

Magdalena Łata

OBRAZ *MELANCHOLIA* JACKA MALCZEWSKIEGO W KONTEKŚCIE TEORII LINGWISTYKI KOGNITYWNEJ

STRESZCZENIE

W artykule analizuję obraz Jacka Malczewskiego *Melancholia* w kontekście teorii lingwistyki kognitywnej, przenosząc zasady analizy paradygmatów językowych, badanych intensywnie od lat osiemdziesiątych XX wieku, w obszar sztuk wizualnych. W pracy odniosłam się do kilku głównych aspektów tych badań, wybierając takie ich zestawienia, które tworzą dopełniające i wzbogacające się nawzajem treści, przydatne dla wyznaczonego zadania. Analizę obrazu poprzedza zarys teorii metonimii, metafory i amalgamatów pojęciowych.

Słowa kluczowe: metonimia, metafora, amalgamat pojęciowy, integracja pojęciowa, George Lakoff, Mark Johnson, Gilles Fauconnier, Mark Turner.



1. WSTĘP

Przedstawiona w pracy analiza obrazu Jacka Malczewskiego *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce* jest przykładem ujęcia odmiennego od tego, do jakiego przyzwyczaili nas historycy sztuki. Poza wstępnym i ogólnym zarysem, kto jest autorem, jaki jest tytuł, rok powstania i pobieżnym opisem, co przedstawia obraz, analiza nie zawiera treści, jakie przywykliśmy odczytywać w podobnych próbach zgłębienia zagadnień dzieł malarstwa, a i sztuki w ogóle, ponieważ opiera się na innych fundamentach metodologicznych. Do analizy przystąpiłam z odmiennej perspektywy, przyjmując za metodę szczegółowego spojrzenia na obraz osiągnięcia badawcze kognitywistyki, a dokładniej lingwistyki kognitywnej. Istota analizy struktur lingwistycznych w dużej mierze daje się zastosować i dopasować do struktur języka wizualnego. Oczywiście nie jest to przeniesienie jednokładne, gdyż każda z tych dziedzin kultury rządzi się swoistymi prawami i choć zasady pozostają te same, rezultaty są odmienne, choćby z tego względu, że dotyczą innego odbioru zmysłowego. Jednakże od lat osiemdziesiątych XX wieku badania paradygmatów lingwistyki kognitywnej zyskały taką uwagę i bogactwo w ujmowaniu tematu, że stanowią dobry punkt wyjścia do podobnego ujmowania sztuk wizualnych. W pracy odniosłam się do kilku głównych aspektów tych badań, wybierając takie ich zestawienia, które tworzą dopełniające i wzbogacające się nawzajem treści, przydatne dla wyznaczonego zadania, choć na gruncie naukowym przytoczone metodologiczne teorie stanowią, w swoich uszczegółowieniach, przedmioty sporów wśród badających zagadnienie.

2. ZARYS TEORII

2.1. Zarys teorii struktur metonimii i metafory

Zacznijmy od przybliżenia podstawowych założeń analizy. W tej pracy posługuję się koncepcjami związanymi z teoriami schematów wyobrażeniowych, metonimii i metafory. Poznawanie tematu w ten sposób wydaje się skomplikowane, ponieważ, paradoksalnie, dotyczy procesów najprostszych, najbardziej podstawowych, charakterystycznych dla łączenia jednostkowych zjawisk w nowe struktury znaczeniowe w ludzkim umyśle: robimy to w sposób automatyczny, uniwersalny dla wszystkich albo wynikający z kultury danej grupy społecznej, nazywany rutynami poznawczymi (ang. *cognitive routines*).¹ Stąd autorzy wymienianych teorii obficie posługują się konkretnymi przykładami i schematami graficznymi, aby założenia były uchwytnie i bardziej zrozumiałe. Podstawą teorii są wyidealizowane modele kognityw-

¹ Wszystkie specjalistyczne nazwy i ich angielskie odpowiedniki zostały w niniejszej pracy przytoczone w formie i pisowni stosowanej przez badających zagadnienia.

ne (*idealised cognitive models*), czyli względnie stabilne mentalne reprezentacje naszych przekonań o świecie. Umożliwiają kategoryzację i rozumowanie. Modele tworzą cztery struktury: 1) zdaniowa, 2) oparta na schematach wyobrazeniowych, 3) metonimiczna i 4) metaforyczna. Schematy wyobrazeniowe (*image schema*) to stałe, dynamiczne struktury aktywności organizującej nasze doświadczenie, nabyte we wczesnym dzieciństwie, prekonceptualne i przedjęzykowe, stanowią ramy naszego poznania. Mark Johnson, który wprowadził ten termin, definiuje go jako „powtarzający się dynamiczny wzorzec naszych interakcji percepcyjnych i programów motorycznych, który nadaje spójność naszemu doświadczeniu”.² Schematy wyobrazeniowe są abstrakcyjnym przeniesieniem stanów związanych z kinetyką i percepcją ludzkiego ciała na struktury myślowe dotyczące rzeczywistości w ogóle. Najważniejsze schematy to: pojemnik, blokada, umożliwienie, ścieżka (punkt wyjścia-droga-cel), cykl, część-całość, puste-pełne, powtarzanie, powierzchnia, równowaga, siła-przeciwność, przyciąganie, ogniwo, blisko-daleko, połączenie, przystawanie, kontakt, przedmiot, przymus, usunięcie przeszkody, niepoliczalne-policzalne, centrum-peryferie, skala, dekompozycja, narzucenie, proces, zgromadzenie, wertykalność, przód-tył.³ Zasygnalizuję w tym miejscu, że schematy wyobrazeniowe są rzutowane na nowe domeny pojęciowe za pomocą metafory np. schemat wyobrazeniowy „równowaga” w sformułowaniu „zrównoważona osobowość” albo „wyważona opinia”.

