

Teoria amalgamatów w literaturoznawstwie oraz jej zastosowanie na przykładzie powieści gotyckiej *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a

ABSTRACT. Krystian Saja, *Teoria amalgamatów w literaturoznawstwie oraz jej zastosowanie na przykładzie powieści gotyckiej „Zamczysko w Otranto” Horacego Walpole’a* [The theory of amalgams in literary studies and its application on the example of the Gothic novel *The Castle of Otranto* by Horace Walpole]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 269–288. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.13>.

The cognitive information processing system is a key cognitive mechanism that enables both the perception of the world through experience, as well as its creation, among others by creating new mental objects. The literary work is an excellent area of research due to the fact that it contains the implementation and examples of the functioning of the human cognitive apparatus. The article deals in particular with the theory of amalgam as a cognitive system of formulating meanings. The conducted analysis concerns mainly the recognition in a literary work of the types of mental operations taking place in the process of their production. A literary example to be analyzed will be the Gothic novel *Castle in Otranto* by Horace Walpole.

KEYWORDS: literary studies, cognitive science, theory of amalgams, gothic story, generic spaces

System kognitywny to kluczowy mechanizm poznawczy, umożliwiający zarówno percepcję świata, jak i jego kreację. Odbyna się ona m.in. poprzez wytwarzanie nowych *przedmiotów mentalnych*, odbiegających w formie od konwencjonalnych, utrwalonych wzorców aktywacji sieci neuronowych. Jak zauważa Barbara Lewandowska-Tomaszczyk: „przy konstruowaniu znaczeń niekonwencjonalnych umysł ludzki poszukuje nowych, nie utartych szlaków połączeń, nieraz jedynie pośrednio powiązanych z bodźcem czy zjawiskiem wyjściowym”¹. Przy tym zarówno nadawca (w przypadku literatury autor), jak i odbiorca (czytelnik) konstruują znaczenie na miarę swoich możliwości mentalnych, zgodnie z posiadanym tezaurem pojęciowym oraz zasobem wiedzy ogólnej. Istotnym elementem z perspektywy kreacji literackich jest fakt, że nauki kognitywne zajmują się m.in. sposobami gromadzenia, segregowania, analizowania oraz wykorzystywania wiedzy przez człowieka,

¹ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapienia*, [w:] *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 8.

co stanowi fundament wielu czynności mentalnych. Kognitywiści trwają również w przekonaniu na temat „aktywnego, konstruktywistycznego charakteru percepcji, także co do możliwości badania umysłowych reprezentacji oraz w metodologicznym funkcjonalizmie i odejściu od zasad tradycyjnej dwuwartościowej logiki i pojęciowego obiektywizmu jako wzorca poznania”². Powyższe założenia znajdują odzwierciedlenie m.in. na polu analizy dzieł literackich oraz mogą stanowić istotne rozwinięcie tradycyjnych metod literaturoznawczych. Wymienionym zagadnieniom będzie poświęcony niniejszy artykuł. Opiszę w nim podstawy kognitywnego systemu konstruowania znaczeń poprzez teorię amalgamatów. Postaram się również wskazać analizowane przestrzenie w reprezentacyjnym dziele literackim, stanowiącym skromny wycinek z szeroko pojętej literatury grozy, szczególnie podatnej na algorytmy kognitywne. *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, bo o tym dziele mowa, stanowi istotny punkt odniesienia całego gatunku *gothic story*. Obecne są w nim kanoniczne postacie, związki przyczynowo-skutkowe oraz zdarzenia nadnaturalne i fantastyczne ukształtowane w puli procesów mentalnych.

Stosunkowo młoda *teoria integracji pojęciowej* (teoria amalgamatów) zyskuje coraz większą popularność, choć jej opracowania to przede wszystkim prace anglojęzyczne. Analiz w języku polskim powstało stosunkowo niewiele. Jedną z nich jest praca zbiorcza wydana pod redakcją Agnieszki Libury, zatytułowana *Amalgamaty kognitywne w sztuce*³. Przedstawione w niej opracowania dotyczą analizy utworów poetyckich i sztuki malarskiej, podczas gdy w artykule skupiać się będę na prozie literackiej. Poniższe rozważania przeprowadzę również w odmiennej perspektywie. Autorzy publikacji analizują przede wszystkim przestrzenie generyczne. W niniejszej pracy szczególną uwagę poświęcę rozpoznaniu w dziele literackim typów operacji mentalnych zachodzących w procesie wytwarzania i rozbudowywania amalgamatów.

Teoria stapiania i reprezentacje

W ujęciu kognitywistycznym język to manifestacja struktur kognitywnych, a jego inherentną cechą jest niedookreśloność. Oznacza to, że potencjał znaczeniowy wyrażen językowych jest realizowany w określonym kontekście

² D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006, s. 9.

³ *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007. Agnieszka Libura jest również autorką książki *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność* (Wrocław 2010).

i dla określonego dyskursu⁴. Ponadto język stanowi jedynie powierzchowną manifestację ukrytych, wysoce abstrakcyjnych konstrukcji kognitywnych, a „nasz gatunek ma nadzwyczajną umiejętność przeprowadzania mentalnych operacji na nierzeczywistości i ta umiejętność zależy od naszej zdolności zaawansowanego integrowania pojęć”⁵. W związku z powyższym występowanie algorytmów w opisie języka wydaje się niemożliwe, a wyrażenia językowe są jedynie czymś w rodzaju „instrukcji obsługi” zapewniających uczestnikom dyskursu skuteczną komunikację⁶. Tym samym językowa referencja opisująca świat będzie uzależniona jedynie od mentalnego potencjału twórcy w zakresie budowania skomplikowanych i abstrakcyjnych modeli znaczeniowych.

Istotnym składnikiem tak rozumianej kognitywnej teorii języka jest *teoria amalgamatów* (*blending*) autorstwa Gilles’a Fauconniera oraz Marka Turnera. Wyjaśnia ona procesy, za pomocą których ludzie pozyskują wiedzę językową i wiedzę o rzeczywistości, aby zrozumieć, budować oraz wyrażać nowe idee. Ta teoria wywodzi się przede wszystkim z dociekań o *przestrzeniach mentalnych* Fauconniera, zaprezentowanych po raz pierwszy w 1984 roku⁷. *Przestrzenie mentalne* (*mental spaces*) zdaniem badacza zawierają częściową reprezentację scenariusza zdarzeń, które odnoszą się zarówno do kodów werbalnych, jak i do innych kodów semiotycznych, takich jak: malarstwo, rzeźba, architektura, taniec, rytuał magiczny⁸. Są one również „niezbędnymi miejscami dla centralnej pracy umysłowej i językowej”⁹. Pozostają ze sobą połączone i współzależne, a każda przestrzeń wnosi wkład w ogólną strukturę koncepcyjną. Innymi słowy: są to pamięciowe reprezentacje umożliwiające sprawny przebieg procesu integracji pojęciowej oraz właściwą percepcję zastanej rzeczywistości. Takie w gruncie

⁴ Vide R.W. Langacker, *Metonymic grammar*, [w:] *Metonymy and Metaphor in Grammar*, red. K.-U. Panthera, L.L. Thornburg, A. Barcelony, New York – Philadelphia 2009, s. 45–71.

⁵ [Tłum. za:] A. Libura, *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*, [w:] *Amalgamaty...*, ed. cit., s. 26; G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002, s. 207.

