiego Austin, stolicy Teksasu, z **niejednego pieca chleb jadła, smakowała go** i chciałyby sama taki wypiekać, ale jak przyszło do praktyki, to im **ciasto nie wyrosło i wyszedł zakalec**. (MG)*
- (12) *Jedyną rysą na „Spirit Black” jest cover „I Walk Alone” [...] Nie wiem co autor miał na myśli umieszczając w tak wysmienitej **karcie dań** takiego **zakalca**. (MG)*
- (13) *Przepis na sukces wydaje się prosty: wyrzucić z doom metalu metalowy wokal i w zamian dać ładnie śpiewającą panią. Do tego motoryka znana ze wspomnianego southern/stoner/hard rocka i odrobina bluesowej melancholii. **Z takiego zestawu składników bardzo łatwo przyrządzić ciężkostrawny zakalec**. (MG)*

Z przeanalizowanych wypowiedzi wynika, że analogicznie do przyrządzonego dania, dziełem muzycznym można słuchającego *poczęstować* (14) czy też mu je *podać*. I tak np. *pysznie podane* mogą być *wokale*, *wibrujące dźwięki strun gitar* oraz *chrapliwe brzmienie saksofonów* (HF). Improwizacje trębacza mogą być *podane w gęstym elektronicznym, drum'n'bass'owym sosie* (JP), melodia może być podana *jak deser na jazzowej tacy* (MU), a różne style muzyczne mogą być *podane w jednym naczyniu* (MP).

- (14) *Kolejnym **kąskiem**, którym pozwolę sobie nas **poczęstować** będzie występująca chwilę później część instrumentalna z dynamicznym rytmem [...].* (MP)

Tego typu kulinarne obrazowanie może stać się motywem przewodnim całej rozbudowanej wypowiedzi na temat muzyki. Na przykład, przedłużeniem konceptualizacji zasygnalizowanej w tytule wspomnianych już warsztatów *Pieprz i sól* jest wstęp rozpoczynający każdy z sześciu odcinków (15) oraz kolejne figuratywne użycia przewijające się w dalszej części tekstu.

- (15) *Niby jeden **kulinarny przepis**, a kilka zupełnie różnych efektów **smakowych**. Podobnie jest z grą na bębnach. [...] W tym wszystkim zausze lepiej trzymać się kogoś, kto wie, jak **zamieszać chochlą w kotle** lub kiedy odpuścić jakieś uderzenie. W niniejszym cyklu Maciek Gołyźniak **będzie mieszał** niejedną ósemką **w garach**.* (MP)

Równie wyrazistym przykładem jest esej na temat umiejętności improwizacji w muzyce historycznej pt. *Wirtuozi dźwięków i smaków* (WK). Cała struktura tego tekstu opiera się na przywołaniu procesu przygotowywania potrawy przez kucharza. Cztery kolejne części eseju zatytułowane są w następujący sposób: *Przygotuj odpowiednie naczynie*, *Improwizuj z dodatkami*, *Osiągnij najlepszy smak*, *Podawaj*. Dodatkowo, w tekście eksplicytnie zestawione są naczynia z instrumentami, receptury z partyturami, gotowanie z graniem, moment, kiedy potrawa opuszcza kuchnię z momentem, w którym muzycy wychodzą na scenę, wyrażanie uznania dla kucharza z oklaskiwaniem wykonawców.

Warto zwrócić uwagę, iż analogia między instrumentami muzycznymi i naczyniami kuchennymi znajduje swoje odzwierciedlenie w pewnych, skonwencjonalizowanych już w języku polskim, nazwach instrumentów muzycznych: *talerz*, *kocioł*, *tarka*. W żargonie muzycznym słowo *piec* używane jest dla nazwania wzmacniacza, a *gary* – zestawu perkusyjnego. Podobnie jak wszystkie omówione dotąd wyrażenia, nazwy te dają dostęp do wielu elementów wiedzy, które dodatkowo mogą być przywoływane w metaforycznych odniesieniach. Na przykład firma produkująca wysokiej klasy modele zestawów perkusyjnych nazwana jest firmą *na polu garnków ekskluzywnych* (MP), kompetencja prowadzącego warsztaty perkusyjne wyrażona jest

słowa*mi wie, jak zamieszać chochlę w kotle*, a zapowiedź prezentowanych przez niego technik gry na perkusji – w słowach *będzie mieszał niejedną ósemką w garach* (15).