Drugi model poznania tworzy *metonimia*, czyli proces poznawczy, w którym jeden konceptualny element (nośnik), umożliwia mentalny dostęp do innego konceptualnego elementu (elementu docelowego) w ramach tego samego wyidealizowanego modelu poznawczego. Inaczej rzecz ujmując, w metonimii następuje zastąpienie jednego zjawiska przez drugie na drodze uchwytnej zależności. W ramach tej figury retorycznej wyraz, który w swoim podstawowym znaczeniu dotyczy obiektu X, zostaje użyty w odniesieniu do innego obiektu Y, który w obrębie danego obszaru pojęciowego jest w bezpośredni sposób związany z X. Tworzeniu metonimii towarzyszą relacje w strefie modelu poznawczego. Po pierwsze, są to relacje pomiędzy całym wyidealizowanym modelem poznawczym i jego częściami np. model poznawczy rzeczy-i-części,⁴ w którym oddziaływanie może przebiegać w dwóch kierunkach: cała rzecz za część rzeczy („muszę wymyć samochód” – rozumiemy, że nie cały a tylko karoserię albo/i wewnątrz) i część rzeczy za całą rzecz („Potrzebujemy nowych rąk do pracy” – wiemy, że potrzebują ludzi a nie samych rąk). Inne tego rodzaju zależności dwukierunkowe to modele kognitywne rzeczy-i-jej składu, kategorii-i-jej elementu, kategorii-i-jej cechy, zdarzenia

² M. Johnson, *The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press 1987, s. XIV.

³ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, Universitas, Kraków 2007, s. 626.

⁴ Pisownia przytoczona za J. Jurewicz, niepublikowane materiały do wykładów *Culture and Cognition. How People Create Meaning?*, Uniwersytet Warszawski 2015.

złożonego. Bardziej szczegółowe są relacje między częściami modelu kognitywnego dotyczącego tworzenia, władzy, posiadania, zawierania, lokalizacji, przyczynowości, działania. Jako przykład podam metonimie autora, czyli „twórca za produkt”: „Czytam Dicka” zamiast „Czytam utwory Dicka” albo inny, metonimia zawartości, czyli „zawartość za pojemnik”: „Podaj mi cukier” zamiast „Podaj mi cukiernicę”. Językoznawcy podjęli również zagadnienie zasady wyboru nośnika metonimicznego. Ronald Langacker ustalił, że kryteriami wyboru są hierarchie zjawisk, np. to, co ludzkie jest nadrzędne wobec tego, co nieludzkie, całość jest nadrzędna wobec części, konkretne wobec abstrakcyjnego, widzialne wobec niewidzialnego itp. Günter Radden i Zoltán Kövecses postawy poznawcze warunkują trzema podstawowymi wyznacznikami organizacji pojęciowej: ludzkim doświadczeniem, selektywnością percepcji i preferencjami kulturowymi, które mogą na siebie oddziaływać np. odpowiednio do wymienionych wyznaczników: to, co konkretne jest nadrzędne wobec tego, co abstrakcyjne, to, co znajduje się blisko jest nadrzędne wobec tego, co oddalone, to, co typowe jest nadrzędne wobec tego, co nietypowe. Metonimia opiera się na zasadach jasności i relewancji.

Inaczej przedstawia się konstrukcja *metafory*: w jej wypadku również mamy zjawisko *X*, które jest powiązane ze zjawiskiem *Y*, ale zjawiska te nie znajdują się w jednym obszarze pojęciowym, często są umiejscowione w obszarach odległych, a mimo to są ze sobą zestawione na zasadzie „*X to Y*” i czytelne dla procesów mentalnych. „Metafora odzwierciedla ludzką zdolność do pojmowania (czy też *portretowania*) jednej rzeczy w kategoriach innej.”⁵

Językoznawcy poświęcili wyjątkowo wiele uwagi strukturze przenośni. Temat spopularyzowała książka George’a Lakoffa i, wspomnianego już, Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu (Metaphors We Live by)*⁶ wydana 1980 roku, jako nieliczna z lingwistyki kognitywnej przetłumaczona na język polski i wznawiana. Autorzy uznali, że metafora występuje nagminnie w języku codziennym, nie stanowi tylko figury retorycznej. Metafory charakteryzuje koherencja i systematyczność, jak również – co wydaje się najważniejsze – są one nie tylko sposobem mówienia, ale również sposobem rozumowania. Według tej koncepcji metafora pojęciowa polega na relacji odwzorowania pomiędzy wybranymi elementami dwóch domen: domeny źródłowej, która jest nośnikiem metafory i udziela swoich kategorii, w ten sposób rzutując (tzw. *mapping*) aspekty na domenę docelową, która jest pojmowana. Warto w tym miejscu wyjaśnić czym jest domena kognitywna (*cognitive domain*). Według Langackera jest „to dowolny spójny obszar konceptualizacji, względem którego charakteryzowane są struktury seman-

⁵ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, op. cit., s. 13.

⁶ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988.

tyczne, obejmujące pojęcia, rodzaje doświadczenia, a także system wiedzy”⁷. Transfer struktur pomiędzy obszarami tworzącymi metaforę jest w koncepcji Lakoffa i Johnsona jednokierunkowy a badający podporządkowują wybiórcze rzutowanie elementów domeny źródłowej domenie docelowej Hipotezie inwariacji, która opiera się na przekonaniu, że choć nie wszystkie aspekty domeny źródłowej są ujęte w metaforze, odwzorowanie zachowuje swój schematyczno-wyobrażeniowy rdzeń. Kövecses ujmując to następująco: „W metaforycznym rzutowaniu, wiedza dotycząca domeny źródłowej rzutowana jest na domenę docelową w takim zakresie, w jakim spójna jest z właściwościami domeny docelowej wynikającymi ze schematów wyobrażeniowych”⁸. Koherencja między domenami zbudowana jest na relacji odpowiedniości między elementami domen oraz na trafnym dostrzeżeniu podobieństwa między obszarami zestawianymi.

W przytłaczającej większości przypadków domena źródłowa jest konkretna i może być doświadczana bądź postrzegana *bezpośrednio*, natomiast domena docelowa jest bardziej abstrakcyjna, bądź też dotyczy *subiektywnego* doświadczenia.⁹ Przykłady domen źródłowych to: ruch, położenie, zawieranie (w/poza), dystans, wielkość, kierunek (góra/dół), postrzeganie (zwłaszcza wzrokowe), jasność, ciężar, temperatura, natomiast przykładowe domeny docelowe to: czas, życie, myślenie, rozumowanie, komunikacja, umysł, emocje, intencje, przyczynowość, moralność, miłość, małżeństwo, społeczeństwo, polityka. Przytoczę (co też jest metaforą „myślenie to ruch”) kilka przykładów: „czas to pieniądz” w wyrażeniu „Nie mam czasu do stracenia” albo „Urządzenie oszczędzi ci wiele godzin”. Warto wspomnieć, że obszary poznawania zależą od danej kultury i jeśli chodzi o czas na Dalekim Wschodzie bardziej popularna jest metafora „czas to koło”, a w kulturze zachodniej czas ujmujemy raczej liniowo np. „czas to rzeka” w sformułowaniu „czas płynie”.