⁶ Cf. E. Tabakowska, *O przestrzeniach mentalnych i interpretacji tekstu*, [w:] *En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. J. Górnikiewicz, H. Grzmil-Tylutki, I. Piechnik, Kraków 2010, s. 594.

⁷ Vide G. Fauconnier, *Espaces mentaux*, Paris 1984. Ponadto Agnieszka Libura wskazuje prace teoretyków twórczości na temat tzw. kognitywnej płynności, czyli łączenia w całość elementów pochodzących z różnych dziedzin pojęciowych, oraz wieloletnie badania nad metaforą (vide A. Libura, *Teoria...*, ed. cit., s. 62–63; eadem, *Amalgamaty...*, ed. cit., s. 12).

⁸ Cf. E. Sweetser, *Blended spaces and performativity*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 305–333.

⁹ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Report 9401, San Diego 1994, s. 4.

rzeczy niewielkie struktury pojęciowe tworzy się na bieżąco w trakcie procesu myślowego lub dyskursu. Ich celem jest zapewnienie interlokutorom wzajemnego zrozumienia, tak aby spowodować pożądane działania. Warto również wspomnieć, że przestrzenie mentalne nie są tożsame z powstaniem światów możliwych. Zatem o ile „świat możliwy” jest wewnętrznie spójny i podporządkowany prawom logiki, o tyle „świat przestrzeni mentalnej” charakteryzuje się zmiennością i fragmentarycznością, a w zderzeniu z innym nierzadko okazuje się wewnętrznie sprzeczny¹⁰.

Zbiory przestrzeni mentalnych tworzą *sieć integracji konceptualnej*, w której funkcjonują *struktury stopione* (amalgamaty). Integracja, o której mowa, dokonuje się na drodze łączenia ze sobą odmiennych struktur semantycznych, co ostatecznie prowadzi do powstawania nowych znaczeń¹¹. Te struktury powstają z już istniejących w sieci *przestrzeni wyjściowych* (*impet spaces*), zawierających informacje z poszczególnych domen kognitywnych, z tzw. *przestrzeni generycznych* (*generic spaces*). Tym samym, jak zauważa Libura: „Podstawowe zasady konstruowania amalgamatu, które można określić jako techniczne, obejmują selekcję pojęciowych struktur wyjściowych i ogólne zasady ich łączenia w nową całość”¹². O wspomnianych zasadach wspomnę w dalszej części pracy.

Przestrzeń generyczna to „podstawa tworzonej w dyskursie sieci przestrzeni mentalnych; dostarcza ona informacji, które są na tyle ogólne i abstrakcyjne, aby mogły znaleźć bardziej szczegółowe odpowiedniki (*counterparts*) we wszystkich tworzonych w dyskursie przestrzeniach” – zauważa Elżbieta Tabakowska¹³. Składają się na nie zarówno przestrzenie już istniejące, jak i nowe – stopione i emergentne. Innymi słowy: są to m.in. definicje bazowe znane w powszechnym dyskursie oraz definicje na bieżąco stopione. Połączenie między przestrzeniami wyjściowymi nigdy nie bywa przypadkowe. Pewna część struktury musi być wspólna dla obu domen. Jest to nazywane „zasadą dostępu”¹⁴. Tabakowska zaznacza, że wszystkie przestrzenie mają analogiczną wewnętrzną strukturę. Tworzą ją schematy wyobrażeniowe, wyidealizowane modele poznawcze, ramy i scenariusze,

¹⁰ Cf. E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 595.

¹¹ Cf. *ibidem*, s. 594.

¹² A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, *ed. cit.*, s. 65.

¹³ *Ibidem*, s. 596.

¹⁴ Vide G. Fauconnier, E. Sweetser, *Spaces. Worlds and Grammar*, Chicago 1996. O kognitywnym scalaniu informacji mówimy również w neurokognitywistyce. Opisany jest w niej proces konstytuowania się „ja” osobistego w systemie wzgórzowo-korowym mózgu. Vide R. Llinás, „Ja” z wiru, [w:] *Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, red. A. Klawiter, przeł. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2008, s. 364–384.

modele metaforyczne (np. duszpasterz) i metonimiczne (np. litera prawa), a także obiekty, cechy obiektów oraz relacje między obiektami¹⁵.

Jak zauważa Barbara Lewandowska-Tomaszczyk: „teoria stapiania wyjaśnia procesy, przy pomocy których ludzie pozyskują wiedzę językową i wiedzę o rzeczywistości, aby rozumieć i wyrażać nowe idee”¹⁶. Innymi słowy: opisuje ona, w jaki sposób człowiek kształtuje nowe treści wyobrażeń, wcześniej nieznane, nieistniejące, mające lub nie swoje reprezentacje fizyczne w świecie rzeczywistym. Konceptualne stapianie poprzez myślowe przemieszanie i łączenie prowadzi do wytwarzania nowych jakości (amalgamatów) oraz przeskoku semantycznego¹⁷. Dalsze procesy przetwarzania umożliwiają zrozumienie oraz interpretację tak wytworzonych struktur mentalnych. Następuje budowa nowych znaczeń z już istniejącego zbioru reprezentacji z map mentalnych (sieci). Dochodzi zatem do operacji łączących dynamiczne modele kognitywne w sieć przestrzeni mentalnych¹⁸. Główny proces stapiania polega na „odwzorowywaniu (projekcji mentalnej) oraz symulacji dynamicznej, co prowadzi do powstania struktury emergentnej oraz umożliwia powstawanie nowych konceptualizacji, z możliwością generowania (relewantnych) inferencji, reakcji emocjonalnych i siły retorycznej”¹⁹. Wytwarzane są, a właściwie wyłaniają się nowe znaczenia, czyli nowe figury rzeczywistości mentalnych. Tak powstałe struktury semantyczne bazują na starej wiedzy wyjściowej – bazowym desygnacie lub, co może się zdarzyć, nie mają żadnej referencji.

Tak wytworzone amalgamaty, rozbudowane w swym znaczeniu, Jerzy Bartmiński nazywa *przedmiotami mentalnymi*. Zgodnie z jego koncepcją powstały w wyniku stapiania *przedmiot mentalny* to jednostka podlegająca definiowaniu: „w całym bogactwie jego charakterystyki utrwalonej w językowym obrazie świata. [...] Jest projekcją, a nie odbiciem, niezależnie od tego, że zwykle istnieje możliwość porównania go (i stwierdzenia podobieństw) z przedmiotem rzeczywistym, dostępnym doświadczeniu empirycznemu”²⁰. Przedmiot mentalny istnieje przede wszystkim w umyśle człowieka. Jest czymś z reguły „nieistniejącym” w świecie rzeczywistym, a zarazem realnym, bo powstałym w akcie kreacji mentalnej. Do jego wytworzenia dochodzi dzięki scalaniu danych zapisanych w formie reprezentacji na grupie neuronów

¹⁵ Cf. E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 597.

¹⁶ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *op. cit.*, s. 10.

¹⁷ *Ibidem*, s. 9.

¹⁸ Cf. *ibidem*, s. 10.

¹⁹ S. Coulson, T. Oakley, *Blending basics*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 176.

²⁰ Cf. N. Lemann, *Prototyp i profilowanie przedmiotu mentalnego SMOK w literaturze fantasy, na wybranych przykładach*, [w:] *Kognitywizm...*, ed. cit., s. 143–144; J. Bartmiński, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. idem, Lublin 1993, s. 75–76.