Leksemem nierozzerwalnie związanym z dziedziną kulinarną jest *kuchnia*. Dyskurs o muzyce wykorzystuje cały wachlarz możliwości, jakie daje to polisemiczne słowo. Prototypami dla jego metaforycznych rozszerzeń w dziedzinie muzyki mogą być bowiem różne jego znaczenia: zarówno pomieszczenie z urządzeniem do gotowania, w którym przygotowuje się potrawy (np. gdy mowa o *studyjnej kuchni* (ES)), jak też ludzie pracujący w kuchni (1), a nawet charakterystyczny sposób przygotowywania potraw, powiązany z określonym regionem, miejscem lub określoną osobą, jak w poniższych przykładach:

- (16) *Perkusista może mieć kilka wspaniałych muzycznych **kuchni** do wyboru. Myśli tak: O, słyszę coś z Garlanda lub słyszę coś z Barrona, może też być ostrzej np. Chick Corea.* (MP)
- (17) *I rzeczywiście można powiedzieć, że koncerty Cooka to naprawdę niezwykle urozmaicona „muzyczna **kuchnia** świata”, w której będzie się można **rozsmakować** już podczas kolejnej edycji Wrocławskiego Festiwalu Gitarowego [...].* (MG)

3.2. Perspektywa odbiorcy dzieła muzycznego

Wiele wypowiedzi wskazuje, iż odbiorca dzieła muzycznego może być konceptualizowany w kategoriach osoby spożywającej jedzenie. Jest on obrazowany jako *jedzący* (18)–(19) czy *smakosz*, który *delektuje się* dziełem muzycznym (20), który się w nim *rozsmakowuje* (17), czy też, który je *pożera łączywie* (21). Użycie tego typu wyrażeń pozwala mówiącemu nie tylko na przywołanie analogii między osobą spożywającą potrawę i odbiorcą muzyki, ale dodatkowo na podkreślenie specyficznego, dla danego odbiorcy, sposobu przeżywania muzyki czy też jej oceny.

- (18) *Dobry koncert, doskonały kontakt wokalisty z publicznością, która **jadła mu z ręki** (a wiadomo, że **apetyt** rośnie w miarę **jedzenia**). Dlatego też Wrocławianie **serwowali** kolejne death metalowe **dania** i wcale nie szykowało się na „**słodki deserek**”.* (AU)
- (19) *Na szczęście ballady stanowią mniejszy wycinek **ciasta** Blackfinger. Trochę **psują jego smak**, ale całość i tak **daje sporo radości jedzącemu**.* (MG)
- (20) *To jest album, którym **delektować się będą smakosze** muzyki trudniejszej [...].* (MU)
- (21) *Mnie wyrwało z butów już na wejściu klawiszowego sola, taki time **pożeram łączywie i zawsze z repeta**.* (FP)

Kolejne konceptualizacje bazują na obrazowaniu efektu kreacji muzycznej w kategoriach gotowego do spożycia posiłku. Dzieła muzyczne określane są za pomocą takich słów, jak: *potrawa, danie, zupa, przystawka, obiad, deser*, np. (3), (5), (8), (18). W jednej z wypowiedzi minialbum pewnego zespołu muzycznego, wydany przed ich kolejną długogrającą płytą, nazywany został *zaostrażającą apetyty przystawką przed daniem głównym* (ES). W innym tekście, kolejny album jednej z wokalistek określony został słowami *deser po wymagających, wyrafinowanych daniach głównych* (AU). Jeszcze inny autor, chcąc podkreślić różnorodność zamieszczonych na jednym z albumów utworów muzycznych, ich wielowątkowość i bogactwo brzmieniowe, pisze: *to nie jest nawet wielodaniowy obiad, tylko wręcz kulinarna orgia* (JP).