W dalszym toku badań Lakoff, tym razem z Markiem Turnerem, podzielił metafory na trzy typy. Pierwszy, ze względu na moc skonwencjonalizowania, którą różni się metafory powszechnie używane a np. metafory poetyckie. Drugi typ wyodrębnia się według funkcji poznawczej na metafory strukturalne, w których domena źródłowa dostarcza domenie docelowej relatywnie bogatej struktury poznawczej (m.in. czas to ruch), ontologiczne, dla których podstawą jest schemat pojemnika, w którym znajdują się rzeczy, i orientacyjne, zasadzających się na innych schematach wyobrażeniowych np. część-całość, wertykalność, centrum-peryferie, punkt wyjścia-droga-cel. trzeci typ został wyodrębniony według poziomu ogólności, na zasadzie: im bogatsza domena źródłowa, tym bardziej szczegółowa jest metafora.

⁷ R. W. Langacker, *Wykład z gramatyki kognitywnej*, H. Kardela (red.), Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995, s.164.

⁸ Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press 2002, s. 103.

⁹ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, op. cit., s. 590.

Zatrzymam się na chwilę przy metaforze pojęciowej „punkt wyjścia-droga-cel”, która jest bardzo szczegółowo rozbudowaną strukturą zdarzenia w ruchu m.in.: stany to miejsca („Jestem na granicy szaleństwa”), zmiana to ruch („wyszedł z depresji”), trudności to przeszkody w ruchu („Spróbujmy obejść ten problem”). Zwrócę jeszcze uwagę, że domena docelowa może otrzymać strukturę od kilku różnych domen źródłowych, ale wplatanie ich w jedno zdanie może spowodować niekompatybilność – np. „Dokąd zmierzasz z tak starannie budowaną argumentacją?”. Takie niefortunne sprzężenie nosi nazwę „zeugma”¹⁰. W tym miejscu zaznaczę, że Lakoff i Johnson otworzyli możliwości badania sztuki przy użyciu teorii metafor, w krótkim podrzdziale *Doświadczenie estetyczne* przywoływanej książki, zaznaczając, że metafora nie jest tylko sprawą języka, ale również struktury pojęciowej związanej z naszym doświadczeniem pozaintelektualnym, również estetycznym.¹¹

2.2. Zarys teorii integracji pojęciowej

Kognitywna teoria metafor znalazła w pewien sposób rozszerzenie, ale i pewną alternatywę, w koncepcji *integracji pojęciowej*, zwanej *teorią amalgamatów pojęciowych* (*conceptual blending theory*), stworzonej przez Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera, na początku XXI wieku. Poprzez swoją wszechstronność zastosowania, stała się ona popularnym narzędziem badań językoznawstwa kognitywnego, ale również zjawisk z innych dziedzin kultury, ponieważ teoria integracji pojęciowej nie ogranicza się do badania struktury semantycznej tekstu, ale poddaje analizie sam proces mentalny powstawania nowej struktury. Źródeł tego ujęcia, poza wielowiekowymi badaniami nad metaforą, komentatorzy szukają w teorii przestrzeni mentalnych, a inspiracji w pracach teoretyków twórczości, którzy uważali, że istnieje pewna ogólna zdolność kognitywna umysłu, tak zwana kognitywna płynność (*cognitive fluidity*). W ujęciu twórców teorii owe przestrzenie mentalne „są niewielkimi pakietami pojęciowymi konstruowanymi podczas myślenia i mówienia dla celów doraźnego rozumienia i działania, [...] strukturalizowanymi za pomocą ram i modeli kognitywnych”¹². Koncepcja integracji zakłada pojawienie się nowej przestrzeni pojęciowej, zwanej amalgamatem, która powstaje w wyniku stopienia elementów z co najmniej dwóch przestrzeni wyjściowych. Przeniesienie określonych elementów z tych przestrzeni dyktowane jest istnieniem, co najmniej jednej, przestrzeni wobec nich „pierwotnej”, zwanej generyczną, w której zawarte jest to, co wspólne przestrzeniom wyjściowym. „W ten sposób w amalgamacie wyłania się nowa struktura (*emergent structure*), której nie było w żadnej przestrzeni wyj-

¹⁰ J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, op. cit., s. 599.

¹¹ Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, op. cit., s. 263.

¹² A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, op. cit., s. 16.

ściowej ani generycznej”¹³. Zasady konstytutywne mechanizmów integracji pojęciowej to: dobór i łączenie odpowiadających sobie elementów, przestrzeń generyczna, stapianie, selektywne przenoszenie struktury wyjściowej do amalgamatu, znaczenie wyłaniające się z amalgamatu, kompozycja, uzupełnienie, rozwój. „Kompozycja elementów w amalgamacie bywa uzupełniana dzięki przywołaniu różnych modeli kulturowych i kognitywnych, tak samo jak prawa percepcji pozwalają uzupełnić *brakujące* fragmenty znanych wzorów”¹⁴. Zawilosci teorii najlepiej zilustruje przykład z niniejszej analizy obrazu (rys. 1).

W poprzednio przytaczanej teorii metafor pojęciowych Lakoffa i Johnso- na, nowa struktura powstaje przez projekcję z jednej domeny źródłowej na drugą domenę docelową, tworząc dwuczęściowy model, natomiast w ujęciu amalgamatu pojęciowego integracja dotyczy wielu przestrzeni mentalnych jednocześnie a badania dotyczą znajdowania pomiędzy nimi analogii, w wyniku czego tworzy się czteroczęściowy model powiązań, zwany siatką integracji pojęciowej.

Fauconnier i Turner podzielili amalgamaty, opierając się na konstrukcji struktur integracyjnych, na cztery typy – tak zwane siatki: simplex – prosta kompozycja elementów wyjściowych bazująca na ramie kognitywnej; lustrzana, w której wszystkie przestrzenie jednoczy jedna rama kognitywna; jednozakresowa, gdzie przestrzenie wyjściowe są organizowane przez odmienne ramy kognitywne, ale tylko jedna z nich jest przeniesiona do amalgamatu i dwuzakresowa, w której obie przestrzenie wyjściowe, organizowane przez różne ramy kognitywne, znajdują odwzorowanie w stapianiu. Sieci jednozakresowe bywają utożsamiane właśnie z mechanizmem tworzenia metafory Lakoffa i Johnso- na. Oprócz wymienionych czterech typów integracji, twórcy koncepcji amalgamatów wyróżnili jeszcze jeden sposób łączenia, mianowicie amalgamat wielokrotny (*multiple blends*), składający się nie z dwóch, lecz trzech lub większej liczby przestrzeni wyjściowych, a ich występowanie w sztuce, jak podkreśla Agnieszka Libura, jest powszechne.¹⁵