(module neuronowym). Jest on projekcją subiektywnego uniwersum umysłu autora, tego, co wykreował on poprzez procesy scalania.

Kreacje tego typu, udostępnione poza osobistym „ja” autora, są widoczne przede wszystkim na polu kulturowym, gdzie możemy odnaleźć np. rozmaite emanacje postaci ludzkich, takie jak wampiry, wilkołaki, czarownice, duchy, monstra i hybrydy gatunkowe. Stanowią one znakomite przykłady przedmiotów mentalnych oraz pozwalają zrekonstruować choć fragment procesu kognitywnego odpowiedzialnego za ich powstanie.

W procesie wytwarzania amalgamatu występują typy podstawowych i uniwersalnych operacji mentalnych, które wpływają na jego rozwój, takie jak: *kompozycja*, *dopełnienie/uzupełnienie*, *elaboracja/rozwój* oraz *kompresja*²¹. Są to procesy odpowiedzialne za powstanie dodatkowej struktury amalgamatu²².

Proces *kompozycji* zachodzi wówczas, gdy jedno z pojęć lub relacji z jednej przestrzeni mentalnej łączy się z innym albo przenosi do innej przestrzeni²³. Tworzy się wówczas nowe znaczenie w odmiennej przestrzeni (np. negatywnej), które zachowuje powiązania zarówno z przestrzeniami wyjściowymi, jak i z nową przestrzenią generyczną. Tym samym „interakcje odwzorowanych elementów prowadzą zazwyczaj do wytworzenia nowych relacji, nieobecnych w żadnej przestrzeni wyjściowej” – zaznacza Libura²⁴. *Kompozycja* przedstawiona w powyższym znaczeniu funkcjonuje na gruncie semantyki (np. interpretacja frazy „sztuczne perły” powstaje z kompozycyjnego połączenia pojęć „sztuczny” i „perły” oraz przeniesienia do przestrzeni negatywnej). Nie zmienia to jednak faktu, że z powodzeniem można ją wskazać w innych dziedzinach. Jest wyraźnie widoczna w literaturoznawstwie w kreowaniu świata przedstawionego, a tak naprawdę w ogóle przestrzeni kulturowych różnych typów, w których dochodzi do komponowania znaczeń i ustanawiania nowych definicji. Przykładem powyższych procesów może być znana w kulturze co najmniej od czasów antycznych abstrakcyjna postać wilkołaka, która powstała w systemie kognitywnym człowieka w wyniku scalania cech wilka i człowieka, przy zachowaniu charakterystyk obu de-sygnatów, lecz z przeniesieniem ich do przestrzeni negatywnej. Można to wyrazić w następującym schemacie:

²¹ Vide G. Fauconnier, *Mappings in Thought and Language*, Cambridge 1997, s. 150–151; idem, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002, s. 42–44; J. Grady, *Cognitive mechanisms of conceptual integration*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 335–345; G. Fauconnier, M. Turner, *Compression and global insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 283–304.

²² Cf. A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

²³ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 13–14.

²⁴ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

Wilkołak wedle cech słabych (fizycznych) $\rightarrow$ człowiek $\leq$ wilk $\leq$ człowiek = hybryda gatunkowa (nowy obiekt mentalny).

Wilkołak wedle cech mocnych (mentalnych) $\rightarrow$ człowiek (nawet po przemianie posiada psychologiczne cechy człowieka).

Cechy mocne + cechy słabe = „człowiek wilk” (posiadający cechy i zdolności naddane oraz przeniesiony do przestrzeni negatywnej, związanej z charakterystyką cech fizycznych wilka oraz jego znaczeń kulturowych).

Analizujemy tzw. cechy mocne (mentalne) oraz cechy słabe (fizyczne), wskazując, że cechy mentalne – czyli cały system kognitywnego przetwarzania informacji człowieka – pozostają istotniejsze od charakterystyki fizycznej (budowy ciała). Wynikowa przynależność do zbioru, w tym przypadku człowieka, zależy od intensywności występowania cech mocnych danego gatunku. Kiedy mamy do czynienia z wytwarzaniem nowej reprezentacji w umyśle artysty, np. jakiegoś bytu nadprzyrodzonego, korzysta on z gotowych wzorców prototypowych pochodzących z danych wyjściowych i komponuje z nich nowe jakości. Tak też dzieje się w tym przypadku. Reprezentacje wyjściowe nie są przy tym pozbawione znaczeń pierwotnych. Kiedy mówimy o „człowieku-wilku”, niezmiennie ważne pozostają jego dwie reprezentacje wyjściowe: człowieka oraz wilka. Pierwotne znaczenia nie są bagatelizowane, a tym bardziej odrzucane. Łączą się w nowy *przedmiot mentalny* o odmiennej definicji, opartej na wspólnym fundamencie znaczeń elementów składowych. Odbyna się to poprzez wymieszanie lub opozycję tych znaczeń (stąd znak „mniejszy lub równy” w przedstawionym powyżej schemacie).

Analogicznie postępujemy z innymi istotami, np. z olbrzymem. Ważna pozostaje jego referencyjność do człowieka, lecz istotny jest również zestaw odniesień do natury (ziemi, skał, morza, drzew, gór i lasów, słońca, księżyca itp.), z którą olbrzym ma silne powiązania. Ponadto ta postać jest przedstawiana w określonych warunkach środowiskowych oraz zamieszkuje ściśle wyznaczone terytorium. Jej obecności towarzyszą wiatr, sztorm, tornada, szum lasów i rzek, echo grot skalnych itp. Są to cechy dopełniające model ogólny prototypu. Wspierają proces kompozycji oraz stanowią jego istotny element. Przykład literacki procesu kompozycji zaprezentuję w dalszej części artykułu.

Dopełnianie występuje wówczas, gdy struktura stopiona jest konfrontowana z rzeczywistym stanem rzeczy i odpowiada strukturze w pamięci długotrwałej. To proces potwierdzania obecności elementów składowych kompletnej struktury, przechowywanej w pamięci, a dopowiedzianej w strukturze nowo powstającej. Jak stwierdza Libura: „kompozycja ele-

mentów w amalgamacie bywa uzupełniana dzięki przywołaniu różnych ram oraz modeli kulturowych i kognitywnych, które tak samo jak prawidłła percepcji pozwalają uzupełnić «brakujące» fragmenty znanych wzorów»²⁵. Przykładowo, czytając artykuł naukowy oraz widząc odniesienie do bibliografii, zakładamy, że rozwinięty opis tam właśnie się znajduje – i rzeczywiście go tam znajdujemy. Dopełnianie jest więc poziomym rozszerzeniem struktury²⁶. Warto nadmienić, że w percepcji wzrokowej występuje zjawisko *dopełnienia konceptualnego* form, które są przedstawione odbiorcy w sposób fragmentaryczny²⁷. Identyczne zjawiska zachodzą w literaturze, a za wskazane czynności odpowiadają te same obszary kory mózgowej, które uczestniczą w percepcji wzrokowej. Obcowanie z dziełem literackim, sformalizowanym do postaci tekstu, który jest przecież odbierany wzrokowo, niezaprzeczalnie stanowi rodzaj tej percepcji. Efekt *dopełnienia konceptualnego* ma w tym obszarze szerokie spektrum zastosowań. Czytelnik dzieła literackiego bardzo często dopowiada treści niepełne, a jednym ze sposobów na kreowanie przestrzeni literackiej jest tworzenie luk interpretacyjnych. To zjawisko występuje na wielu innych polach kultury, w tym w poezji i sztukach muzycznych. Nazywamy je *reprezentacją siły rozpędu* (*representational momentum*)²⁸. W poezji dookreślamy rymy w wersie, a po usłyszeniu frazy melodycznej potrafimy przewidzieć formę jej zakończenia²⁹. Ten sam efekt występuje w mowie potocznej podczas aktu komunikacji językowej, gdy domyślamy się dalszej części wypowiedzi rozmówcy, a także w percepcji zdarzeń, np. w „przewidywaniu, graniczącym z pewnością, drogi upadającego ze stołu talerza, którą każdy człowiek wizualizuje, zanim jeszcze przedmiot dotknie podłogi”³⁰.