Przytoczone sformułowania takie jak *wyrafinowane dania* czy *kulinarna orgia* są kolejnymi przykładami wyrażen o wyraźnym zabarwieniu aksjologicznym, które w dyskursie o muzyce wykorzystano do wyrażenia sądów wartościujących. Innych tego typów przykładów dostarczają użycia takich wyrażen, jak: *wyśmienite danie* (JP), *przysmak* (8), *specjał* (AU), *rarytas* (22), *smakotyłk* (MU), *smakowity kęsek* (JP), *nie lada kęsek* (23) czy też przymiotników wartościujących doznania smakowe typu: *smaczny, smakowity, pyszny* (np. *smaczny album* (JP), *pyszny miks funku i jazzu* (MG), *pyszne unisono gitary i basu* (MG), *pyszna porcja melodyjnej, gitarowej muzyki* (MG)). Pozytywne wartościowanie przywołuje również słowo *okraszony*, gdy mowa np. o balladzie *okraszonej pyszną, bluesową solówką i mistrzowsko melodyjnym refrenem* (MG) czy o kompozycjach *okraszonych umuzykalnionym rapem i elementami spoken word* (MU).

(22) *Jest kilka **smakowitych rarytasów**. Basia wespół ze swym długoletnim współpracownikiem [...] stworzyli jedenaście perfekcyjnie skrojonych, pogodnych pop-jazzowych songów.* (JP)

(23) *Ten krążek nie jest dla wszystkich, ale wrażliwcy dodatkowo lubiący chóry, dostali **nie lada kęsek**.* (MU)

Subiektywne przeżycia związane z odbiorem dzieła muzycznego wyrażane są poprzez odwołanie się do doznań towarzyszących spożywaniu rozmaitych potraw. Uwagę zwraca ogromne bogactwo i różnorodność konceptualizacji w tym zakresie – przywołują one wrażenia związane z jedzeniem tak różnych dań czy produktów jak *żurek* (24), *ogórki z dżemem* (25), *jabłko* (26) czy *ciasto* (19). Odczucia muzyczne słuchający wyrażają, nazywając płytę *smacznym ciastkiem z nadzieniem i przesłodzoną polewą* (MG), określając utwory *miałkimi, rockowymi watami cukrowymi* (MG), porównując pewne dźwięki gitary dodane do podstawowych akordów do *pikantnego sosu* dodanego do *kebabu* (TG) czy też pisząc o *pralinie Raffaello w formie albumu muzycznego* i *łyżce dziegciu w postaci nieidealnych zwrotek* (JP), o dźwiękach

syntezatora, które *nie rozplływają się jak czekolada w buzi* (ES), o gitarowym brzmieniu, które *odróżnia się jak gorgonzola wśród czterech serów* (MG), o *smakowitym koktajlu muzycznych stylów* (MU), itp.

- (24) „Sorry We’re Open” to wielobarwny tygiel pomysłów, w którym **pichci się** chytrze **przyprawiona zupa**. To jak **żurek**, który pozornie wygląda na zwykłą, kremową ciecz, **ale po spotkaniu owej z kubkami smakowymi, doświadczamy całej palety smaków**. Tak samo jest z tą płytą. (MG)
- (25) Pierwszy **zakalec** to nijaki i **mdły** „Slave To The Self Feeding Machine” [...] Jest tu wszystko, co połączone razem **smakuje** niczym **ogórki z dżemem**. (MG)
- (26) „Cirklar” ma świeżość zerwanego z drzewa **jabłka**, jego **słodycz** z delikatną **kwaśną nutą**. (AU)

Do skojarzeń z potrawą skłaniają opisy *mięсистych riffów gitarowych nafaszerowanych sztucznymi flażoletami* (IM), sampli perkusyjnych, które, *nie są prymitywnie surowe, ale już odpowiednio dosmaczone* (ES), brzmienia talerza jako *mięсистego i soczystego strzału w bardzo ciepłej polewie* (MP), dźwięków perkusyjnych jako *zbitego kluska* (MP), bitów jako *porcji lukru* (JP) czy też pewnych komponentów muzycznych jako *sosu* (27)–(28):