Nie sposób w tym miejscu badać poszczególnych przykładów struktur integracji, mam nadzieję, że przybliży to sama analiza obrazu. Opisując mechanizm kompresji różnorodnych relacji w amalgamacie, twórcy teorii amalgamatów pojęciowych wyliczają aż piętnaście tak zwanych istotnych relacji, które mogą tej kompresji podlegać: zmiana, identyczność, czas, przestrzeń, przyczyna-skutek, część-całość, reprezentacja, rola-wartość, analogia, dysanalogia, własność, podobieństwo, kategoria, intencjonalność, jednostkowość.¹⁶ Powiązania zewnętrzne między przestrzeniami mentalnymi mogą być skompresowane do powiązań wewnątrz danej przestrzeni

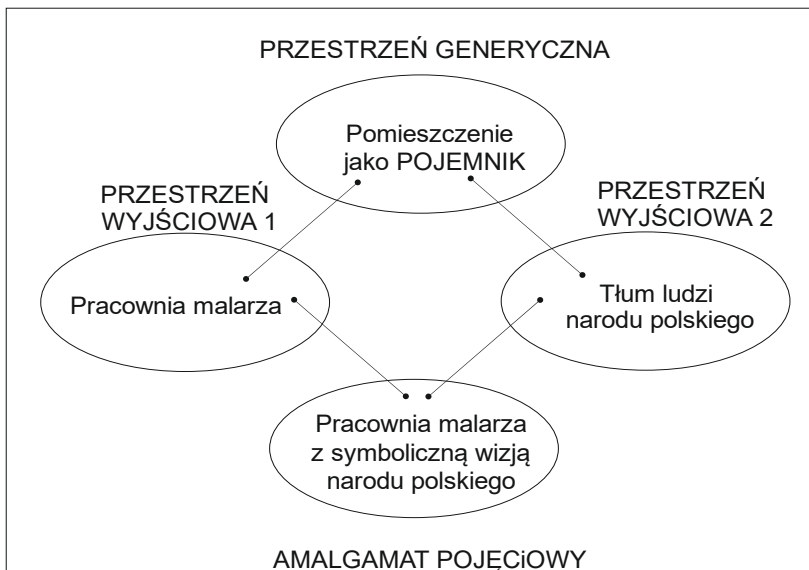
¹³ Ibidem, s. 23.

¹⁴ Ibidem, s. 24.

¹⁵ Por. A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, op. cit., s. 64.

¹⁶ Więcej na ten temat A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, op. cit., s. 31–45.

mentalnej. Powiązanie tej części koncepcji jest najbardziej karkołomne w przełożeniu na język obrazu, niemniej postaram się przytoczyć przykład: na obrazie Jacka Malczewskiego *Melancholia* widzimy tłum, który jest „przedstawicielem” narodu polskiego (na jakiej podstawie tak sądzimy, wspomnę w samej analizie), czyli zachodzi tutaj relacja kompresji części-całości oraz jed-nostkowości do relacji kategorii i reprezentacji. Kompresją rządzą określone zasady: zapożyczenia kompresujące, kompresja poszczególnej relacji za pomocą skalowania oraz synkopowania, kompresja jednej relacji w inną (np. w wyżej wspomnianym przykładzie) i kompresja kluczowych składników. Fauconnier i Turner podają jeszcze inne zasady tworzenia amalgamatu: topologii, uzupełniania struktur, zasada integracji, maksymalizacji oraz intensyfikacji istotnych relacji, zasada sieci, rozpakowywania, relewancji. Jak widać, teoria zasadza się na bardzo skomplikowanych właściwościach, które stosuje się dla zanalizowania stopionych znaczeń. Amalgamaty pojęciowe mają na celu skompresować to, co rozproszone, stworzyć podstawy całościowego wglądu, wzmocnić pewne relacje, stworzyć spójną opowieść i umożliwić przejście od wielości do jedności.



Rys. 1. Schemat integracji pojęciowej

3. ANALIZA OBRAZU *MELANCHOLIA*

Przejdźmy teraz do analizy dzieła Jacka Malczewskiego *Melancholia* (pełny tytuł *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce*), namalowanego w latach 1890–1894, z wykorzystaniem powyższych koncepcji obrazu. Obraz uważany jest za manifest polskiego symbolizmu. Zacznijmy od ogólnego opisu kompozycji: obraz ukazuje pracownię malarską z dużym

oknem. W głębi, po lewej stronie, tyłem do oglądającego, przed sztalugami z rozpoczętym płótnem siedzi malarz. Z tego płótna na środek pracowni wyłania się wizja surrealistycznie unoszącego się nad podłogą tłumy, który symbolizuje naród polski pod zaborami w XIX wieku, walczący o wyzwolenie Polski. Kłębowisko postaci w dynamicznym ruchu wypełnia środek pracowni i zatrzymuje się po prawej stronie obrazu tuż przed uchylonym oknem. W nim, na zewnątrz pracowni stoi ubrana na czarno kobieca postać. Odwrócona tyłem do pracowni, patrzy przed siebie i trzyma rękę na ramie uchylonego okna. Nie wiemy, czy je otwiera, czy zamyka, czy trzyma w uchyleniu. Fałę postaci rozpoczynają przedstawienia dzieci, które następnie zmieniają się w ludzi dojrzałych a na końcu w starców, patrzących przez okno. Za oknem krajobraz z budynkiem, prawdopodobnie klasztornym, i drzewami za murem, które okrywa zielone listowie.

