

Katarzyna Stadnik

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

katarzyna.stadnik@poczta.lublin.umcs.pl

Poznawcze aspekty obrazowania w języku i kulturze wizualnej. *Turner Czesława Miłosza i Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy Williama Turnera*

Cognitive Aspects of Imagery in Language and Culture. Czesław Miłosz's *Turner and William Turner's Châteaux de St Michael, Bonneville, Savoy*

Abstract: The paper discusses the issue of imagery in language and visual culture. The focus is on the cognitive-cultural foundations of the interplay between the visual image and linguistic imagery. Our analysis concerns Czesław Miłosz's *Turner* and the corresponding painting by William Turner *Chateau de St. Michael, Bonneville, Savoy* (1803), both of which are regarded as cognitive tools that help maintain the continuity of culture across space and time. It is argued that the linguistic prompts and the visualisation complement each other. In Miłosz's poem, not only lexical, but also grammatical choices are meaningful, enabling to evoke in the reader's mind vivid mental images. The poet's linguistic choices guide the attention of the reader, and, at once, the beholder of the visualisation, facilitating a better understanding of the artist's mind: his perception and sensitivity to particular aspects of the iconosphere that he decided to capture in his painting, making his vision forever contemporary.

Keywords: cognitive tool, culture, Czesław Miłosz, diagrammatic iconicity, image language, imagery, W.J.M. Turner

Streszczenie: Artykuł podejmuje problematykę obrazowania w utworze literackim i kulturze wizualnej. W sposób szczególnie koncentruje się na kognitywno-kulturowych podstawach współzależności między obrazem poetyckim i przedstawieniem wizualnym. Analiza dotyczy tworu Czesław Miłosza *Turner* oraz opisanego w wierszu obrazu Williama Turnera *Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy* (1803). Zarówno utwór poetycki, jak i obraz traktowane są jako narzędzia poznawcze wspomagające zachowanie ciągłości kulturowej w czasie i przestrzeni. Wybory językowe Miłosza kształtują obrazowanie poetyckie, stanowiące źródło konceptualizacji (obrazowania mentalnego). Wybory leksykalne i gramatyczne pomagają ukierunkować uwagę odbiorcy utworu, potencjalnie zaznajomionego z pejzażem Turnera, na wybrane ele-

menty obrazu. Zarysowuje się w ten sposób korespondencja między wizualizacją i tym, jak mógł postrzegać ów górski pejzaż sam malarz. Dzięki tak uzyskanemu dostępowi do fikcyjnego umysłu Turnera uzyskujemy wgląd w możliwy proces kształtowania przedstawienia wizualnego przez malarza, który na płótnie uwiecznił własną wizję rzeczywistości.

Słowa kluczowe: narzędzie poznawcze, kultura, Czesław Miłosz, ikoniczność diagramatyczna, język, obraz, obrazowanie, W.J.M. Turner

Obraz w języku i kulturze z perspektywy językoznawstwa kulturowego

Jednym z kluczowych pytań stawianych przez językoznawstwo kulturowe o orientacji kognitywnej jest zagadnienie relacji zachodzącej między językiem, kulturą a procesami poznawczymi. Współczesne językoznawstwo kulturowe wyrasta z trzech tradycji:

antropologii językowej w duchu Franza Boasa (język odzwierciedla i wpływa na ludzkie myślenie i kulturę), etnosemantyki (kultury różnie organizują i kategoryzują różne obszary wiedzy) i etnografii mówienia (komunikacja jest kulturowo zróżnicowana). Poruszając się w tych trzech obszarach, staramy się dociec punktu widzenia rodzimego użytkownika języka (...). Po wzbogaceniu tych tradycji o odkrycia lingwistyki kognitywnej (...), rozróżniamy *cultural linguistics* (małymi literami – to ogólnie badanie relacji między językiem a kulturą) i *Cultural Linguistics* (wielkimi literami – jako nazwa dyscypliny, korzystającej z dokonań współczesnego kognitywizmu)¹.

Zgodnie z założeniami tak rozumianego językoznawstwa kulturowego rozważania dotyczące roli obrazu w języku i kulturze należy odnieść do kwestii relacji między procesami poznawczymi i doświadczeniem człowieka jako uczestnika pewnej wspólnoty kulturowej. Istotna dla naszych rozważań okazuje się wypracowana na gruncie językoznawstwa kognitywnego odpowiedź dotycząca znaczenia w umyśle, języku i kulturze.

Przyjmuje się, że dla użytkowników języka, współtworzących wspólnotę kulturową, świat stanowi „projektowaną” rzeczywistość². Język traktuje się jako „[pryzmat], przez który obserwujemy zjawiska poznawcze”³. Jednym z fundamentalnych założeń tego podejścia badawczego jest supozycja, że umysł człowieka konstruuje świat w sposób twórczy „za sprawą takich proce-

¹ A. Głaz, *Czym jest językoznawstwo kulturowe?*, „Etnolingwistyka” 2015, t. 27, s. 222.

² Por. Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011.