- (27) [...] trudno powiedzieć, co właściwie gra ten warszawski zespół. Na pewno jest to funk, ale też soul, jazz i rap, a wszystko **unurzane w kwaśnym, psychodelicznym sosie**. (JP)
- (28) Ich wspólna płyta jest próbą pokazania wielu odcieni bluesa w **pikantnym jazzowym sosie**. (AU)

Wśród opisów wrażeń muzycznych odnajdziemy również nazwy smaków – wypowiadający się piszą o płycie *utrzymanej w słodko-gorzkim, romantycznym brzmieniu* (JP), *pikantnym saksofonie* (MP, por. (28)), *cierpkim pingu* (MP), *mdłej barwie gitary* (MU, por. (25)), *kwaśnej nucie* ((26), por. (27)), itd. Jedna z osób porównuje piskliwy dźwięk skrzypiec do *kwaśnego smaku pod językiem* (HF). Słuchający mówią o *słodyczy w brzmieniu* (TG), *słodkich jak miód kompozycjach* (JP), *miodowym brzmieniu saksofonu* (JP), *cukierkowej popowej melodyce* (AU), *cukierkowych aranżacjach wokalnych i instrumentalnych* (AU), *lekko chrupiącym dźwięku werbli* (MP), *tlustym, mięсистym brzmieniu bębnów* (MP), itp.

W dyskursie o muzyce przewija się również sam leksem *smak*. W języku polskim jednym z mocno skonwencjonalizowanych rozszerzeń semantycznych tego słowa jest „poczucie piękna, proporcji, elegancji; gust” (SJP; por. WSJP). W dziedzinie muzyki *smak* jest jednym z ważnych pojęć – definiowany jest on jako „zdolność do dostrzegania wartości i piękna muzyki oraz umiejętność jej oceny. Innymi słowy, smak muzyczny pozwala na wyróżnianie i ocenę wartości artystycznych w muzyce” (Lawendowski 2011: 36). Uzasadnia to zaobserwowane w dyskursie o muzyce użycia tego leksemu oraz całej

palety derywowanych od niego słów: *smaczny, smakowity, wysmakowany, dosmaczony, przysmak, posmak, smaczek, smakołyk, smakosz, smakować, rozsmakować się, dosmaczać* (m.in. (3), (4), (8), (9), (17), (19), (20), (22), (29)).

- (29) *Muzyka jest na tyle wielowymiarowa, że można ją **smakować** wiele razy i zawsze odkryć nowy **smaczek** [...]. (AU)*

4. Pojęciowe podstawy analizowanych użyć

4.1. Scenariusz-prototyp i scenariusz-cel

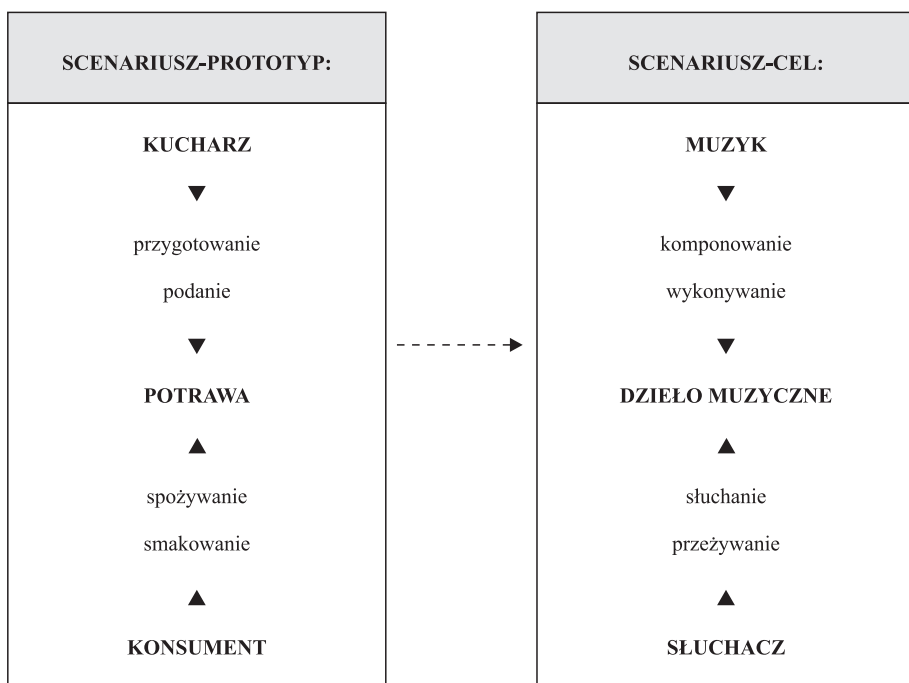
Przeanalizowane powyżej konceptualizacje charakteryzuje duża różnorodność. Ich analiza pozwala jednak rozpoznać wspólną im wszystkim podstawę pojęciową.