Już przy ogólnym spojrzeniu na dzieło widać skomplikowaną siatkę powiązań znaczeniowych, a zatem przedstawienie należy zaliczyć do tak zwanych amalgamatów wielokrotnych (*multiple blends*), charakterystycznych dla sztuki, w których liczne integracje pojęciowe stanowią zasadę konstruującą obraz o treściach symbolicznych, opartych na warstwie wizualnej i złożonych procesach mentalnych. Teoria amalgamatów pozwala również w tym przypadku „opisać teoretycznie nieskończone możliwości interpretacji dzieła sztuki opartego na tak twórczym amalgamacie, jaki powstaje w wyniku wielokrotnego stapiania złożonych pojęć”.¹⁷

Zacznijmy od ukazanej przestrzeni. Wiemy, że widzimy pomieszczenie, dzięki zastosowaniu perspektywy zbieżnej, która buduje głębię pomieszczenia dzięki zastosowaniu linii skośnych zgodnych z perspektywą, zwłaszcza w partii ściany z oknem. Inaczej rzecz ujmując, obraz widzimy poprzez ramę pojęciową „perspektywy zbieżnej sztuki europejskiej” i metonimii „blisko-daleko”. Integracja pojęciowa podlega tu zasadzie topologii. Trzeba zaznaczyć, że już sposób namalowania podzielonej na fragmenty podłogi do tych zasad nie nawiązuje: na pierwszym planie podłoga jakby „wstaje” – podlega inaczej wykreślonej perspektywie, a po lewej stronie wyznacza ją ostry skok w kierunku dolnego rogu obrazu. Można by rzec, że podłoga dramatycznie „ucieka” tłumowi spod nóg. Jest to niewątpliwie zabieg celowy, z jednej strony nadający większą dynamikę kompozycji, a z drugiej przypisujący fragmenty podłogi do części onirycznej wizji, stapiający się z nią na zasadzie kompresji identyczności. Tu możemy odnaleźć zasadę intensyfikacji istotnych relacji. Moim zdaniem, takie potraktowanie przestrzeni możemy również uznać za kompresję analogii i dysanalogii na zasadzie wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie wyobraźniowym równowagi.

Pokój postrzegamy jako pracownię malarską przez ukazane, charakterystyczne dla niej elementy: sztalugi, ustawione przy ścianie obrazy, atrybuty

¹⁷ A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, op. cit., s. 60.

malarskie – pędzle, farby – na stoliku w prawym dolnym rogu oraz przedstawienie mężczyzny siedzącego przed sztalugą z paletą w ręku, identyfikowanego dzięki temu jako malarz za sprawą wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie metonimicznym Element Kategorii Za Kategorię. Uznajmy pracownię malarską jako jedną z przestrzeni wyjściowych. Zatrzymajmy się jednak na chwilę na osobie malarza. Wiemy, że to artysta malarz – pierwsza przestrzeń wyjściowa zatem to „Malarz”, ale dzięki rozpoznawalności symboliki tłumu (o czym w dalszej części pracy), dzięki przypasowaniu do wizerunku ramy kognitywnej dotyczącej historii Polski, wiemy również, że jest to malarz polski, historycznie umiejscowiony w XIX wieku – druga przestrzeń wyjściowa „Malarz polski”. Dla obu tych przestrzeni wyjściowych można stworzyć przestrzeń generyczną o nazwie „artysta”. W zestawieniu tego, co maluje, co wyłania się z jego płótna, jak również jego poza sugerująca zadumę odczytywaną na podstawie wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie metonimii. Ten mechanizm pojęciowy sprawia, że widzimy go jako malarza zaangażowanego w temat walki narodowowyzwoleńczej, czyli malarza z misją narodową, co doprowadza nas do amalgamatu „Malarz polski XIX wieku z misją przedstawiania historii Polski”. Mamy tu do czynienia z siatką pojęciową typu simplex. Jego schowana w głębi, niewielka, odwrócona tyłem i anonimowa postać sugeruje, że sprawa narodowa jest ważniejsza niż jego osoba – pojmujemy to za pomocą wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie wyobrazeniowym „przód-tył” i „blisko-daleko” oraz metonimicznym zorganizowanym na podstawie selektywności percepcji: „To, co znajduje się w bezpośredniej bliskości jest nadrzędne wobec tego, co znajduje się dalej”, „To, co dominuje bardziej jest ważniejsze od tego, co dominuje mniej”.

Jednak nie ten amalgamat znaczeniowy jest głównym stopieniem pojęciowym: w pracowni malarza pojawił się symboliczny tłum. To integracja pojęciowa dwuzakresowa. „Struktury przestrzeni wyjściowych w siatkach dwuzakresowych często są zupełnie niezgodne, co pozwala na interesujące i twórcze rozwiązania”¹⁸. Tak jest w tym dziele: pierwszą przestrzenią wyjściową jest „pracownia malarska”, drugą – „wizja realistycznie przedstawionego, choć nierealnego, narodu polskiego”. Te dwie przestrzenie stapiają się w „pracownię malarską jako miejsce uosobienia wizji artysty”. Przestrzenią generyczną będzie tutaj schemat wyobrazeniowy pojemnika „Pomieszczenie” (rys. 1). Można natomiast przywołać ramę kognitywną „wyobraźni symbolicznej”. Zarówno dane przestrzenie wyjściowe, jak i powstały amalgamat pojęciowy, nabierają bardziej dookreślonego znaczenia, jeśli nałożymy na niego ramę kognitywną „historii Polski”. W tym przypadku pierwszą przestrzenią wyjściową stanowi grupa ludzi będąca przedstawicielami narodu polskiego XIX wieku pod zaborami i walczącego o wyzwolenie, a drugą prze-

¹⁸ A. Libura, *Amalgamaty...*, op. cit., s. 62.

strzenią wyjściową – pracownia malarska artysty tworzącego obrazy historyczne z tym powiązane. Kolejność jest inna, ponieważ to wizja określa tutaj *status quo* malarza. Postać w oknie – personifikacja Melancholii – stanowi oddzielną przestrzeń wyjściową kompozycji, która wnosi własne znaczenie do amalgamatu. Powstaje stopienie znaczeniowe, które można by nazwać „wizja narodu polskiego w stanie melancholii walczącego z zaborcami w pracowni malarza historycznego w XIX wieku”.

Teraz możemy przyrzeć się samej imaginacji artysty, która jest najbardziej rozbudowaną strukturą dzieła Malczewskiego. Najpierw spójrzmy na ogólny zarys kształtu kłębowiska postaci:

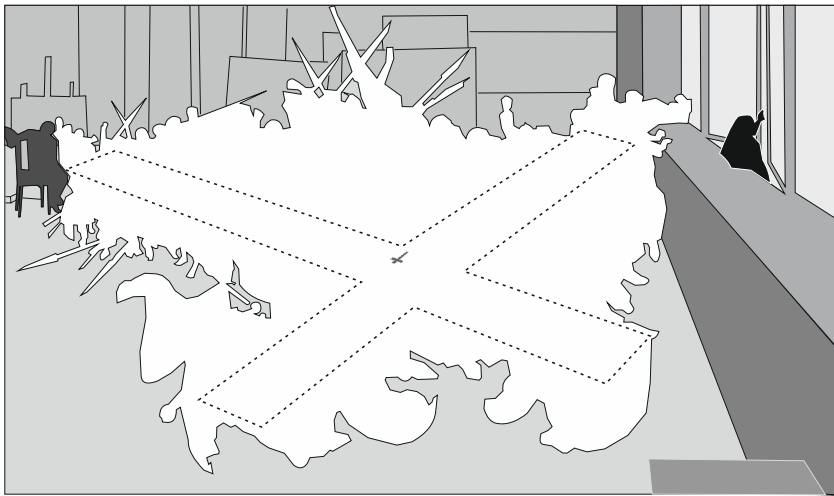
a) Tłum wyłania się z płótna niewielkich rozmiarów (w porównaniu do całej kompozycji) umiejscowionego w górnym lewym rogu, rozwija się dynamicznie w prawą stronę. Taki zabieg kompozycyjny powoduje, że dane przedstawienie niejako „czytamy”, ponieważ kierunek ruchu jest zgodny z kierunkiem czytania tekstu w kulturze zachodniej, który opiera się pierwotnie na schemacie wyobrażeniowym ścieżki.

b) Mamy tutaj nawiązanie do idealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie metaforycznym metafory orientacyjnej „wertikalność”, w którym domeną źródłową jest „góra-dół” „wznoszenie się-opadanie” a docelową „życie-śmierć” i „zwycięstwo-przegrana”. W centralnej części obrazu grupa mężczyzn stoi unosząc pionowo kosy, przerobione na broń powstańców, a u dołu – postaci przewracające się w splątaniu i dramatycznych gestach. „wznoszenie się” oznacza w tym miejscu podnoszenie się jako uwznioślające ujęcie tematu walki i „upadanie” jako upokarzającą przegraną.

c) Patrząc na obraz w kontekście schematu wyobrażeniowego „wznoszenie się i opadanie” przychodzi na myśl metafora „fala tłumu”, w której domeną źródłową jest „fala” a domeną docelową „dynamiczny ruch ludzi”. Grupa jest tak skomponowana, że sprawia wrażenie płynnego ruchu: unosi się i opada jak fala, jest unoszona niewiadomą siłą, trochę bezwolnie (metafora „unoszenia przez historie”), by w pobliżu okna natrafić na niewidzialną wyobrażeniową blokadę, rozbić się i ruchem wstecznym zawrócić. Ekspresyjne pozy ludzi i kierunki rekwizytów, zwłaszcza broni, sugerują taki właśnie ruch, który zmienia przewracający się do tyłu mężczyzna w centrum kompozycji (rys. 2).

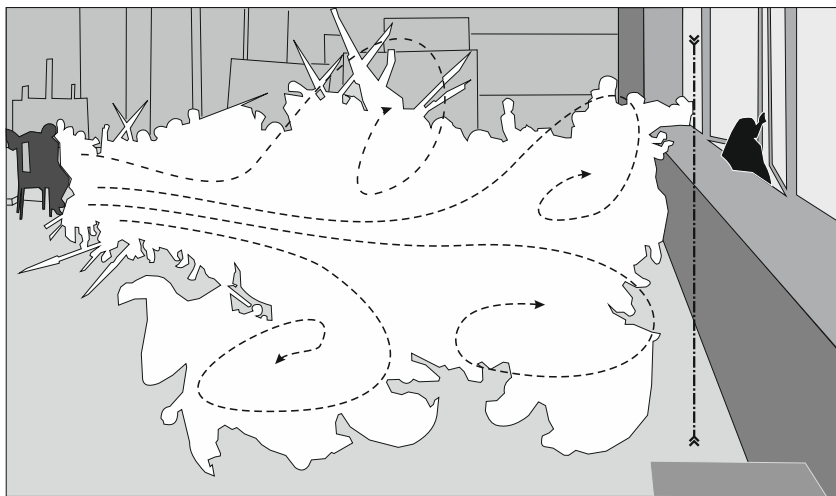
d) Oniryczna wizja przybiera jeszcze jeden kształt – kształt krzyża, łącząc historię polskich zrywów powstańczych z martyrologią chrześcijaństwa. Odniesienie znaku krzyża do chrześcijaństwa umożliwia wyidealizowany model kognitywny oparty na schemacie metonimicznym „element kategorii za kategorię”. Ten krzyż jest krzyżem upadającym, co odwołuje na mocy metonimii do historii upadku Chrystusa pod krzyżem podczas drogi na Górę Kalwarię. Pierwszą przestrzenią wyjściową będzie tutaj „dręczony i cierpiący w niewoli naród polski”, drugą przestrzenią wyjściową „Chrystus upadający

pod krzyżem”. Za przestrzeń generyczną można uznać „upadek zniewolonego niewinnego człowieka z powodu przemocy”. Powstaje amalgamat: „naród polski niewinnie cierpiący i upadający niczym Chrystus pod krzyżem”. W centralnej części, wśród upadających, widzimy odniesienie metonimiczne do tego wątku – postać ściskającą mały krucyfiks. Również para upadających na pierwszym planie upada jakby pod ciężarem krzyża z czarnym sztandarem, jakiego używa się podczas ceremonii pogrzebowych. To kompresja pojedynczej relacji integracji pojęciowej za pomocą synkopowania i skalowania: przestrzeń mentalna w relacji kompresji podobieństwa powtarza i pokazuje w różnej wielkości kształt krzyża (rys. 3).



Rys. 2. Schemat metafory pojęciowej „fala”

e) Pozostając jeszcze przy całościowym ujęciu grupy bardzo czytelne jest, wspomniane już wcześniej, zorganizowanie tłumu pod względem wieku. Generalizując, od małych dzieci niosących broń z krzykiem na ustach przez półnagiego młodzieńca, którego wzrok prowadzi oglądającego do grupy dojrzałych mężczyzn i kobiet w stronę starszych mężczyzn w pobliżu okna. Układ ludzi wedle wieku jest domeną źródłową dla pojmowania procesu, w tym przypadku drogi życia jednego pokolenia, scalonego na jednym obrazie. Rozpoznać tu można kilka rodzajów kompresji: „czasu” i „relacji przyczyna i skutek” za pomocą skalowania (skrócenie odcinka czasowego oraz związku przyczynowo-skutkowego: młodzi ludzie walczyli i dlatego stali się zesłańcami), a z wybranych przez artystę momentów życia powstaje tak zwana całościowa przestrzeń „historii życia”. Cały pochód można rozpatrywać w kategorii metafory orientacyjnej „ścieżka czyli punkt wyjścia–droga–cel”.



