

Bezkresna przestrzeń na kartce papieru

ABSTRACT. Elżbieta Tabakowska, *Bezkresna przestrzeń na kartce papieru* [Boundless space on a piece of paper]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 27–39. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.2>

The paper attempts to introduce Polish readers to a theory presented by the American literary scholar Margaret Freeman in her recent book, *The Poem as Icon* (2020). In the monograph, Freeman analyzes ways in which the reader experiences reality – both visible and invisible – through poetry. Her fundamental assumption is that the relevant research question is not what literary art is, but how it comes to be what it is. The purpose of the present paper is to show that, although written by a literary scholar, the monograph corresponds to general tendencies that can be seen in contemporary humanities: in cognitive linguistics (in particular, Leonard Talmy’s theory of *-ception* and George Lakoff’s cognitive theory of metaphor), in the theory of linguistic picture of the world, or in discourse analysis. All these disciplines are based upon the assumption that the essence of the world is continuous change, and they investigate linguistic expressions in the process of becoming, which is relative to factors traditionally considered as non-linguistic. Freeman’s poetic cognition has a wide scope: it embraces cognitive processes of human mind, but also bodily and emotive cognition. Thus poetic cognition is embodied, and in Freeman’s theory a “poem-as-icon” ultimately becomes an illusion of the “here-and-now” direct experience.

KEYWORDS: *ception*, icon, iconicity, poetic cognition

Tytuł tego tekstu zaczerpnęłam z eseju amerykańskiego poety i dramaturga Archibalda MacLeisha, którego nazwisko poznałam dzięki amerykańskiej badaczce poezji Margaret H. Freeman. Książka MacLeisha nosi znamienne tytuł *Poezja i doświadczenie (Poetry and Experience, 1960)*; mógłby on posłużyć za lakoniczne streszczenie najnowszej książki Freeman, zatytułowanej równie znamienne: *The Poem as Icon* (2020). W polskojęzycznym tekście pisanym dla polskojęzycznego czasopisma należałoby pewnie przełożyć ten tytuł na język polski, ale sprawa okazuje się nieprosta. Jak to z tłumaczeniem bywa, diabeł tkwi w (pozornych) szczegółach: dlaczego tytułowy *Poem* został poprzedzony rodzajnikiem określonym, a *Icon* nie ma rodzajnika wcale? Na szczęście polszczyzna pozwala ominąć tę (bez)rodzajnikową rażę: książka pewnie nazywałaby się po polsku *Wiersz jako ikona*, a jej autorka jest już znana czytelnikom „Przestrzeni Teorii” – ważny artykuł Freeman, zatytułowany *Przekraczanie granic czasu: fenomenologia Merleau-Ponty’ego a teorie językoznawstwa kognitywnego*, ukazał się w 2007 roku w ósmym numerze pisma. Jego anglojęzyczny oryginał powstał w 2004 roku – niemal 20 lat temu. Przez te lata sporo się zdarzyło: teorie językoznawstwa kognitywnego zrobiły kilka znaczących kroków w kierunku granic dzielących je

od innych dyscyplin – humanistycznych i nie tylko, a Margaret Freeman, dochowując wierności ideom Merleau-Ponty’ego, stworzyła własną teorię, którą nazwała „teorią ikoniczności poetyckiej”, będącą próbą odpowiedzi na pytania o „funkcję poetycką” literatury. W książce Freeman te pytania są zadawane – i rozważane – z perspektywy kognitywizmu.

Te najbardziej podstawowe – i zarazem najtrudniejsze – Freeman przytacza za cytowanym wyżej MacLeishem: „jak to jest możliwe, żeby za pomocą dostępnych środków budujących znaczenie przenieść świat do umysłu, z całą jego złożonością? Jak to się dzieje, że bezkresna przestrzeń zostaje zamknięta na kilku centymetrach kwadratowych papieru?” (s. 2)¹. We wspomnianym eseju poświęconym fenomenologii Merleau-Ponty’ego Freeman pisała o doświadczaniu czasu człowieka „wcielonego w świat”: człowieka należącego do świata, będącego jego częścią, o jego byciu bardziej „ze świata” (*of*) niż „w świecie” (*in*). Dwa angielskie przyimki, które oddają tę różnicę, powracają także w ostatniej książce Freeman, kierując uwagę językoznawcy kognitywnego ku ważnej analogii między fenomenalizmem Merleau-Ponty’ego i kognitywizmem George’a Lakoffa: przyimek *in* buduje metaforę pojęciową STANY TO MIEJSCA (a więc „bycie w”), zaś przyimek *of* – metaforę WŁAŚCIWOŚCI TO WŁASNOŚCI (a więc „bycie z”, „należenie do”).