To, co łączy wszystkie omówione użycia, to fakt, iż u podstawy każdego z nich leży proces kategoryzacji oparty na porównaniu elementów wiedzy z dwóch różnych dziedzin doświadczenia ludzkiego. Każde z nich opisać można jako rozszerzenie semantyczne o charakterze metaforycznym: $P \rightarrow C$, gdzie P i C reprezentują kolejno prototyp i cel, a przerywana strzałka symbolizuje relację rozszerzenia, np. P (smażenie) \rightarrow C (proces tworzenia dzieła muzycznego) czy P (kuchnia) \rightarrow C (studio muzyczne). Każde z przytoczonych w artykule użyć reprezentuje więc relację kategoryzującą, której prototyp przywołuje pewien element z domeny kulinarnej, a cel – z domeny muzyki, co, na wyższym poziomie abstrakcji, pozwala postulować istnienie schematycznej relacji kategoryzującej: P (domena kulinarna) \rightarrow C (domena muzyki).

Analizując jednak szczegółowo elementy wiedzy przywoływane przez prototyp oraz przez cel powyższej relacji, zauważyć można, iż elementy te tworzą spójne konfiguracje – pewnego rodzaju scenariusze (Langacker 2009: 708–714; por. Palmer 1996: 75; Taylor 2007: 241, 545–546; Lakoff 1987: 285–286). Pierwszy z nich, pełniący rolę standardu relacji kategoryzującej (scenariusz-prototyp), w bardzo uproszczony sposób można opisać następująco: kucharz przyrządza potrawę, potrawa jest serwowana konsumentowi, a konsument spożywa ją. Centralnym elementem tego scenariusza jest potrawa postrzegana z dwóch możliwych punktów widzenia: z perspektywy kucharza, dla którego celem jest przygotowanie potrawy charakteryzującej się jak najlepszym smakiem oraz z perspektywy konsumenta, który smakuje i ocenia podaną mu potrawę. Drugi scenariusz natomiast, stanowiący cel relacji kategoryzującej (scenariusz-cel), obejmuje proces tworzenia i wykonania dzieła muzycznego przez muzyka oraz odbioru tego dzieła przez słuchacza. Oznacza to, iż wspomnianą relację kategoryzującą P (domena kulinarna)

--> C (domena muzyki) można sprecyzować, przedstawiając ją w postaci relacji rozszerzenia metaforycznego między dwoma scenariuszami (rys. 1).

Przedstawione na rysunku 1. opisy scenariuszy są niezwykle uproszczone – z konieczności ograniczają się jedynie do podstawowych komponentów. W rzeczywistości każdy ze scenariuszy obejmuje niezliczone elementy wiedzy, które mogą być przywoływane przez użytkowników języka. Wiedza ta wynika z całego ich, nabytego i nieustannie wzbogacającego się, doświadczenia. Dotyczy ona wszelkich osób, obiektów, zdarzeń, stanów, relacji, związków przyczynowo-skutkowych, ocen wartościujących itd., powiązanych, w sposób bezpośredni czy też pośredni, z wymienionymi komponentami scenariuszy.