Rys. 3. Schemat wyobraźniowy „krzyż”

Tłum ludzi jest reprezentacją całości narodu dążącego do wolności, czyli jest to metonimia „część zamiast całość”. Na podstawie ubioru i rekwizytów rozpoznajemy przedstawicieli szlachty, chłopstwa, duchowieństwa, artystów – rozpoznajemy ich na podstawie wyidealizowanego modelu kognitywnego kategorii-i-jej-elementu. W wyniku takiego ujęcia kompresja analogii przechodzi tu w jednostkowości – wiele losów ludzkich zostaje sprowadzonych do ogólnego losu Polaka w XIX wieku, ale też kompresja jednostkowości zmienia się w relację reprezentacji, o czym już wspominałam.

Między poszczególnymi osobami w tłumie zachodzą interakcje, tworząc „opowieść w opowieści”. Szczegóły nie tylko wzmacniają integrację pojęciową obrazu i uzupełniają się nawzajem, ale również nabudowują nowe znaczenia. Mamy tu treści, do odbioru których wystarczy uniwersalna, ogólnoludzka rama poznawcza – wymalowane na twarzach emocje i pozy ludzi cierpiących, przestraszonych, walczących czy zadumanych m.in.: otworzone usta oznaczające krzyk, ręce, ukazane w taki sposób, by pokazać określony ruch np. złożone ręce jako gest rozpacz czy modlitwy, odchylenie ciała odbierane przez oglądającego jako przewracanie się itp. Wnioskujemy o stanach wewnętrznych osób na podstawie objawów fizycznych poprzez wyobraźniowy schemat poznawczy metonimii.

Obok tych, powszechnie odbieranych, znaków przedstawieniowych obraz zawiera wspomnianą wyżej, ramę kognitywną historii Polski po rozbiorach – można historię Polski uznać za jeszcze jedną z przestrzeni wyjściowych siatki pojęciowej, odczytywalną tylko przez kogoś, kto ją zna. Postaci są uzbrojone, stąd wiemy, na podstawie metonimii, że toczą walkę, a ponieważ broń jest bardzo różna, tak samo jak ubiory, wnioskujemy, że mamy do czynienia z walką powstańczą, a nie zorganizowaną armią na mocy wyidealizowanego

modelu kognitywnego kategorii-i-jej-cechy – do tego wystarczy rama uniwersalna, ale już rodzaj broni i ubiór odczytujemy zgodnie z ramą historyczną dzięki niej wiemy, że to polscy powstańcy i zesłańcy z XIX wieku. Tą ramę uzupełnia jeszcze jedna, bardziej specjalistyczna – wcześniejszej sztuki polskiej o tematyce historycznej, która również jest jedną z przestrzeni wyjściowych budowanej tutaj siatki pojęciowej: postaci przyjmują pozy i gesty z obrazów Jana Matejki czy Artura Grottgera. Przykładowo gest jednego z kosynierów – rozrywanie koszuli na piersiach – kojarzący się od razu postacią Rejtana z obrazu Matejki. Ubiór i rekwizyty określają tożsamość osób na podstawie wyidealizowanego modelu poznawczego kategorii-i-jej-elementu a rozpoznawanie tych wszystkich osób osadza się na metonimii rzecz za osobę: powstańcy mają brudne, chłopskie ubiory, kosy, sztandary, zesłańcy – charakterystyczne płaszcze z postawionymi kołnierzami, skazańcy – łańcuchy, szlachta – kontuszowe pasy i szlacheckie uczesania, ksiądz – biret na głowie, artyści – określające ich atrybuty.

Autor podkreślił znaczenie włączenia do walkę sztuki i literatury: w masie ciał znajdziemy upadającą postać z laleczką stańczyka w dłoni – satyryka, w płaszczach zesłańców – muzyka ze skrzypcami i malarza z pędzlem w dłoni (przewracającego się na pierwszym planie) oraz postać młodego chłopca kurczowo trzymającego książkę i pogrążonego w lekturze. To ostatnie może symbolizować moc powszechnie wtedy przypisywaną literaturze w kształtowaniu postawy patriotycznej odpowiada za to schemat wyobrażeniowy oparty o struktury metonimii. Co ciekawe, artyści nie patrzą w stronę okna jak to czyni większość postaci – są raczej jakby zatopieni we własnym świecie, a jednak stanowią część tej zbiorowości. Wcześniej już zaznaczone nawiązania do wiary chrześcijańskiej uzupełniają postaci księdza i modlących się ludzi. Można również zauważyć ramy kognitywne kojarzone z niewolnictwem: poza postaciami usiłującymi zerwać łańcuchy, postać prawie nagiego odwróconego młodzieńca przywodzi na myśl rzeźby cierpiących „Niewolników” Michała Anioła. W tym kontekście w ludzką nagość pojmuje się оголошение, upokorzenie na zasadzie ramy kognitywnej posiadania.

Zamknięciem kompozycji obrazu, a przede wszystkim kluczem do odczytania jego treści, jest uchylone okno i kobieca postać, która się w nim znajduje. Zasugerowani tytułem możemy odnajdywać w niej uosobienie Melancholii, personifikację należącą do metafory ontologicznej. Do tego skłaniają zamyślony mężczyzna oparty o parapet i powtórzenie pozy kobiety przez starszych zesłańców, co można ująć jako kompresje na zasadzie podobieństwa i synkopowania jednej relacji przez drugą. Jeśli nie znalazłbyśmy tytułu obrazu (co już nam stwarza jakąś ramę pojęciową), postać odczytali byśmy bardziej jako personifikację Śmierci, ponieważ czarne spowijające ją szaty odwołują do zachodnioeuropejskiej tradycji (ramy pojęciowej) obrządku pogrzebowego a i postaci upadające konkludują takie odczytanie postaci na mocy metafory „śmierć to kierunek w dół”. Poza tym kończy ona sugero-

wany w układzie ruch, odczytywany dzięki schematowi wyobrażeniowemu „punkt wyjścia-droga-cel i siły”, tak, jak śmierć kończy życie, a najbliższej tajemniczej postaci umiejscowieni są starsi mężczyźni, najdalej natomiast dzieci. Taki zabieg kompozycyjny umieszcza śmierć przy końcu przebytej, pełnej dramatycznych zmagania, drogi. Statyczna poza kobiety, zwróconej tyłem do dynamicznej grupy i stojącej w uchylonym oknie, stanowi zatrzymanie, czyli według schematu wyobrażeniowego siły–przeciwności i blokady wzmocnioną jeszcze bardziej przez umieszczenie kobiety na zewnątrz pracowni. Tutaj wyłania się jeszcze jedna integracja pojęciowa dotycząca tła kompozycji i nowe przestrzenie wyjściowe w tym wielokrotnym amalgamacie: pierwsza – „pomieszczenie z uchylonym oknem”, druga – „ograniczona porozbiorowa sytuacja polityczna z nadzieją odzyskania wolności”, co znowu powraca do przestrzeni generycznej schematu wyobrażeniowego pojemnika. Obie przestrzenie wyjściowe stapiają się w amalgamat, który można opatrzyć tytułem: „Zamknięta w ograniczającej sytuacji niewoli porozbiorowa Polska poszukująca wyjścia wyzwolenia”. Tutaj topologia przestrzeni wyjściowych jest podobna do siebie, dlatego mamy do czynienia z siatką lustrzaną stopienia pojęciowego i kompresją analogii do identyczności.