W kontekście fenomenologii Merleau-Ponty’ego – i w nawiązaniu do jego ważnej książki *Widzialne i niewidzialne* – Margaret Freeman pyta: jak doświadczamy rzeczywistości, widzialnej i niewidzialnej, poprzez poezję? Kluczowe dla poszukiwań odpowiedzi na to pytanie wydaje się zrozumienie, czym jest proces nazywany percepcją i co to znaczy „widzieć”; refleksje na ten temat stanowią trzon monografii. Freeman pisze skromnie, że jej rozważania nie pretendują od odkrywczości i oryginalności. Istotnie: można by przyznać – znów *per analogiam* do tego, co dzieje się w naukach kognitywnych, w szczególności w językoznawstwie kognitywnym – że treścią monografii jest nie tyle dokonywanie nowych odkryć, co przywrócenie życia starym teoriom, które ożywiane z pomocą wciąż rozwijanych nowych metod i nowych technologii ukazują badaczom odmłodzone oblicze. Znaczenie książki Freeman rzeczywiście nie polega na odkrywaniu nowych praw i prawd. Jej niewątpliwą wartością jest natomiast to, że wpisuje się w aktualny nurt badań spełniających postulat interdyscyplinarności czy też – lepiej – transdyscyplinarności. Przypomnijmy: interdyscyplinarność zakłada prymat jednej dziedziny nad innymi, przy czym ta „nadrzędna” po prostu czerpie z „podrzędniejszych” to, z czego może korzystać z pożytkiem dla siebie. Transdyscyplinarność zakłada demokratyczną równość współpracujących ze sobą dziedzin, z których każda bierze, ale jednocześnie daje,

¹ Przekłady cytatów z Freeman 2020 – E.T.

na zasadzie znanej w szerszym znaczeniu, w odniesieniu do relacji międzyludzkich, jako strategia *win-win*: zwyciężają wszystkie strony. Tak właśnie jest w tej książce. Definiując kluczowe dla swoich rozważań pojęcie ikony, Freeman sięga do semiotyki (trychotomiczna natura znaku w teorii Charlesa Saundersa Peirce'a), religii i teologii (ikona i ikonografia), językoznawstwa (ikoniczność w kognitywistycznej teorii języka i gramatyki) i wreszcie wiedzy potocznej („ikona świata muzyki” itp.).

Ikona jest oczywiście racją bytu ikoniczności. Czym zatem jest ikoniczność? Za jej twórcę uważa się Ch.S. Peirce'a, ale inspirowani przez jego semiotyczną teorię znaku przedstawiciele różnych dyscyplin definiują ją na różne sposoby. Definicję najprostsza – można by powiedzieć: klasyczną – zaproponowali ćwierć wieku temu inicjatorzy serii międzynarodowych sympozjów poświęconych „ikoniczności w języku i literaturze”, którzy nadali tytuł pierwszemu tomowi z okazałej już serii wydań prac uczestników tych spotkań: *Form miming meaning*². Przetłumaczmy ten slogan: ‘forma, która naśladuje znaczenie’ lub ‘forma będąca naśladownictwem znaczenia’. Definicja, z pozoru prosta, odsłania przed tłumaczem (np. na język polski) swoje nieproste drugie dno: od 1997 roku, a więc od czasu pierwszego sympozjum (a było ich już 13, wliczając ostatnie, które odbyło się w Paryżu w 2022 roku), badacze konstruujący teorię ikoniczności zastanawiają się nad definicją podstawowego pojęcia: czy jest to stosunkowo stabilna cecha przysługująca systemowi języka, wypowiedzi językowej (w szczególności tekstowi literackiemu) lub szerzej: wypowiedzi multimedialnej, czy też może proces, który jako efekt stwarza ikoniczny znak? To drugie rozumienie znajdujemy u Freeman: ikoniczność, jak pisze autorka *Wiersza jako ikony*, to „proces, w wyniku którego artefakt staje się ikoną” (s. 121)³. Uzasadniając takie stanowisko, Freeman przestrzega przed niebezpieczeństwami, jakie stwarza nadmierna skłonność do reifikacji: coś, co wyobrażamy sobie jako „rzecz”, staje się namacalne, uchwytnie, łatwiejsze do opisanego, a więc pokusa może być silna. Ale cena za tę dostępność jest za wysoka. Cytując wybitnego znawcę i praktyka ikoniczności poetyckiej (w monografii Freeman znajdziemy „ikonicznościowe” analizy kilku jego wierszy), amerykańskiego modernistę, poetę Wallace'a Stevensa, autorka formułuje własne *credo*. Podobnie jak Stevens, wierzy, że unieruchamiając rzeczywistość, wciskając jej „wibracje, ruch i zmianę” w sztywne ramy pojęć odpowiadających statycznym obiektom, tworzymy fałszywy obraz świata, którego istotą jest przecież ciągła zmiana.

W bardziej ogólnym wymiarze, traktując ikoniczność jako proces raczej niż jako „artefakt” (artefaktem – przedmiotem – jest dopiero powstająca

² Fischer & Nänny 1999.