³ V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska, Kraków 2007, s. 142.

sów poznawczych, jak np. oparta na prototypach kategoryzacja, organizowanie wiedzy w oparciu o ramy, rozumienie doświadczenia przez filtr metafor⁴. Pojęcie konstruowania znaczenia, czyli konceptualizacji, będącej „procesem, w którym jednostki języka pełnią funkcję wskazówek dla różnorodnych operacji pojęciowych i przywoływania wiedzy ogólnej”⁵, jest jednym z filarów semantyki kognitywnej. Język służy obrazowaniu, czyli nadaniu treści pojęciowej określonej formy. Istotne jest również założenie dotyczące wpływu percepcji na proces konceptualizacji. Podkreśla się perspektywiczną naturę reprezentacji poznawczych, czyli zdolność do konceptualizowania tej samej sytuacji „z różnych, nawet sprzecznych, perspektyw społecznych”⁶.

Istotnym aspektem obrazowania za pomocą języka, powiązaniem z ukierunkowaną uwagą, jest relacja figura–tło, w której ważniejszą rolę przypisuje się elementowi bardziej wyrazistemu, przyciągającemu naszą uwagę. Język może ukierunkować na takie aspekty obiektu, które nie są łatwo dostępne podczas jego postrzegania⁷. Może również zwracać uwagę na relacje pomiędzy kategoriami, jak też na przynależność do określonej kategorii⁸.

Sposób organizowania konceptualizowanej sytuacji według kryterium wyrazistości ilustrujemy, odwołując się do formy wierszowej *haiku*. Jak dowodzi Beata Śniecikowska, *haiku* charakteryzuje się specyficznymi schematami wizualnymi⁹. Często napotkać można przykłady nadawania większej wyrazistości jednemu elementowi, którym może być „kształt, drobny motyw znany z codziennego życia jest doskonale wyeksponowany, choć nie jest dokładnie opisany” (na przykład „Fiołki –/ Jakże cenne/ Na górskiej ścieżce”, autorstwa Bashō)¹⁰.

Podstawą naszych dociekań dotyczących statusu obrazu w czasoprzestrzennej ciągłości języka i kultury danej wspólnoty jest relacja między usytuowanymi w kontekście społeczno-kulturowym procesami poznawczymi użytkownika języka a jego doświadczeniem jako członka danej wspólnoty kulturowej. Podkreślając znaczenie ciągłości kulturowej dla rozważań na styku języka i kultury, pogłębiamy refleksje językoznawców kognitywnych na temat roli percepcji w kształtowaniu konceptualizacji o wymiar pamięci zarówno indywidualnej, jak i wspólnotowej. Zważywszy na relację język–kultura, można stwierdzić, że

⁴ Z. Kövecses, dz. cyt., s. 27

⁵ V. Evans, dz. cyt., s. 64.

⁶ M. Tomasello, *Historia naturalna ludzkiego myślenia*, tłum. B. Kucharczyk, R. Ociepa, Kraków 2015, s. 18.

⁷ B. Tversky, *Tools for thinking* [w:] *Language and bilingual cognition*, red. V. Cook, B. Bassetti, New York–Hove 2011, s. 132.

⁸ Tamże, s. 133.

⁹ B. Śniecikowska, *Figure/ground sensory segregation in Japanese and non-oriental haiku* [w:] *Texts and minds. Papers in cognitive poetics and rhetoric*, red. A. Kwiatkowska, Frankfurt 2012, s. 139–154.

¹⁰ Taż, *Obrazowość jako wyznacznik „haiku” – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku* [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009, s. 132.

uwarunkowane kulturowo słowa i struktury gramatyczne języka są narzędziami kształtowania pojęć, które odzwierciedlają doświadczenie historyczne społeczeństwa dotyczące pewnych sposobów działania i myślenia. W miarę rozwoju społeczeństwa te narzędzia mogą stopniowo ulegać modyfikacji lub zostać odrzucone. W tym sensie, obraz świata danego społeczeństwa nie jest nigdy w pełni „zdeteminowany” przez zestaw narzędzi konceptualizacji, jakie to społeczeństwo ma do dyspozycji, natomiast z pewnością znajduje się pod ich mocnym wpływem¹¹.

Język można więc uznać za jedno z narzędzi poznawczych pozostających do dyspozycji członków wspólnoty kulturowej. Stanowi on ustrukturyzowane repozytorium wiedzy o świecie, służące konstruowaniu treści pojęciowej, która podlegać może negocjacji w ramach interakcji między uczestnikami danej społeczności.

Obraz – pamięć – kultura

W jaki sposób obraz jako przedstawienie wizualne staje się narzędziem poznawczym należącym do „przybornika” kultury? Problem ten odnosimy do roli, jaką materialne nośniki obrazu odgrywają w zapewnianiu ciągłości kultury danej wspólnoty.