Elaboracja to pogłębianie i uszczegółowienie opisu z odwzorowywaniem danego elementu w strukturze stopionej oraz uaktywnianiem dalszych obszarów semantycznych sieci asocjacyjnych z nim związanych³¹. Odwzorowanie będzie coraz dokładniejsze, a końcowa interpretacja pełna. Obraz danego przedmiotu, osoby lub rzeczy będzie zawierać dokładniejszy zestaw ściśle określonych cech. Tym sposobem „amalgamat może się wzbogacić

²⁵ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

²⁶ B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 13–14.

²⁷ *Ibidem*, s. 17. Przykładami mogą być obrazy Jeana Lamberta-Ruckiego. Polski awangardzista świadomie operował efektem dopełniania. Znane dzieła malarskie artysty to: *La visite* (1919), *Kompozycja* (1919), *Femme Et Profil D'homme* (1921), *Les Promeneurs*, (1924), *Montmartre* (1925).

²⁸ Vide J. Freyd, R. Finke, *Representational momentum*, „Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition” 1984, nr 10, s. 126–132.

²⁹ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 18.

³⁰ *Ibidem*, s. 18.

³¹ Cf. *ibidem*, s. 14.

w wyniku swoistego kognitywnego rozwoju, zgodnie z logiką właściwą nowo utworzonej przestrzeni”³². W literaturze proces ten odbywa się np. na zasadzie budowania dokładniejszego wizerunku psychofizycznego postaci, ale i poprzez przypisywanie jej rozbudowanej biografii³³.

Ostatnim procesem jest mechanizm *kompresji*, czyli swoiste ścieśnianie sieci pojęciowej³⁴. Mówimy wówczas o odbiorze holistycznym, zaistniałym w wyniku ostatecznego stapiania cech danego obiektu bez określania przyczyn jego stanu. Poprzez mechanizm kompresji powstają ponadczasowe, uniwersalne informacje wzorcowe, np. dla wspomnianej już postaci wilkołaka, z zestawem cech niezmiennych – cech prototypu.

Podsumowując powyższe rozważania, warto dokonać zestawienia prezentowanych procesów. Ustalenie powiązań między odpowiadającymi sobie elementami przestrzeni wyjściowych, których wspólną strukturę odzwierciedla przestrzeń generyczna, to początek procesu kreacji *amalgamatu*. Fragmenty struktury kilku przestrzeni, a w szczególności podstruktury wyróżnione dzięki referencyjności, zostają poprzez selekcję przeniesione do nowej przestrzeni amalgamatu za sprawą ich stopienia w nową całość. Cztery procesy zachodzące na amalgamacie: *kompozycji*, *dopełnienia*, *elaboracji* i *kompresji* dookreślają nową strukturę i pozwalają, aby ta „wyloniła się” w zbiorze przestrzeni generycznych, do której ostatecznie może trafić nowy amalgamat³⁵. Poprzez utrwalenie jego struktury w przestrzeniach generycznych (na reprezentacjach neuronalnych) może on w przyszłości stać się jedną z przestrzeni wyjściowych dla zupełnie innych amalgamatów.

Literatura grozy – wprowadzenie w przestrzenie generyczne

Bez wątpienia jednym z najważniejszych elementów ludzkiej kultury jest literatura. Paradygmat nauk kognitywnych (w tym kognitywna teoria języka) odgrywa w niej istotną rolę. Dzięki postępowi w tej dziedzinie, a także w neurobiologii (w zakresie badań nad reprezentacjami modułów sieci neuronalnej) współczesny literaturoznawca ma do dyspozycji nowoczesny i multidyscyplinarny aparat analityczny, który umożliwia śledzenie procesu

³² A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 68.

³³ Przykładem może być postać olbrzymia Polifema z *Odysei* Homera. Poeta opisał przede wszystkim jego cechy fizyczne oraz zaznaczył, że mieszka on na Sycylii. Wiemy również, że jest synem Posejdona i nimfy Toosy. Grecki poeta Teokryt dokonał elaboracji wizerunkowej postaci, pisząc około 275 roku dwa poematy. Opisał w nich nieszczęśliwą miłość Polifema do nimfy morskiej Galatei.

³⁴ Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, op. cit., s. 14.

³⁵ Cf. A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 73.

powstawania dzieła literackiego na poziomie mentalnym. Kognitywistyka „daje narzędzia do pełniejszej analizy jego budowy, struktury generycznej, zadań i funkcji”³⁶. W trakcie kreacji literackiej zachodzą szczególne procesy kognitywne, w tym zwłaszcza wytwarzanie amalgamatów. Uniwersum w literaturze jest przecież kreowane w oparciu o reprezentacje świata rzeczywistego i wiedzy o nim oraz poprzez scalanie tych reprezentacji w nowe *przedmioty mentalne*, zawierające informacje z przestrzeni generycznych. Reprezentacje z przestrzeni generycznych nie muszą wywodzić się z jednej domeny, aby podlegać scalaniu. Jak zauważa Dorota Korwin-Piotrowska:

Zaletą kognitywizmu jest bowiem umiejętność godzenia sprzecznych na pozór perspektyw, która bazuje na wnikliwych obserwacjach codziennej praktyki językowej i potocznych intuicjach. Właśnie w trakcie takich obserwacji ujawnia się zarówno plastyczność naszej percepcji, jak i semantyczna „pojemność” języka. Tak więc propozycje kognitywizmu są czymś w rodzaju modeli operacyjnych, wynikłych nie ze spekulacji, ale z funkcjonalnej analizy wypowiedzi³⁷.

Przedstawione powyżej założenia znajdują potwierdzenie chociażby w romansach i powieściach grozy, których początek sięga końca XVIII wieku. Przymiotnik *gothic* miał wówczas znaczenie pejoratywne. Był automatycznie kojarzony z czymś nieklasycznym, barbarzyńskim, mrocznym, posepnym, dzikim, chaotycznym oraz nadprzyrodzonym³⁸. Złą sławą cieszyły się również demoralizujące powieści, które miały rozpowszechniać fałszywe i niemoralne wzorce zachowań³⁹. W konsekwencji powyższego na bazie przestrzeni wyjściowych zaczerpniętych m.in. z mitologii, opowieści ludowych oraz bestiariuszy powstała na przełomie wieków tzw. *powieść gotycka*⁴⁰. Jej definicję przytoczono m.in. w *Słowniku gatunków literackich* (2002):

Powieść gotycka posiadała stałe, charakterystyczne elementy składające się na świat przedstawiony dzieła: na wpół rozwalony zamek z podziemiami [lub też stare opactwo, samotny i ponury dom lub dzikie pustkowia – K.S.], w którym zamieszkiwał zazwyczaj „gotycki” łotr, wyrządzający zło porządnym ludziom, wszystko zaś otoczone było aurą tajemniczości i grozy. Bohaterom towarzyszyły niesamo-

³⁶ K. Saja, *Wampir w świecie antropii. Kognitywizm subsymboliczny w literaturoznawstwie*, Kraków 2017, s. 15.