³ Wszystkie przekłady cytatów – E.T.

ikoną), badaczka wpisuje się w nurt współczesnej humanistyki. Tak więc językoznawstwo (nazywane kognitywnym, ale także teoria językowego obrazu świata czy etnolingwistyka) bada wypowiedź (dyskurs) w jej stawianiu się, w dynamicznym procesie uwarunkowanym czynnikami tradycyjnie uważanymi za pozajęzykowe. Mówi o „negocjowaniu znaczeń”, które kształtują się pod wpływem zmieniającego się dynamicznie kontekstu. Tę samą tendencję widać w przekładoznawstwie, które dziś rozpatruje tłumaczenie już nie tylko jako produkt, efekt „przekładania”, lecz także jako proces przebiegający w umyśle tłumacza w jego zderzeniu z „tekstem w kontekście”. Pyta więc Margaret Freeman „nie po prostu o to, czym sztuka literacka JEST, ale jak STAJE SIĘ tym, czym jest” (s. 2, podkr. E.T.). A dalej stwierdza: ikoniczność „jest procesem, za sprawą którego produkt ludzkiego poznania – język, dzieło sztuki, przedmiot, instytucja – może się stać ikoną i umożliwić [w ten sposób] dostęp do czegoś, co znajduje się poza tym produktem” (s. 37). Powstaje więc kolejne istotne pytanie: co to jest to coś?

Podjmując próbę odpowiedzi, Freeman tworzy swoją teorię ikoniczności poetyckiej (*poetic iconicity*) jako aspektu poznania poetyckiego (*poetic cognition*). Z frazeologii obu tych nazw wynika, że ikoniczność poetycka jest jednym z rodzajów, podkategorią „ikoniczności w ogóle”, a poznanie poetyckie – podkategorią „poznania w ogóle”. Na hierarchicznej drabinie pojęć ponad poznaniem poetyckim, na pozycji wyższej o jeden szczebelek, Freeman umieszcza poznanie estetyczne (*aesthetic cognition*). Jak wyjaśnia w tekście (a także w zamieszczonym na końcu książki glosariuszu), „estetykę” rozumie w jej pierwotnym – szerszym od współczesnego – znaczeniu. Dla starożytnej filozofii estetyka stanowiła połączenie percepcji i zrozumienia. Rzecz interesująca: to pierwotne znaczenie powraca w szczególnym współczesnym kognitywistycznym spojrzeniu na język: oto amerykański filozof języka Leonard Talmy postuluje stopień percepcji (*perception*) i koncepcji (*conception*) w jedną, wspólną dla obu, niepodzielną domenę, dla której znajduje (ikoniczną!) nazwę „-cepcja” i która „obejmuje wszystkie procesy poznawcze, świadome i nieświadome, dające się zrozumieć dzięki połączeniu percepcji z koncepcją” (Talmy 2000: 139). -Cepcja Talmy’ego, jak estetyka Freeman, jest podstawowym aspektem poznania. W myśl estetyki-cepcji każdy proces poznawczy człowieka opiera się na sześciu funkcjach estetycznych – są to: pamięć, wyobraźnia, uwaga, dyskryminacja, ekspertyza oraz sąd (s. 14–15, 145). Wszystkie one leżą u podstaw wszelkiej działalności poznawczej i – cytując Margaret Freeman – „wszystkie uczestniczą w naszym zrozumieniu siebie samych i świata, którego częścią jesteśmy. Jest to zatem element kreatywności naukowej w tym samym stopniu co tworzenie sztuki” (s. 171). Wracając do myśli Merlau-Ponty’ego, tak rozumiana estetyka staje się podstawą naszego „wcielenia w świat”.

Badacz staje w tym miejscu w obliczu kolejnego fundamentalnego pytania: jak nauka o umyśle i procesach poznawczych (*cognitive science*) ma się do tak pojętej estetyki? Przedmiot zainteresowania nauk kognitywnych jest w gruncie rzeczy taki sam jak przedmiot zainteresowania estetyki, różni je natomiast perspektywa, z której ten przedmiot badają. Nauka spogląda na świat i na będącego częścią świata człowieka przez „mędrca szkiełko i oko”, estetyka – przez pryzmat uczuć i emocji. Kognitywistyka jest domeną naukowców, estetyka (zresztą także w potocznym, węższym rozumieniu) – domeną poetów. Poeci „intuicyjnie rozumieją” estetyczne wzorce języka, które odkrywają przed nimi relacje zachodzące między słowem i naszym doświadczaniem świata. Innymi słowy, konkluduje Freeman, „poeci już wiedzą to, z czego nauki kognitywne dopiero zaczynają sobie zdawać sprawę” (s. 45). Zdaniem Freeman poeta wie, jak sprawić, aby słowo stało się ikoną świata – doświadczanej rzeczywistości bycia nie „w świecie”, lecz „ze świata”. A ta wiedza jest istotą i racją bytu ikoniczności poetyckiej.