Rys. 1. Relacja kategoryzująca pomiędzy scenariuszem-prototypem i scenariuszem-celem

Wypowiadając się na temat muzyki, mówiący swobodnie przywołują zarówno pojedyncze komponenty scenariusza kulinarnego, jak też złożone sceny, a nawet cały scenariusz. Różnorodność dostrzeżonych przez mówiących odpowiedniości znajduje swoje odzwierciedlenie na poziomie językowym. Użyte wyrażenia językowe charakteryzują się bardzo różnym stopniem złożoności – od pojedynczych leksemów (np. *kucharz*, *zakalec*, *smażyć*, *pyszny*), poprzez złożone wyrażenia językowe (np. *smaczne ciastko z nadzieniem i przesłodzoną polewą*) czy wręcz kompleksowe opisy (np. opis

początkującego piekarza, który wchodzi do kuchni i chce upiec jabłecznik ale z innej receptury niż każdy inny kucharz i w końcu wychodzi mu drożdżówka zamiast jabłeczniaka), aż po całe teksty, w których scenariusz kulinarny staje się szkieletem (np. WK). Ponadto wyrażenia te reprezentują bardzo różny stopień skonwencjonalizowania – od dobrze znanych, utartych już wyrażen (np. *smak muzyczny*), do wyrażen oryginalnych, całkowicie nowych (np. *w tym cieście, jak rodzynki czy ślady czekolady, wprzęgnięte będą klawisze*).

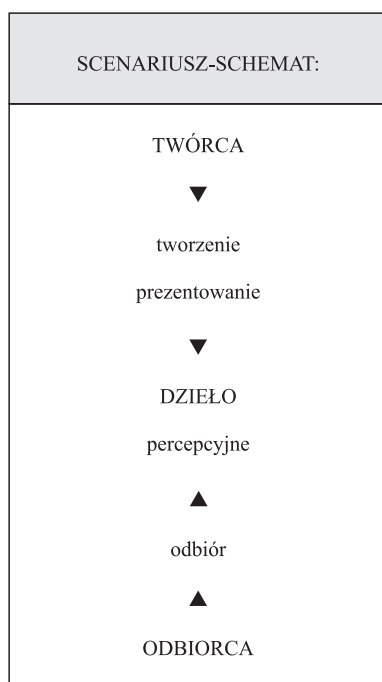
4.2. Scenariusz-schemat

Obok relacji kategoryzującej między scenariuszem-prototypem i scenariuszem-celom proces abstrahowania pozwala zidentyfikować abstrakcyjną strukturę reprezentującą to, co łączy na poziomie pojęciowym obydwie scenariusze. W przypadku obydwu scenariuszy chodzi o twórczy akt, w którego wyniku powstaje pewne dzieło. Dziełem jest zarówno danie przygotowane przez kucharza, jak i utwór muzyczny stworzony przez kompozytora czy też zinterpretowany i wykonany przez muzyka. W obydwu przypadkach dzieło jest obiektem percepcyjnym – w pierwszym, obiektem percepcji smakowej, w drugim – obiektem percepcji słuchowej. Podmiotem spostrzegającym jest zarówno konsument potrawy, jak i odbiorca dzieła muzycznego. Wejście każdego z nich w bezpośredni kontakt z dziełem wiąże się z jego doznaniem, przeżyciami oraz sądami wartościującymi.

Rozpoznanie tych elementów wspólnych pozwala wnioskować, iż na wyższym poziomie abstrakcji prototyp i cel posiadają podobną strukturę pojęciową. Tę abstrakcyjną strukturę ująć można w formie schematycznego scenariusza przedstawionego na rysunku 2 (scenariusz-schemat). Jego centralnym elementem jest percepcyjne dzieło, w stosunku do którego mogą zostać przyjęte dwie perspektywy – perspektywa agensa zaangażowanego w proces kreacji dzieła oraz perspektywa odbiorcy tego dzieła.