Powróćmy do tajemniczej personifikacji. Czerń szaty bardzo mocno kontrastuje z pastelowym widokiem za oknem, jeszcze bardziej wzmocniając granicę między tym, co w pracowni, a co poza nią. W kategoriach otwierającego się okna można pojmować przekraczanie granicy zamknięcia („otwierające się okno” nie jest metaforą, ale domeną źródłową metaforycznego pojmowania sytuacji narodu) w narzuconej przemocą narodowi sytuacji, ale tam właśnie stoi złowroga, na mocy metafory jasne–dobre a złe–ciemne, kobieta, tytułowa Melancholia. Patrzy w dal, na to, co nieosiągalne dla tłumu, w przestrzeń, która kojarzy się z wolnością na mocy metafory „wolność to ruch swobodny” i metonimii „przestrzeń za swobodny ruch”. Zieleni w krajobrazie nasuwa metaforycznie skojarzenia z nadzieją – przestrzenią źródłową jest tutaj kolor zielony a docelową nadzieja – ale krajobraz też ma ograniczenia – widnieje tam mur, prawdopodobnie klasztorny, czyli jeszcze mocniejsza metafora blokady, odczytywana na podstawie schematu wyobrażeniowego zamkniętego pojemnika. Można jeszcze kobietą postać porównać do ikonografii Madonny, co przywołuje skojarzenia z chrześcijaństwem na mocy modelu poznawczego metonimii „kategoria-i-jej-element”.

Na zakończenie analizy chciałabym jeszcze raz wspomnieć o symbolice kolorów. Poza wspomnianą już czarną szatą i zielenią w krajobrazie, w kompozycji występują płaszczyzny czerwieni – sztandar, podłoga, ale również, mało widoczny na pierwszy rzut oka, czerwony kielich w ręku chłopca z początku korowodu – a kolor czerwieni, w ramach wyidealizowanego modelu kognitywnego opartego na schemacie metonimicznym, kojarzony jest z walką, agresją i krwią. Grupa rozpoczyna się jasnymi odcieniami bieli w partii obrazu z dziećmi a kończy czarną szatą Melancholii-Śmierci. Można to roz-

patrywać na zasadzie łańcucha metafor: „życie to światło” i „śmierć to ciemność” lub „bieli–jasności–dziecięcej niewinności” i „czerni–ciemności–dojrzałej znajomości zła”. Na pierwszym planie mamy również umieszczone biały i czarny sztandar, co może być metaforą walki dobra i zła.

4. PODSUMOWANIE

Malczewski w obrazie *Melancholia* utworzył integrację pojęciową w pełni odczytywalną dopiero w zestawieniu z ramą kognitywną historii Polski, z intencją zobrazowania kondycji narodu polskiego po walce z zaborcami w XIX wieku, ale również określenia miejsca artysty w takiej społeczności. Skompresował bogactwo znaczeń powiązanych zewnątrz i wewnątrz znaczeniowo, tworząc wielokrotny amalgamat pojęciowy, bogaty, możliwy do odczytania dla naszej kultury, obrazujący losy Polaków, którzy zerwali się do walki za młodu po czym, w wyniku poniesionych klęsk i konsekwencji walki powstańczej, zapadają w stagnację i zwątpienie, dla których obietnica wolności oddala się w czasie, ponieważ minął moment życiowych sił i możliwości. Kompresje uwikłane są w relację intencjonalności wszechobecną w zamyśle twórcy obrazu. W świetle teorii lingwistyki kognitywnej taka analiza złożonego w swoich treściach dzieła sztuki może być niemal nieskończona, ponieważ takie integracje pojęciowe przechodzą w następne stapania przeżycia estetycznego i odbioru wyobrażeniowego oglądającego.

BIBLIOGRAFIA

- T. Dobrzyńska, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Wyd. Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- V. Evans, M. Green, *Cognitive Linguistics. An Introduction*, Edinburgh University Press 2006.
- E. Górńska, G. Radden (red.), *Metonymy – Metaphor College*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego 2005.
- M. Johnson, *The Bodily Basic of Meaning, Imagination and Reason*, University of Chicago Press 1987.
- J. Jurewicz, niepublikowane materiały do wykładów *Culture and Cognition. How People Create Meaning?*, Uniwersytet Warszawski 2015.
- Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, Oxford University Press 2002.
- G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988.
- R. W. Langacker, *Wykład z gramatyki kognitywnej*, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
- A. Libura, *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, Universitas, Kraków 2007.
- J. R. Taylor, *Gramatyka kognitywna*, przeł. M. Buchta, Ł. Wiraszka, Universitas, Kraków 2007.

**THE PAINTING MELANCHOLY BY JACEK MALCZEWSKI
IN THE CONTEXT OF THE THEORY OF COGNITIVE LINGUISTICS**

ABSTRACT

In the article I analyse the painting *Melancholy* by Jacek Malczewski in the context of the theory of cognitive linguistics. I transfer the principles of the analysis paradigms of language – which have been studied intensively since the eighties of the twentieth century – to the field of visual art. I refer to a few key aspects of these studies, by choosing the sets which create complementary and mutually enriching content useful for the intended task. The analysis of painting is preceded by the outline of the theory of metonymy, metaphor and conceptual blends.

Keywords: metonymy, metaphor, conceptual blending theory, image schema, George Lakoff, Mark Johnson, Gilles Fauconnier, Mark Turner.

O AUTORCE — magister sztuki, Uniwersytet Warszawski, Wydział Historyczny, Interdyscyplinarne Humanistyczne Studia Doktoranckie ul. Nowy Świat 69, 00-001 Warszawa (afiliacja).

E-mail: magdalena.lata@onet.eu