Konstruując swoją teorię, Freeman zaczyna – jak na rzetelną badaczkę przystało – od uściślenia terminologii. Instruuje więc czytelnika, jak ma rozumieć pojęcie estetyki. W miejsce przyjętego terminu „poetyka kognitywna” (*cognitive poetics*) wprowadza własny: „poznanie poetyckie” (*poetic cognition*). Literaturoznawcy posługujący się w badaniu literatury (a w szczególności poezji) instrumentarium wypracowanym przez językoznawstwo kognitywne mówią na ogół właśnie o poetyce kognitywnej (klasyk gatunku liczy sobie już 20 lat; Stockwell 2002). Dokonując frazeologicznej roszady, przesuwa semantyczny akcent: idzie mianowicie o podkreślenie, że kontekstem dla ikoniczności poetyckiej są szczególny rodzaj, gatunek czy wreszcie kategoria poznania – w odróżnieniu od, jak pisze, „innych rodzajów zdolności poznawczych” – językowych, psychologicznych, społecznych, neurologicznych, naukowych, estetycznych *etc.* (s. 12). W tych ramach pojęciowych formułuje swoją główną tezę: dzięki działaniu mechanizmu „ikoniczności poetyckiej” reagujemy na wiersz jako na „doświadczaną rzeczywistość bycia”; wiersz staje się „symulacją doświadczenia” (s. 85); pozwala „poczuć doświadczenie, stworzyć iluzję przeżywanego życia” (s. 52). Wreszcie – w bezpośrednim nawiązaniu do tytułu książki – „wiersz może się stać ikoną doznawanej rzeczywistości” (s. 133).

Sens tego stwierdzenia buduje jego gramatyczna modalność: poetycka ikona jako możliwy efekt działania mechanizmu ikoniczności poetyckiej jest czystą ikoną (*pure icon*) w rozumieniu Peirce’a (s. 37): JEST „hipotetyczną możliwością”, NIE JEST podobieństwem.

Ikona może zatem stać się wszystko – to, co dla jakiejś osoby lub grupy osób okazuje się w sposób znaczący istotne jako element charakterystyki czegoś innego (por. s. 25).

Aby czysta ikona mogła stać się ikoną poetycką, musi objąć więcej niż tylko perspektywę semiotyczną. Żeby bowiem mogło powstać to „coś innego”, co (potencjalnie) czyni z wiersza „ikonę rzeczywistości”, musi nastąpić integracja wszystkich trzech komponentów teorii Peirce’a. Przypomnijmy najprościej: indeks wskazuje na coś, symbol zastępuje coś, ikona coś tworzy (por. s. 51). Freeman przytacza klasyczny przykład: róża – nazwa lub wizerunek – wskazuje na kwiat, który reprezentuje; kwiat nazywany różą jest symbolem miłości; róża będzie (potencjalną poetycką) ikoną, jeśli stanie się „podobieństwem przeżywanego doznania, jeśli się zjednoczy z jej rzeczywistym istnieniem” (s. 51). Innymi słowy, jeśli ikona poetycka ma stracić swój „hipotetyczny potencjał”, jeżeli wiersz ma się stać ikoną czegoś poza nim, to musi u czytelnika obudzić świadomość doświadczenia tego czegoś innego (por. s. 130). Powraca zatem pytanie o istotę tego „czegoś”. Freeman opisuje to „coś” jako relację między „twórczą ekspresją człowieka” i „obecnością doświadczanej rzeczywistości” (s. 7). Te rozważania mają szerszy wymiar: w świadomości ikonicznego potencjału Margaret Freeman dostrzega istotę wszelkiej sztuki. „Ikoniczność [poetycka] jest środkiem, dzięki któremu poeta umożliwia słuchaczom/czytelnikom afektywną reakcję na wiersz jako coś, co jest podobne do odczuwanej rzeczywistości” (p. 15). Uważny czytelnik odkrywa, że to stwierdzenie znajduje oddźwięk w innych dziedzinach sztuki. O malarstwie pisze – w odniesieniu do ikoniczności znaku semiotycznego – Peirce: „kiedy się kontemplanuje obraz [malarski], przychodzi moment, w którym tracimy świadomość faktu, że to nie jest ten przedmiot, znika rozróżnienie między tym, co jest prawdziwe, i tym, co jest kopią, i przez moment to jest jak czysty sen – nie szczególne istnienie, ale i nie uogólnienie istnienia. W takim momencie kontemplujemy *ikonę*”⁴ (za Nöth 1995: 122; podkr. w oryginale). Podobnie dzieje się w „ikonicznym” odbiorze muzyki. Omawiając książkę T.L. Shorta o teorii znaku Peirce’a (Short 2009), recenzentka pisze: „Muzyka przekazuje przede wszystkim znaczenie treści-uczucia (*feeling-content*), którego środkiem wyrazu jest dźwięk muzyczny i którego właściwa interpretacja przez słuchacza wymaga wygenerowania analogicznego uczucia” (Kruse 2007: 626). Można więc chyba mówić także o „ikoniczności malarskiej”, „ikoniczności muzycznej” i innych „ikonicznościach” obecnych w dziełach sztuki.