³⁷ D. Korwin-Piotrowska, *op. cit.*, s. 34.

³⁸ Hasło: *Gothic*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.

³⁹ Cf. A. Gemra, *Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści” Horacego Walpole’a „Zamczysko w Otranto”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2010, nr VIII, s. 132.

⁴⁰ Nazwa gatunku wywodzi się od podtytułu z powieści Walpole’a.

wite i nadprzyrodzone zjawiska oraz melancholijny pejzaż, którego nieodłącznymi składnikami stały się noc, księżyc, wiatr i burza⁴¹.

Wskazany gatunek literacki został wybrany nieprzypadkowo. Dzieła tego typu łamały konwencję i normy literackie oraz długoletnią tradycję, która zakorzeniła się w literaturze oświecenia. Zasada *decorum* została wówczas zastąpiona przez „literacką metaforę ducha”. Żadne z wcześniejszych utworów nie stały w tak silnej opozycji do literatury minionej jak dzieła preromantyzmu i romantyzmu. Co interesujące, wbrew powszechnej niechęci oświeceniowców do powieści „za gatunek wartościowy uważano romans, podkreślając, że jego fabuła jest oparta na faktach, przynosi prawdziwy obraz świata i wywiera korzystny wpływ na czytelnika” – zauważa Anna Gemra⁴². W latach 1790–1810 „układanie gotyckich powieści dochodzi do szczytu, a gatunek ten cieszy się jeszcze dość znaczącą popularnością aż po lata dwudzieste”⁴³. Kreowanie historii tego typu nie było czymś nowym, zważywszy na fakt, że strach stanowił zjawisko powszechne od tysięcy lat. Jean Delumeau zauważył: „Strach narodził się wraz z człowiekiem w najgłębszej otchłani wieków. [...] Jest w nas i towarzyszy nam przez całe życie”⁴⁴. Jest to przestrzeń uniwersalna, istniejąca w ludzkiej świadomości od zarania dziejów, podobnie jak groza, której korzenie odnaleźć można w otaczającej nas rzeczywistości. Groza świata pozostaje toposem pierwotnym, nie tylko literackim, lecz także ogólnokulturowym:

Można domniemywać, że pierwsze opowieści gotycystyczne, opowieści grozy, powstawały przy ogniskach w jaskiniach wraz z językiem, który je wyrażał, a którego słowa, jeśli wierzyć językoznawcom, miały pierwotnie charakter konkretów, nie zaś metafor czy abstrakcji. [...] Źródłem tak istniejącego języka były lasy, pola, morza, rzeki i niebo, które musiały być także źródłem pragotycystycznej grozy⁴⁵.

Fundamentem dla ogólnie pojętej grozy jest zatem określona przestrzeń generyczna: konkretne zjawisko, zdarzenie lub rzecz istniejąca, choć jest to ta część świata, której nie obejmuje „jaskiniowe światło”⁴⁶. Wiadomo

⁴¹ Hasło: *Powieść gotycka*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002.

⁴² Na temat powieści i romansu – *vide* I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Wrocław 1973; J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, London 1977, s. 565–570.

⁴³ Cf. Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M.G. Lewis, *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LIII.

⁴⁴ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 8.

⁴⁵ M. Świerkocki, *Magia gotycyzmu*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Łódź 2003, s. 12.

⁴⁶ Cf. M. Świerkocki, *op. cit.*, s. 13.

powszechnie, że świat fizyczny, z jego ogromem możliwych desygnatów, stanowi podstawę dla metafor i symboli. Przeniesienie danego znaczenia do odmiennej przestrzeni generycznej oraz jego adaptacja interpretacyjna to etap *kompozycji* procesu scalania, w której to, co prawdziwe, zyskuje nowe, konceptualne znaczenie. Jest to jeden ze sposobów kreacji nowego uniwersum z przestrzeni generycznych i tego, co nazywamy „wymyślaniem” w kulturze.

Identyfikacja wskazanych zjawisk kognitywnych w *Zamczysku w Otranto* Horacego Walpole’a

Interesującym materiałem do rozważań jest powieść gotycka Walpole’a *Zamczysko w Otranto* z 1764 roku. Jest ona uznawana za pierwszą angielską powieść gotycką⁴⁷. Rzecz jasna w zbiorze powieści gotyckich istnieją dzieła bardziej reprezentatywne z perspektywy poruszanych tu zagadnień⁴⁸, niemniej jednak w prezentowanym tekście chodzi o wskazanie potencjału drzemającego w analizach kognitywnych i zarysowanie problemu, który w kolejnych utworach wymagałby znacznie obszerniejszego opracowania.

Walpole pisał o powieści w liście do pani Du Deffand: „Pozwoliłem, aby rządziła mną nieskrępowana imaginacja, niekontrolowane wizje i namietności. Pisałem wbrew prawidłom, krytykom i filozofom; zdaje mi się, że tak chyba lepiej”⁴⁹. Biorąc pod uwagę powyższą wypowiedź autora, warto nadmienić, że *Zamczysko* nie wywoływało negatywnych reakcji ówczesnych estetyków⁵⁰. Anna Gemra zaznacza, że było to związane z coraz wyraźniejszą akceptacją ówczesnych luminarzy kultury dla śmieiej pojawiających się nowych, „nieracjonalnych” elementów w estetyce, zdominowanej do tej pory przez oświeceniowe racjonalistyczne spojrzenie. Zmienił się ton

⁴⁷ Obecnie za pierwszą powieść gotycką coraz częściej uznaje się *Ferdinand Count Fathom* Tobiasa Smolletta z 1753 roku. Utwór wykorzystuje elementy gotyckiego horroru, nie jest jednak w pełni wzorcowy. Ponadto wydanie z 1764 roku nie było oficjalne, lecz miało charakter prywatny i kolekcjonerski. Pierwsze wydanie ogłoszono rok później w Londynie, u wydawcy Thomasa Lowndesa, w lutym 1765 roku (*vide* A. Gemra, *op. cit.*, s. 131).

⁴⁸ Wśród nich wystarczy wskazać późniejsze utwory grozy: *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa (1796), *Italczyk albo Konfesjonal Czarnych Pokutników* Ann Radcliffe (1796), *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* Mary Shelley (1818), *Wampir* Johna Williama Polidoriego (1819), *Carmilla* Josepha Sheridana Le Fanu (1871), *Dracula* Brama Stokera (1897) czy też akcenty polskie z twórczości Anny Mostowskiej (*Zamek Koniecpolskich, Strach w zamczku, Matylda i Daniłło*).

⁴⁹ [Cyt. za:] M. Przymanowska, *Postłowie*, [w:] H. Walpole, *Zamczysko w Otranto*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976, s. 101.

⁵⁰ A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 89.

krytyki wobec pisarzy, którzy dość długo byli nisko oceniani ze względu na obecność w ich dziełach motywów fantastycznych i nieprzestrzeganie zasady *decorum*⁵¹.