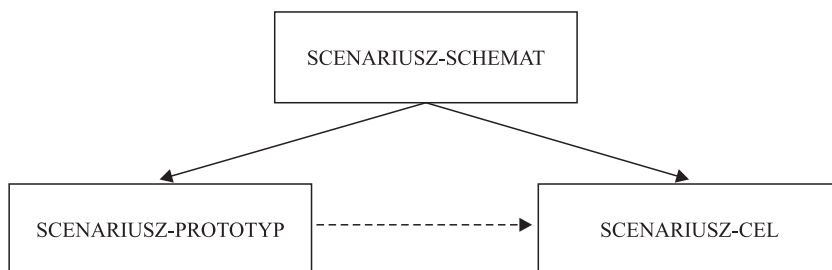
Podobnie jak sam scenariusz-schemat, który reprezentuje strukturę o wyższym poziomie abstrakcji w stosunku do scenariusza-prototypu i scenariusza-celu, tak i jego komponenty są schematyczne w stosunku do odpowiednich komponentów tych dwóch scenariuszy. Innymi słowy, paralelne komponenty scenariusza-prototypu i scenariusza-celu (np. potrawa i utwór muzyczny, kucharz i muzyk, jedzący i słuchający muzyki) są konkretyzacjami odpowiednich komponentów scenariusza-schematu (np. dzieło, twórca, odbiorca).

Rola scenariusza-schematu w określaniu pojęciowych podstaw przeanalizowanych użyć jest bardzo ważna – stanowi on swego rodzaju uzasadnienie



Rys. 2. Scenariusz-schemat

procesów kojarzenia elementów wiedzy pochodzących z odmiennych dziedzin doświadczenia ludzkiego. Reprezentuje więc abstrakcyjną strukturę motywującą tego typu procesy pojęciowe. Pozwala dostrzec fakt, iż dwa scenariusze, reprezentujące bardzo różne domeny wiedzy, są konkretyzacjami tej samej abstrakcyjnej struktury. Obrazuje to rysunek 3, na którym, za pomocą strzałek ciągłych, symbolizowane są relacje konkretyzacji, a za pomocą strzałek przerywanych – relacje rozszerzenia metaforycznego. Dla przejrzystości, wyłonione na podstawie analizy komponenty wszystkich trzech scenariuszy ujęte zostały na osobnym rysunku (rys. 4).



Rys. 3. Relacje łączące scenariusz-schemat, scenariusz-prototyp i scenariusz-cel



Rys. 4. Komponenty scenariuszy: prototypu, celu i schematu

5. Podsumowanie

Analiza omówionych w artykule użyć językowych i wyłaniających się z nich konceptualizacji pozwala dotrzeć do pojęciowych struktur motywujących te użycia. Są to schematyczne struktury wylonione na drodze abstrakcji elementów wspólnych poszczególnym konceptualizacjom:

- schematyczna relacja kategoryzująca, której standardem oraz celem są opisane powyżej scenariusze z dziedziny kulinarniej i z dziedziny muzyki;
- wysoce abstrakcyjny scenariusz, schematyczny w stosunku do prototypu i celu powyższej relacji.

Struktury te tworzą spójny konstrukt mentalny, którego elementy połączone są następującymi relacjami:

- relacja kategoryzująca o charakterze metaforycznym pomiędzy scenariuszem-prototypem i scenariuszem-celem;
- relacja odpowiedniości pomiędzy paralelnymi komponentami tych dwóch scenariuszy;
- relacja konkretyzacji pomiędzy scenariuszem-schematem a scenariuszem-prototypem i scenariuszem-celem;
- relacja konkretyzacji pomiędzy poszczególnymi komponentami scenariusza-schematu a kojarzonymi ze sobą paralelnymi komponentami dwóch pozostałych scenariuszy.