Towarzysząc Freeman, pozostajemy jednak w domenie ikoniczności poetyckiej. Wykorzystując ten mechanizm, autor wiersza-ikony „symuluje doświadczenie zmysłowe” (s. 85). Stwarza więc złudzenie doświadczenia „tu-i-teraz” i warto może w tym miejscu przypomnieć, że tak właśnie wygląda „recepta” na japońskie haiku – gatunek poetycki o ściśle określonej

⁴ Tłum. E.T.

formie, którego kanoniczną treścią jest „zatrzymanie ulotnej chwili”, wyraz trwającej przez moment fascynacji poety (i czytelnika) ułamkiem świata natury. Klasycy gatunku podkreślają emocję zawartą w „duchowej relacji człowieka z naturą”; haiku jest wierszem-ikoną w czystej postaci. Nie jest więc być może przypadkiem, że autorką jednej z pierwszych – i najbardziej wpływowych – monografii poświęconych ikoniczności w poezji jest japońska badaczka Masako Hiraga (2005), autorka książki poświęconej związkom ikoniczności (która 15 lat później nazywałaby się ikonicznością poetycką) z metaforą. U Hiragi – podobnie jak później u Freeman – metafora stanowi fundament ikonicznej kreatywności; u Hiragi – w odróżnieniu od Freeman – właśnie haiku jest prototypem wiersza-jako-ikony.

W kontekście sztuki (a w szczególności poezji) funkcje poznawcze definiowane w modelu Freeman obejmują poza rozumowaniem działania motoryczne, doznania zmysłowe i motywy natury emocjonalnej. Kategoria procesów poznawczych staje się więc w przypadku poznania poetyckiego pojemniejsza niż zakres, jaki jej nadaje wąsko rozumiana kognitywistyka: obejmuje aspekty przysługujące nie tylko ludzkiemu intelektowi, lecz także ciału i sferze emocji (por. s. 14). W sumie to *the dynamic workings of human minding itself* – dynamiczne działanie – no właśnie, działanie czego? Tłumacz po raz kolejny staje w obliczu translatorskiego problemu: oto pojawia się nie konwencjonalny rzeczownik *mind* („umysł”), którego można by tu oczekiwać, lecz niekonwencjonalne *minding* – imiesłów czynny utworzony od tego rzeczownika (s. 10). I dalej: w tekście Freeman odbiegający od językowej konwencji termin („umysłowanie”) „oddaje integrację naszych doznań somatycznie-emotywno-pojęciowych, zarówno wewnętrznych, jak zewnętrznych” (s. 175). Jego działanie pozwala uniknąć niedobrych skutków reifikacji, która oznacza „oddzielenie umysłu od ciała i wykopanie przepaści dzielącej słowo od świata” (*ibidem*). Freeman na ten podział się nie godzi; proces poznawczy nazwany w jej książce „umysłowaniem” jest wcielony (*embodied*).

Rozważania o wierszach-ikonach są tak interesujące, że czyta się je prawie jak wciągającą powieść. Podczas lektury wypada sobie jednak zadać zasadne pytania o to, czy czytelnikowi-językoznawcy może przypaść rola wymagająca sprawczości, a nie tylko rola zainteresowanego, lecz biernego odbiorcy. Otóż wydaje mi się, że może. Językoznawcy niejednokrotnie wystąpili w tej (teoretycznoliterackiej? poetyckiej?) książce jako autorzy tekstów stanowiących źródło inspiracji. Nie jest przypadkiem, że są to badacze reprezentujący nurt kognitywistyczny. Freeman mówi więc o ikoniczności językiem jednego z pierwszych jej propagatorów wśród językoznawców kognitywnych, Friedricha Ungerera (1999), i językiem wspomnianej wyżej Masako Hiragi (2005). W rozważaniach nad metaforą przywołuje językoznawczych klasyków – George’a Lakoffa i Marka Johnsona (1980/1988), a także Zoltana

Kövecsesa (2000, 2010); teoria integracji pojęciowej, przytaczana za kolejnym klasykiem, Gilles'em Fauconnierem (1985), służy za ramę pojęciową dla hierarchiczności metafor budujących ikony-wiersze. Definicję jednego z kluczowych pojęć językoznawstwa kognitywnego – schematu pojęciowego – opiera się na przełomowej w latach 90., a dziś nadal ważnej pracy Marka Johnsona (1987). Te wszystkie odniesienia skłaniają językoznawcę kognitywnego do podjęcia roli komparatysty porównującego obie dziedziny. Na pierwszy rzut oka wyda mu się zapewne, że monografia Margaret Freeman jest interdyscyplinarna. Oto bierze ona od kognitywistów wszystko to, co może się okazać przydatne przy konstruowaniu jej własnej teorii. Co więcej, z perspektywy językoznawczej mogłoby się wydać, że bierze zbyt mało. Na przykład, rozważając rolę struktury gramatycznej wiersza w procesie poetyckiego poznania, koncentruje się na cechach prozodycznych i semantyce leksykalnej. Rzecz jednak przecież w przywoływanym w wierszu obrazie (stanowiącym połączenie percepcji i koncepcji, który zostaje przez Freeman określony jako *cept*); konstruowanie obrazu, rozumiane jako wybór elementów z dostępnego repertuaru języka, jest jednym z pojęciowych fundamentów gramatyki kognitywnej (por. np. Langacker 2009). Wydaje się, że ta gramatyka mogłaby zaoferować do zabrania sporo rzeczy. Ograniczając się do jednego tylko przykładu: wnikliwą analizę użycia przyimków w wierszu Stevensa *Of Mere Being* wzbogaciłoby uwzględnienie punktu widzenia poety lub/i czytelnika, wynikającego z konkretnych wyborów nie tylko leksemów, lecz także określonych struktur gramatycznych (np. szyku wyrazów czy czasu gramatycznego).