Otwarcie głównej linii fabularnej powieści jest tragiczne w skutkach wydarzenie – upadek z nieba wielkiego szyszaka, który zabija młodego księcia w dniu jego ślubu. Głównym bohaterem powieści jest Manfred, ojciec tragicznie zmarłego Konrada. Akcja utworu jest skoncentrowana na jego nieudolnych próbach legalizacji władzy w Otranto poprzez małżeństwo syna, a następnie własne z córką markiza Vincenza. Przeszkadza mu w tym seria fantastycznych zdarzeń, a obłęd i strach doprowadzają do morderstwa, oszustwa oraz próby gwałtu.

Fundamentem scalania amalgamatów są *przestrzenie generyczne*, dlatego wskazanie aspektów kognitywnych w powieści należy rozpocząć od wymienienia ich reprezentacji. Warto przy tym podzielić przestrzenie na trzy zbiory, które będą reprezentować elementy przestrzeni wyjściowej, percepcje bieżące i nowe amalgamaty:

1. elementy przestrzeni wyjściowej: „zamek”, „rycerz”, „szyszak”, „olbrzym”, „kościotrup”, „małżeństwo”, „śmierć”, „strach” itp. (przynajmniej część z wymienionych przestrzeni należała niegdyś do przestrzeni emergentnych, lecz zyskała autonomię amalgamatu w trakcie wieloletnich przemian kulturowych);

2. na bieżąco percypowane jakości (przebieg fabularny);

3. nowe struktury scalone i emergentne Horacego Walpole’a (indywidualny koncept twórczy): „nawiedzony zamek”, „zjawia z obrazu”, „zbroja olbrzyma” itp.⁵².

Wiele procesów scalania zachodzących w *przestrzeniach wyjściowych*, konstruowanie z ich pomocą sceny oraz rozbudowywanie wokół nich akcji pozwalają autorowi nazwać zjawiska wcześniej nieopisywalne. Utworzone amalgamaty są bardziej skomplikowane i wielopoziomowe, co umożliwia czytelnikowi dokonanie szerszej interpretacji, ponadracjonalnej i fantastycznej, zgodnej z intencją autora. W ten sposób przestrzenie wraz z konotacjami wchodzą ze sobą w dialog⁵³. Nowe amalgamaty wpisane w ogólny system pojęciowy mogą stać się z czasem przestrzeniami generycznymi w sieci integracji konceptualnej, podlegając lub nie dalszym przekształceniom. Jak zauważa Libura: „Amalgamaty powstają w wyniku stopienia dwóch lub więcej przestrzeni mentalnych, a gdy zostaną utrwalone, mogą posłużyć jako przestrzenie wyjściowe w kolejnych procesach integracji”⁵⁴.

⁵¹ Cf. *eadem, Sukcesy i porażki...*, ed. cit., s. 134.

⁵² Cf. B. Lewandowska-Tomaszczyk, *op. cit.*, s. 11.

⁵³ Cf. D. Korwin-Piotrowska, *op. cit.*, s. 34–35.

⁵⁴ A. Libura, *Teoria przestrzeni...*, ed. cit., s. 73.

Do dziś określone w ten sposób amalgamaty (np. wymieniony powyżej „nawiedzony zamek”) funkcjonują jako informacje wzorcowe dla wielu dzieł kultury, ponieważ pewne schematy są wielokrotnie powielane w kolejnych realizacjach, niezależnie od rodzaju sztuk. W ten sposób kognitywny umysł scala coraz doskonalsze i coraz bardziej szczegółowe *przedmioty mentalne* zapisane w pamięci neuronu.

Tłumaczy to, w jaki sposób artysta konstruuje swoje dzieło. Jak już wspomniałem, na skutek procesu integracji pojęciowej w umyśle twórcy powstaje *amalgamat* – nowa przestrzeń mentalna utworzona ze stopienia dwu lub więcej przestrzeni wyjściowych, w wyniku czego wyłania się semantyczna struktura emergentna o nowych właściwościach⁵⁵. Mówiąc wprost: wyłaniają się nowa, indywidualna linia fabularna, bohaterowie o określonych cechach i nowe, kompletne uniwersum.

Przywołany epizod opowieści o upadku z nieba wielkiego stożkowego hełmu rycerskiego wskazuje na procesy stapiania conceptualnego, takie jak *kompozycja* oraz *dopełnienie*, odpowiedzialne za nowy kształt amalgamatu. Jest nim wskazana powyżej „zbroja olbrzyma”. To również pierwsze zarysowanie obecności przestrzeni nadprzyrodzonej w kompozycji świata przedstawionego, które inauguruje całą przestrzeń fantastycznej grozy. Od tego momentu w zamku regularnie ukazują się poszczególne części ciała olbrzyma oraz elementy jego zbroi. Bohaterowie relacjonują jedno z takich objawień w następujący sposób:

To olbrzym, tak, chyba olbrzym, cały zakuty w zbroję, bo widziałem stopę i kawałek nogi i były tak wielkie jak szyszak tam w dole, na dziedzińcu⁵⁶.

Użycie efektu *dopełnienia conceptualnego* jest tu wyraźnie widoczne, chociażby za sprawą wykorzystania wyrazów wskazujących na przypuszczenie i dopowiedzenie, takich jak „chyba” i „kawałek”. Na podstawie fragmentów zbroi zarówno bohaterowie, jak i czytelnik są przekonani o istnieniu olbrzymiego rycerza. Innymi słowy: dopełnienie działa tu dwutorowo: jest udziałem bohaterów w fabule oraz czytelnika, co stanowi sytuację niezbędną dla prawidłowej interpretacji dzieła literackiego.

Szyszak nie jest już tylko elementem zbroi, lecz staje się częścią większej, nadprzyrodzonej istoty – nowego *przedmiotu mentalnego*, amalgamatu, który możemy określić jako nacechowaną pejoratywnie „zbroję olbrzyma”. Zachowuje swoje znaczenie wyjściowe oraz zyskuje powiązanie z przestrzenią negacji – nikt nie chce obecności sił nadprzyrodzonych, które od samego początku budzą w bohaterach powieści strach. Powyższy schemat został

⁵⁵ E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 597.

⁵⁶ H. Walpole, *op. cit.*, s. 22.

powielony kilkakrotnie w fabule, np. wówczas, gdy do zamku zmierzały setki rycerzy Manfreda, dźwigające olbrzymi miecz:

Zdawali się omdlewać pod jego ciężarem [...], nagle olbrzymi miecz wyrwał się z rąk niosących i spadłszy na ziemię naprzeciw hełmu, znieruchomiał⁵⁷.

Bieżące dopełnienie szczątkowej wiedzy o amalgamacie „zbroja olbrzyma” buduje atmosferę strachu przed nadchodzącym nieszczęściem, podkreśla napięcie i tajemniczość utworu, oddziałując tym samym na emocje czytelnika. Efekt dopełnienia konceptualnego zostaje również wyrażony w następującej treści:

Zginęliśmy, przepadliśmy! To znowu przyszło! Znowu Przyszło!
Co przyszło znowu? – krzyknął zdumiony Manfred.
Ach, ręka! Ręka olbrzyma! Trzymajcie mnie! Zmysły tracę! [...]
Ta ręka do tamtej nogi należy, którą on widział w galerii. Ojciec Hieronim dawno zapowiedział, że pojawiają się znaki Boże⁵⁸.