Bardzo ważną cechą tego abstrakcyjnego konstruktu jest jego encyklopedyczny charakter, czyli osadzenie w wiedzy użytkowników języka. Każdy bowiem z komponentów omówionych scenariuszy daje dostęp do szerokiej gamy powiązanych ze sobą elementów wiedzy. Wiedza ta, pochodząca z doświadczenia świata, ma charakter dynamiczny i otwarty – podlega zmianom i nieustannie wzbogaca się o nowe elementy. Bazując na całym bogactwie zasobów, jakie zakłada ta wiedza, mówiący tworzą swoje konceptualizacje swobodnie wykorzystując dostrzeżone podobieństwa między elementami pochodzącymi z różnych dziedzin doświadczenia, a różnorodność tych konceptualizacji znajduje swoje odzwierciedlenie w mnogości i zróżnicowaniu realizacji językowych.

Literatura

- Dąbrowska E., Divjak D. (red.) (2015): *Handbook of cognitive linguistics*. Berlin.
- Dirven R. (2002): *Metonymy and metaphor: Different mental strategies of conceptualization*. [W:] *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Red. R. Dirven, R. Pörings. Amsterdam, s. 75–111.
- Evans V. (2009): *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Przekład M. Buchta et al. Kraków.

- Fauconnier G., Turner M. (2002): *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York.
- Lakoff G. (1987): *Women, fire, and dangerous things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago.
- Lakoff G., Johnson M. (1980): *Metaphors we live by*. Chicago.
- Lakoff G., Turner M. (1989): *More than cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago.
- Langacker R. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford.
- Langacker R. (2003): *Model dynamiczny oparty na uzusie językowym*. Przekład W. Kubiński. [W:] *Akwizycja języka w świetle językoznawstwa kognitywnego*. Red. E. Dąbrowska, W. Kubiński. Kraków, s. 30–117.
- Langacker R. (2005): *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Lublin.
- Langacker R. (2009): *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*. Przekład E. Tabakowska et al. Kraków.
- Langacker R. (2017): *Ten lectures on the basics of Cognitive Grammar*. Leiden.
- Lawendowski R. (2011): *Osobowościowe uwarunkowania preferencji muzycznych w zależności od wieku*. Kraków.
- Palmer G.B. (1996): *Toward a theory of cultural linguistics*. Austin.
- Taraszka-Drożdż B. (2014): *Schémas d'extension métaphorique. À partir de l'analyse des contenus et des organisations conceptuels de certaines unités lexicales se référant à la lumière*. Katowice.
- Taraszka-Drożdż B. (2016): *Lexical and grammatical dimensions of metaphor – a Cognitive Grammar perspective*. [W:] *Studies in lexicogrammar: theory and applications*. Red. G. Drożdż. Amsterdam, s. 175–192.
- Taylor J.R. (2007): *Gramatyka kognitywna*. Przekład M. Buchta, Ł. Wiraszka. Kraków.

Źródła internetowe

(ostatni dostęp: 08.04.2021)

- AU – *Audio*, <https://audio.com.pl>
- ES – *Estrada i Studio*, <https://estradaistudio.pl>
- FP – *Perkusja.org Forum Perkusyjne*, <https://perkusja.org>
- HF – *Hi Fi i muzyka*, <https://hi-fi.com.pl/index.php>
- JP – *Jazzpress*, <https://jazzpress.pl>
- IM – *Infomusic.pl*, <https://www.infomusic.pl>
- MG – *Magazyn Gitarzysta*, <https://magazyngitarzysta.pl>
- MU – *Muzyk*, <https://muzyk.net>
- MP – *Magazyn Perkusista*, <https://magazynderkusista.pl>
- SJP – Doroszewski W. (red.): *Słownik języka polskiego*, <http://www.doroszewski.pwn.pl>
- TG – *TopGuitar*, <https://topguitar.pl>
- TD – *TopDrummer*, <https://topdrummer.pl>
- WK – Wojciechowska K. (2008): *Wirtuozi dźwięków i smaków*. „WIEŻ”, <http://wiesz.com.pl/2019/10/29/wirtuozi-dzwiekow-i-smakow>
- WSJP – Zmigrodzki P. (red.): *Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://www.wsjp.pl>