Książka Freeman – a zwłaszcza analizy wierszy – jest jednak przede wszystkim przykładem podejścia transdyscyplinarnego. Nie tylko bierze od językoznawstwa kognitywnego, lecz także ma mu sporo do zaoferowania. Teoria ikoniczności poetyckiej i poetyckiego poznania przyjmuje bowiem – i wzbogaca – wszystkie podstawowe założenia językoznawstwa kognitywnego. W pierwszym rzędzie przyjmuje, że znaczenie nie tkwi w znaku, ale jest tworzone *on-line* (por. s. 26), a zatem staje się równoznaczne z konceptualizacją. Konceptualizacja jest relacją podmiotowo- (jest „czyjaś”) -przedmiotową (jest konceptualizacją „czegoś”). Wynikająca z niej wypowiedź jest więc także „czyjaś” – jest subiektywna i przedstawia (oraz ewokuje) obraz rzeczywistości, tak jak tę rzeczywistość postrzega konkretny konceptualizator. Jest efektem percepcji wzbogaconej wiedzą. Postrzeganie *oculis corporis* – dosłowne, za pomocą zmysłów (bo wszak nie tylko oka) – przenika się z percepcją *oculis mentis* – oczyma umysłu. Widzenie (*seeing*), jak pisze Freeman, łączy się z wyobrażeniem (*imagining*). I dodaje za jednym z cytowanych przez siebie autorów: „wyobrażenia i widzenie są w swej istocie takie same; wspólna dla obu jest podstawowa cecha: czynne zgłębianie informacji i zapewnianie sobie do niej dostępu. Jedyna różnica polega na tym, że

wyobraźnia szuka informacji w pamięci, a widzenie znajduje ją w otaczającej rzeczywistości” (O'Regan, [cyt. za:] Freeman 2020: 84). Językoznawca przypomni w tym miejscu jedną z fundamentalnych (uniwersalnych?) metafor pojęciowych: WIEDZIEĆ TO WIDZIEĆ. Jakby ilustrując tę metaforę, Freeman przytacza w tym kontekście kapitalne spostrzeżenie: w angielskiej Biblii króla Jakuba kauzatywną konstrukcją gramatyczną „uczynić mądrym” tłumacz oddaje czasownikiem „patrzeć na...” (s. 165–166, przyp. 3). Jak powiedzieliśmy, w propozycji kognitywisty Leonarda Talmy'ego tę fuzję oddaje pojęcie -cepcji. Definiując 13 parametrów przedmiotu -cepcji, Talmy nie ogranicza się do obiektywnego poznania (np. przez ostensję), lecz uwzględnia takie aspekty postrzeganych obiektów, jak ich klarowność, intensywność, identyfikowalność (w oparciu o posiadaną wiedzę), dostępność (dla świadomości), możliwość interaktywnego oddziaływania (między podmiotem i przedmiotem percepcji) czy zależność działających w określonym momencie bodźców zmysłowych. Rezultat procesu -cepcji, czyli ekspresja, uwzględnia zatem aspekty wykraczające poza poznanie, jakie dokonuje się na drodze rozumowania i logiki. Freeman pisze, że ekspresja określana mianem „sztuki” (a w szczególności poezji) jest konkretna, osobista, ekspresyjna, emotywna, opisowa, afektywna i subiektywna (s. 6). Podobnie jak Talmy, Freeman postuluje „potrzebę komplementarnego lub zintegrowanego opisu stosunku naukowego i estetycznego [w przyjętym przez autorkę znaczeniu – E.T.] podejścia do poznawczego «umysłowania»” (s. 144).

Zwolennik kognitywnej teorii metafory z radością powita apel Freeman o szersze uwzględnianie „ludzkiej interakcji z rzeczywistym światem” (p. 60), a definicja metafory proponowana przez autorkę *Wiersza jako ikony* mogłaby się z powodzeniem znaleźć w każdym wprowadzeniu do tej teorii: metafora, jak pisze Freeman, jest „dynamicznym procesem, który nadaje strukturę naszemu doświadczeniu świata” (s. 66) i „podstawą ikonicznej kreatywności” (s. 26). Podobnie jak znak, jest „hipotetyczną możliwością”. Metafora nie JEST, ale SIĘ STAJE, ponieważ aby zaistniało fundujące oba te procesy podobieństwo, to podobieństwo musi ktoś zauważyć.