Nieco dalej czytamy:

Olbrzymi miecz, który odkopałem w lesie; ów hełm, miecza towarzysz... [...] na najwyższej poręczy wielkich schodów zobaczyłem rękę w zbroi tak wielką, tak wielką... Myślałem, że mdleję⁵⁹.

Przypomnę, że zjawisko dopełnienia konceptualnego, świadomie wykorzystane przez autora (choć, rzecz jasna, w czasach Walpole’a obecna nazwa nie obowiązywała), sprawia, że: „Widziana zza krawędzi muru ręka ludzka każe nam domyśleć się tam obecności całej postaci. Przedstawione na linii okręgu parę punktów aktywuje obraz pełnego okręgu”⁶⁰. To swoiste oszustwo umysłu, oszczędność czasu i energii oraz uproszczenie formy procesu percepcji. Świat przedstawiony *Zamczyska* staje się w ten sposób odrealniony, pozostaje projekcją przestrzeni mentalnej autora, przy czym jest zgodny z zasadą mapowania. To uniwersalna zasada wszelkich utworów grozy, a także horrorów, które podając szczątkowe dane o obiekcie, sugerują nam jego istnienie w charakterystyczny dla gatunku sposób (skrzypiące i zamykające się samoczynnie drzwi, przesuwające się przedmioty itp.). Ponadto jest to uniwersalna cecha kodów kognitywnych, które obowiązują w ogóle ludzkiej percepcji.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 50–51.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 88.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 91.

⁶⁰ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *op. cit.*, s. 17.

Zestawianie ze sobą wszystkich fragmentów olbrzymia w naturalny sposób zmierza do zobrazowania kolejnego typu operacji mentalnych, czyli *elaboracji* – uszczegółowienia. Każdy nowy element zbroi uzmysławia bohaterom pochodzenie tajemniczej postaci oraz jej tożsamość. W *Zamczysku* w punkcie kulminacyjnym pojawia się pełna postać olbrzymia w zbroi:

Mury zamku za plecami Manfreda zapadły się potężną zdmuchniętą siłą, a olbrzymia postać Alonza pojawiła się pośród ruin⁶¹.

Każda fabuła dzieła literackiego, w którym główny element stanowi jakaś niebezpieczna tajemnica, jest oparta na tym typie operacji mentalnych, podobnie jak opisywana powieść Walpole’a. Sukcesywnie zmierzamy w stronę prawdy, w kierunku wyjaśnienia intrygi i ujawnienia całej tajemnicy Manfreda.

Jak już wspomniałem w trakcie rozpoznawania przestrzeni generycznych, w *Zamczysku* następuje połączenie między dwiema różnymi domenami: domeną źródłową – konwencjonalną, związaną m.in. z kulturą średniowiecza oraz dziedziną docelową świata nadprzyrodzonego. Konstytuuje się w ten sposób nowy typ powieści. Połączenie jest zarówno wizualne, zobrazowane chociażby w rzeczywistości znanej z historii, jak i koncepcyjne. Od czytelnika oczekuje się zaangażowania w „myślenie wizualne” – doświadczenia, które łączy obraz i pojęcie, percepcję i intelekt. Tym samym „patrzymy” oraz „myślimy” jednocześnie. Dochodzi do jednoczesnego przetwarzania danych wizualnych i formułowania nowego znaczenia, przetwarzania obrazu oraz konstruowania znaczeń poprzez przeniesienia wiedzy ogólnokulturowej na temat danej domeny na dziedzinę docelową. Nazywa się to „mapowaniem źródła w stronę celu”⁶². Celem Walpole’a było wprowadzenie w znane, akceptowane uniwersum elementu, który burzy ład i harmonię. Świat, jaki znamy, został przełamany za sprawą obecności w nim „istoty nie z tego świata”. Było to, jak wiadomo, niezgodne z oświeceniowym światopoglądem, głoszącym racjonalizm zastanej rzeczywistości.

Powieść w wielu aspektach pozostaje referencyjna wobec przestrzeni fizycznej. To, co nadprzyrodzone, jest nadpisane w znaczeniu i przeniesione do innej przestrzeni generycznej. Przypuszczalnie autor dał upust gromadzonym przez lata emocjom, przenosząc do zawartości powieści te eksponaty ze swojej kolekcji (zgromadzone w galerii zakupionego zamku Strawberry Hill), które wywierały na niego największy wpływ. Zapamiętał przede wszystkim to, co intrygujące. Jest to zgodne z ogólnymi zasadami funkcjonowania systemu kognitywnego, w którym działa tzw. wykrywacz nowości i rzeczy

⁶¹ H. Walpole, *op. cit.*, s. 98.

⁶² Vide R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley 1969.

ciekawych – hipokamp⁶³. Walpole wykorzystał również znane mu obrazy lochów zamkowych, piwnic oraz wizje senne. W liście do Williama Cole’a pisał:

Mam nadzieję, że słabość, jaką żywi Pan dla mnie i dla Strawberry, pozwoli Panu wybaczyć dzikość tej historii. Znajdzie Pan w niej zresztą sprawy, które przypomną Panu to miejsce. Kiedy przeczyta Pan, jak malowany przodek opuszcza ramy, na pewno stanie Panu przed oczami portret Lorda Falkland w białym stroju, wiszący w mojej galerii. Czy mam wyznać Panu, jak powstał ten romans? Na początku czerwca zbudziłem się rankiem ze snu, z którego przypominałem sobie tylko, że błędził po starym zamczysku (sen bardzo naturalny u człowieka, który tak jak ja ma głowę pełną gotyckich historii) i że na najwyższej poręczy wielkich schodów ujrzałem olbrzymią rękę w zbroi⁶⁴.

Wiemy, iż wizje senne odgrywały bardzo ważną rolę w oświeceniu, zwłaszcza w latach 70.⁶⁵. Mniej więcej w połowie XVIII wieku ukształtował się pogląd głoszący, że straszny świat halucynacji, wizji, potworów i monstrów rodzi się podczas snu, kiedy świadomość traci kontrolę nad ciałem⁶⁶. Sny miały ponadto pomagać w głębokiej introspekcji. Dzięki ich analizie człowiek mógł dotrzeć do głębi samego siebie oraz poznać nieznane obszary własnego „ja”. Dotychczas sądzono, że „sny, podobnie jak wizje, anioły, zjawy, diabły, czary i duchy, są tworamami przesądów, a nie prawdziwymi bytami”⁶⁷. Dziś można stwierdzić, iż są one wyjątkowymi emanacjami doświadczeń zmysłowych. Już John Locke zauważył, że pamięć zachowuje treść snów tak samo jak doświadczenia zmysłowe⁶⁸. Tym samym wizje senne mogą stać się częścią zawartości map mentalnych, zyskując reprezentacje, podobnie jak bezpośrednie doświadczenia zmysłowe.

Ukazywanie się fragmentów olbrzyma nie jest jedynym nadprzyrodzonym zdarzeniem. Kolejne przypadki bazują przede wszystkim na zjawisku *kompresji*, np. wówczas, gdy z posagu sączy się krew: „trzy krople krwi spłynęły z posagu Alonza na posadzkę”⁶⁹, lub we fragmencie opisującym kościotrupa, który objawił się Manfredowi:

⁶³ Umysł koduje przede wszystkim rzeczy ważne. Odpowiedzialny jest za to hipokamp, nazywany wykrywaczem nowości i rzeczy ciekawych. Jeśli hipokamp uzna jakąś rzecz lub zdarzenie za nowe i interesujące, magazynuje informacje o nim, tworząc neuronową reprezentację. Cf. M. Spitzer, *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007, s. 38.