Wydaje się, że instrumentarium językoznawstwa kognitywnego najbardziej wzbogaca spojrzenie autorki poetyckiego poznania i poetyckiej ikoniczności na inny fundamentalny konstrukt budujący ramy kognitywnej teorii języka i gramatyki: schemat wyobrażeniowy. Jak wiadomo, postulowane przez językoznawców kognitywnych (oraz psychologów poznawczych) schematy wyobrażeniowe są abstrakcyjnymi reprezentacjami pojęciowymi, wynikającymi bezpośrednio z doświadczenia człowieka w świecie. Są ucieleśnione i pierwotne; powstają w procesie percepcyjnej analizy znaczenia. Idąc za Johnsonem (1987), Freeman pisze, że te podstawowe, ogólne schematy dają początek ekspresji językowej i dzięki temu pozwalają nam „wyrażać

i dzielić z innymi zarówno doświadczenia zmysłowe, emocjonalne i fizjologiczne, jak i znaczenia pojęciowe”. Wobec tego badanie istoty i funkcji takich schematów „przez pryzmat poetyckich form wyrazu sprzyja lepszemu zrozumieniu tych procesów poznawczych” (s. 107). Schematy „działają na przecięciu przedświadomego [nieuświadomianego – E.T.] doświadczenia i świadomości [doznań], wiążąc afekt [ekspresję emocji – E.T.] ze świadomością pojęciową” (*ibidem*). Wychodząc z tych założeń, Freeman rozwija swoją teorię *poetic affect* – poetyckiego wyrażania (poeta) i wzbudzania (czytelnik/słuchacz) emocji. Stawia pytanie, którego złudną prostotę ujawnia jeden z końcowych rozdziałów monografii: jak to się dzieje, że poeta wywołuje za pomocą wiersza sensomotoryczno-emotywnie emocje i jak czytelnik/słuchacz te emocje odczuwa? (s. 99). Właśnie emocje, a nie uczucia, które są emocjami uświadomionymi (por. s. 101, przyp. 5). Tę istotną różnicę dostrzegają badacze metafor wynikających z konceptualizacji emocji (por. np. Kövecses 2020), ale postulat swoistej synestezji – fuzji percepcji sensorycznej, motorycznej i emotywniej – to cenny prezent dla językoznawców kognitywnych.

Teoria Freeman nie mówi – jak to implikują kognitywne teorie języka – że język poezji nie różni się jakościowo od języka prozy, także potocznej. Lektura *Wiersza jako ikony* skłania jednak do myślenia, że mechanizmy poznania poetyckiego działają we wszystkich przypadkach językowej ekspresji, a różnica jest – jak pisał Michał Zabłocki (poeta!) – kwestią „natężenia świadomości”. Inherentny subiektywizm wyboru form ekspresji i realizacji (lub braku realizacji) ich potencjału stwarza problem nomotetyczności – bądź jej braku – tak dla teorii Freeman, jak i dla kognitywistycznych teorii języka i gramatyk. Obie szukają ratunku w łączeniu jednostkowych badań jakościowych z ilościowymi badaniami statystycznymi (korpusowymi), odwołując się do pojęcia intersubiektywności (por. postulat Freeman dotyczący poetyckiego afektu: s. 99, przyp. 1).

Takie analogie nie wyczerpują listy korzyści płynących z lektury monografii Margaret Freeman. Jej badania to duża garść piasku, który może posłużyć do zasypywania przepaści dzielącej badania językoznawcze od badań literatury (w szczególności poezji). Pokazują nie tylko zasadność, lecz także możliwości wychodzenia w analizach poza magiczne granice (trudnego przecież do zdefiniowania) zdania: ten postulat językoznawstwa kognitywne wysuwa od samego początku, wciąż jednak rzadko udaje mu się go spełnić.

Jeśli przyjąć, że transdyscyplinarność jest mostem, na którym odbywa się dwustronny ruch, filarem tego mostu będzie badanie mechanizmów poznania w ramach teorii nazwanej *4E cognition* (Newen *et al.* 2018). Teoria 4E jest międzydyscyplinarnym rozwinięciem teorii -cepcji Leonarda Talmy'ego oraz teorii poznania i ikoniczności poetyckiej Margaret Freeman. Procesy poznawcze rozpatruje w odniesieniu do triady mózg/umysł – ciało –

środowisko. Jej podstawowym założeniem jest, jak u Talmy’ego i Freeman, to, że poznanie jest wcielone (*embodied*) – to pierwsze z czterech „E”. Oznacza to wyjście poza zasadę tradycyjnie przyjmowaną w naukach kognitywnych, głoszącą, że mechanizmy poznawcze można badać, skupiając się na działaniu mózgu (neurokognitywistyka). Współczesne nauki kognitywne badają także inne zjawiska, uznawane za aspekty procesów poznawczych. Poznanie jest więc osadzone w rzeczywistym środowisku fizycznym, społecznym i kulturowym (*embedded*) – i to jest drugie „E”. Poznanie dokonuje się poprzez dynamiczną interakcję jednostki ze środowiskiem (*enacted*) – to trzecie „E”. Jest wreszcie w istotny sposób związane z praktycznym wykorzystywaniem elementów otoczenia – np. dla wspomagania pamięci lub rozwiązywania problemów – to czwarte „E”: poznanie jest rozszerzone (*extended*). Freeman proponuje dalsze rozszerzenie teorii 4E, przyjmowane zresztą we współczesnej epistemologii, o A – poznanie afektywne (*affective*). Sięganie po afektywny wymiar doświadczenia wskazuje na ten jego aspekt, który leży poza językiem i w procesie przekładu na język zawsze traci coś ze swej istoty. Afekt i poznanie nie są rozdzielne; „myśli się bowiem zawsze w jakimś ciele (myślenie jest wcielone), a afekt jest nieodzownie związany z życiem ciała i wśród ciał” (Bojarska 2013: 9). Monografia Freeman pokazuje rolę afektu w poznaniu poetyckim, w tworzeniu wierszy-poematów; językoznawstwo kognitywne – coraz pełniej odwołujące się do 4E – czeka na kompleksowy opis „A”: językowych wyznaczników poznania afektywnego w tworzeniu i odbiorze przekazu językowego.

Na zakończenie warto przytoczyć cytowany w monografii Margaret Freeman fragment wiersza Archibalda MacLeisha *Ars Poetica*, który jest zwięzłym podsumowaniem wniosków wynikających z lektury:

a poem should be palpable and mute
 As a globed fruit
 [...]

A poem, should not mean
 But be (s. 6)

[wiersz powinien być dotykalny i niemy / jak kulisty owoc [...]] / wiersz nie powinien znaczyć / lecz być]

Jest to zarazem zwięzłe podsumowanie stawianego sobie przez autorkę celu: „wyjaśnić nie co wiersz oznacza, ale co czyni” (s. 119). Ostatecznie wyjaśnia się też gramatyka tytułu: *The poem* – konkretny, indywidualny, niepowtarzalny wiersz *jako* abstrakcyjna, potencjalna, hipotetyczna, możliwa do zaistnienia *ikona*. Napięcie między zaistniałym i mogącym zaistnieć to kolejne wyzwanie dla językoznawcy.

BIBLIOGRAFIA

- Bojarska K., *Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013, 6, s. 8–16.
- Fauconnier G., *Mental Spaces*, Cambridge 1985.
- Fischer O., Nänny M., *Introduction: Iconicity as a Creative Force in Language Use*, [w:] *Form miming meaning*, red. M. Nänny, O. Fischer, Amsterdam–Philadelphia 1999, s. xv–xxxvi.
- Freeman M.H., *Przekraczanie granic czasu: fenomenologia Merleau-Ponty’ego a teorie językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Majewska, „Przestrzenie Teorii” 2007 [2004], 8, s. 223–234.
- Freeman M.H., *The Poem as Icon*, Oksford 2020.
- Hiraga M., *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts*, Londyn 2005.
- Johnson M., *The Body in the Mind: The Bodily basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago 1987.
- Kövecses Z., *A New Look at Metaphorical Creativity in Cognitive Linguistics*, „Cognitive Linguistics” 2010, 21.4, s. 663–697.
- Kövecses Z., *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge 2020.
- Kruse F.E., *Is Music a Pure Icon?*, „Transactions of the Charles S. Peirce Society” 2007, 43/4, s. 626–635 (review of T.L. Short).
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988 [1981].
- Langacker R.W., *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, przekład zbiorowy, Kraków 2009 [2008].
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1996.
- Newen A. (1946) 1996, [w:] *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, red. A. Newen, Sh. Gallagher, L. De Bruin, Oxford 2018.
- Noth W., *Icon and Iconicity*, [w:] *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis 1995, s. 121–128.
- Short T.L., *Peirce’s Theory of Signs*, Cambridge 2009 (2007).
- Stockwell P., *Cognitive Poetics*, Londyn 2019 (2002).
- Stockwell P., *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2002.
- Talmy L., *Fictive motion in language and „ception”*, [w:] *Toward a Cognitive Semantics*, Cambridge 2000, s. 99–176.
- Ungerer F., *Diagrammatic Iconicity in Word-Formation*, [w:] *Form miming meaning*, red. M. Nänny, O. Fischer, Amsterdam–Philadelphia 1999, s. 308–324.

Elżbieta Muskat-Tabakowska – prof. zw. dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Językoznawca kognitywny i teoretyk przekładu. Czynna tłumaczka. Autorka tłumaczeń licznych tekstów literackich i historiograficznych. Jej dorobek obejmuje siedem książek z zakresu językoznawstwa i teorii przekładu oraz ponad 200 oryginalnych artykułów naukowych, opublikowanych w Polsce i za granicą. Ostatnio

wydala *Językoznawstwo zastosowane* (Kraków 2020). ORCID: 0000-0002-3676-792X. Adres e-mail: <elzbieta.tabakowska@gmail.com>.

Elżbieta Muskat-Tabakowska – prof. emer. at the Jagiellonian University of Kraków. Specializing in Cognitive Linguistics and Translation Studies. Practising interpreter and translator, author of numerous published translations. Her own publications include seven books and over two hundred articles, published in Poland and abroad. Lectured as visiting professor at several European universities. In 2007–2010 member of the group of European Union experts for the development of standard M.A. programme in Translation Studies. Last publication: *Językoznawstwo zastosowane* (Kraków 2020). ORCID: 0000-0002-3676-792X. E-mail address: <elzbieta.tabakowska@gmail.com>.