⁶⁴ List Walpole’a do Williama Cole’a, [cyt. za:] M. Przymanowska, *Postłowie*, [w:] H. Walpole, *op. cit.*, s. 103–104.

⁶⁵ Cf. D. Outram, *Panorama Oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 197.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 197.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 200.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 198.

⁶⁹ H. Walpole, *op. cit.*, s. 83.

Postać obróciła się z wolna, ukazując Fryderykowi oblicze kościotrupa: nagie szczątki i puste oczodoły osłonięte kapturem eremity⁷⁰.

Przytaczana postać przeraża, lecz jej istnienie nie spowoduje u czytelnika szoku poznawczego. Kościotrup, jako stosunkowo stary amalgamat, został głęboko osadzony w kulturze w formie przestrzeni generycznej. Jego obecność w dziele literackim stała się czymś powszechnym co najmniej od średniowiecza, gdy powstał dialog moralistyczno-dydaktyczny *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. W ten sposób konstrukcje znaczeń są stylizowane poprzez symbole lub metafory (kościotrup to symbol śmierci). Innymi słowy: znaczenie wyłania się samo z zestawu percypowanych cech, bez konieczności ich przybliżania. Są to znaczenia społeczno-kulturowe, utarte schematy i wzorce, zakodowane w systemie kognitywnym w postaci reprezentacji neuronalnej – *przedmiotu mentalnego*, zapisanego w pamięci neuronu. Jest to wzór wielokrotnie kopiowany i przekazywany poprzez naśladownictwo, a zastosowany w tym przypadku w celu spotęgowania atmosfery grozy.

Podsumowanie

Przytaczana powieść Walpole'a wydaje się wielowymiarową poznawczo opowieścią referencyjną względem obrazu powstałego w umyśle autora za sprawą scalania reprezentacji pamięciowych. Zawierały one prototypy z obrazów, znajome opisy zamków, lochów i krypt, imaginacje senne, wzorce z wcześniejszych dzieł literackich, w których spotykamy niektóre z wymienionych przestrzeni generycznych oraz postać gotyckiego łotra (w prezentowanej formie stworzył go Samuel Richardson w powieści *Clarissa or, The History of a Young Lady* z lat 1747–1748)⁷¹. Zgodnie z powyższym warto nadmienić, że literatura cechuje się wyraźną tendencją do emanacji. Te same amalgamaty powtarzają się w kolejnych realizacjach literackich określonego gatunku. Znakomitym tego przykładem są liczne renarracje literackie, czerpiące inspirację z dzieł kanonicznych. Jednym z nich jest ballada romantyczna *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera z 1773 roku, która doczekała się wielu wersji, w tym renarracji polskiej Adama Mickiewicza zatytułowanej *Ucieczka* (1832). Nie chodzi tu bynajmniej o wyznaczniki gatunku czy też rodzaju literackiego. Podział genologiczny od dawna boryka się z problemami, związanymi z brakiem możliwości precyzyjnej klasyfikacji. Mamy dziś do czynienia raczej z licznymi hybrydami, które przełamują schematy ga-

⁷⁰ *Ibidem*, s. 93.

⁷¹ *Vide* A. Gemra, *Sukcesy i porażki...*, ed. cit., s. 133.

tunkowe⁷². Mowa tu o określonym zakresie przestrzeni generycznych, które w efekcie ciągłego scalania, wymieszania i hybrydyzacji rozbudowują obraz już istniejących amalgamatów. Co interesujące, dzięki znajomości przestrzeni generycznych odbiorca jest w stanie odtworzyć stany intencjonalne autora towarzyszące mu w akcie kreacji i niejako uczestniczyć w procesie twórczym, o ile czytelnik zechce poświęcić temu zagadnieniu więcej uwagi.

BIBLIOGRAFIA

- Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Kraków 2007.
- Arnheim R., *Visual Thinking*, Berkeley 1969.
- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 2002.
- Coulson S., Oakeley T., *Blending basics*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 175–196.
- Cuddon J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, London 1977.
- Delumeau J., *Strach w kulturze Zachodu*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
- En quête de sens. Études dédiées à Marcela Świątkowska. W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*, red. J. Górniewicz, H. Grzmil-Tylutki, I. Piechnik, Kraków 2010.
- Fauconnier G., *Espaces mentaux*, Paris 1984.
- Fauconnier G., *Mappings in Thought and Language*, Cambridge 1997.
- Fauconnier G., Sweetser E., *Spaces. Worlds and Grammar*, Chicago 1996.
- Fauconnier G., Turner M., *Compression and global insight*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 283–304.
- Fauconnier G., Turner M., *Conceptual Projection and Middle Spaces*, Report 9401, San Diego 1994.
- Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.
- Formy aktywności umysłu. Ujęcie kognitywistyczne*, t. 1: *Emocje, percepcja, świadomość*, red. A. Klawiter, przeł. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2008.
- Freyd J., Finke R., *Representational momentum*, „Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition” 1984, nr 10, s. 126–132.
- Gemra A., *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław 2008.
- Gemra A., *Sukcesy i porażki „dzikiej opowieści” Horacego Walpole’a „Zamczysko w Otranto”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2010, nr VIII, s. 130–141.
- Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Grady J., *Cognitive mechanisms of conceptual integration*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 335–345.

⁷² Vide R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunków*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 2, red. K. Bartoszyńska, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1988.

- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2006.
- Lewis M.G., *Mnich*, przeł. Z. Sinko, Wrocław 1964.
- Libura A., *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław 2010.
- Metonymy and Metaphor in Grammar*, red. K.-U. Panthera, L. Thornburg, A. Barcelona, New York – Philadelphia 2009.
- Outram D., *Panorama Oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
- Profilowanie pojęć. Wybór prac*, red. J. Bartmiński, Lublin 1993.
- Saja K., *Wampir w świecie antropii. Kognitywizm subsymboliczny w literaturoznawstwie*, Kraków 2017.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Spitzer M., *Jak uczy się mózg?*, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007.
- Sweetser E., *Blended spaces and performativity*, „Cognitive Linguistics” 2000, nr 11(3/4), s. 305–333.
- Walpole H., *Zameczko w Otranto*, przeł. M. Przymanowska, Kraków 1976.
- Watt I., *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, Wrocław 1973.

Krystian Saja – dr, adiunkt w Zakładzie Literaturoznawstwa (Pracownia Mitopoetyki i Filozofii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego). Członek zielonogórskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół literatury kontrfaktycznej, literaturoznawstwa kognitywnego oraz teorii literatury. ORCID: 0000-0002-5580-6218. Adres e-mail: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.

Krystian Saja – PhD, Assistant Professor in the Department of Literary Studies, Laboratory of Mythopoetics and Philosophy of Literature at the Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra. Member of the Zielona Góra branch of the Adam Mickiewicz Literary Society. His research interests focus on counterfactual literature, cognitive literary studies and literary theory. ORCID: 0000-0002-5580-6218. E-mail address: <k.saja@ifp.uz.zgora.pl>.