Rozważania dotyczące języka i przedstawienia wizualnego jako form reprezentacji rzeczywistości mają „wspólny punkt wyjścia, którym są badania psychologów kognitywnych dotyczące praw percepcji i mechanizmów postrzegania, myślenia i tworzenia wyobrażeń”¹². Wskazujemy więc na poznawczą motywację obrazu zarówno językowego, jak i takiego, którego nośnikiem jest forma materialna. Omawiając kwestię natury ludzkiego poznania w świetle koncepcji tak zwanego umysłu usytuowanego, Barbara Trybulec zauważa:

wydaje się, iż można przyjąć możliwość istnienia, w ramach szerokiego systemu poznawczego, rozszerzonych procesów poznawczych, na które składa się manipulowanie zewnętrznymi strukturami informacyjnymi. Same owe struktury oraz narzędzia służące do magazynowania i pozyskiwania informacji, mimo że nie stanowią części umysłu, powinny być uznane za część szerokiego systemu poznawczego¹³.

¹¹ C. Goddard, A. Wierzbicka, *Język, kultura i znaczenie: semantyka międzykulturowa*, tłum. W. Chłopicki [w:] *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 197–198.

¹² A. Kwiatkowska, *Postrzeżenie, obraz, język – okiem kognitywisty* [w:] *Między obrazem a tekstem*, dz. cyt., s. 9.

¹³ B. Trybulec, *Umysł zakorzeniony czy rozszerzony – napięcie w teorii poznania usytuowanego*, „Nauka i Filozofia. Studia filozoficzne interdyscyplinarne” 2014, t. 2, s. 196.

Zwraca uwagę znaczenie struktur/narzędzi wykorzystywanych w celu magazynowania i/lub pozyskiwania informacji. Jako (wyidealizowany) system poznawczy kultura manifestuje się w swoich fizycznych nośnikach, stanowiących reprezentacje zewnętrzne wiedzy, wartości i przekonań danej wspólnoty. Wynika to z faktu, że wytwory kultury noszą piętno właściwych człowiekowi procesów poznawczych. Jednym z nich jest kategoryzacja. Tworzone przez umysł kategorie nie są przypadkowe. Umysł organizuje je w swego rodzaju „pakiety” zawierające wiązki informacji.

Będąc ustrukturyzowanymi nośnikami informacji, powstałymi w wyniku działalności poznawczej człowieka, zasoby kultury wizualnej stanowią mogą narzędzia wspomagające ludzką aktywność kognitywną. Relację między językiem a przedstawieniem wizualnym jako nośnikami obrazu rozpatrujemy zatem w odniesieniu do umotywowanej poznawczo formy, zaś różnica między nimi polega zasadniczo na manifestacji pewnej treści pojęciowej w różnym medium.

Gdy weźmiemy powyższe pod uwagę, to kluczowe dla naszych rozważań jest rozumienie obrazu jako swoistego śladu doświadczenia człowieka, łączące ideę obrazu z indywidualnym i wspólnotowym wymiarem pamięci ludzkiej. Jak zauważają Tomasz Majewski i Agnieszka Rejniak-Majewska, obraz

zarówno w znaczeniu przedmiotowym (materialny wizerunek – łac. *pictura*, ang. *picture*), jak i teologicznym, retorycznym oraz mentalnym (wyobrażenie – łac. *imago*, ang. *image*) jest pojęciem, które wskazuje na rodzaj zastępczej obecności, formy wywołującej poczucie dostępu do nieobecnego wymiaru rzeczywistości i/lub charakteryzującej się podobieństwem do tego, co przedstawione. Rozległa semantyka tego terminu nie pozwala sprowadzić go do wymiaru czysto wizualnego lub optycznego. Unaoczniające i uobecniające działanie obrazów łączy się z wykorzystywaniem ich jako sposobu utrwalenia osób, rzeczy i zjawisk, a także jako podpowy czy substytutu pamięci¹⁴.

Jaką funkcję pełnią zasoby kultury wizualnej w podtrzymywaniu ciągłości i negocjowaniu wiedzy, wartości oraz przekonań danej wspólnoty? Przestrzeń intersubiektywności, w której funkcjonuje pamięć wspólnoty oraz jej nośniki, jest obszarem konfliktów i napięć między odmiennymi perspektywami, z których interpretuje się przeszłość danej społeczności oraz jej relacje z innymi wspólnotami¹⁵.

¹⁴ T. Majewski, A. Rejniak-Majewska, *Obraz [w:] Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 289.

¹⁵ P. Forecki, *Konflikt pamięci [w:] Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 193–195.

Nośnikami pamięci mogą być:

zarówno przedmioty materialne: np. pomniki, narzędzia, fotografie, elementy przyrody martwej (głazy) i ożywionej (drzewa), jak i idealne: nazwy zdarzeń (Grunwald), artefaktów (legenda o smoku wawelskim), imiona i nazwiska postaci (Adam Mickiewicz), czy wreszcie pewne działania: zgromadzenia, pochody, happeningi; jednym słowem, wszystko to, co aktualnie lub potencjalnie może stymulować pamięć o przeszłości¹⁶.

Rolę repozytorium wiedzy opartej na percepcji odgrywa w sposób szczególny ikonosfera, na którą, według Mieczysława Porębskiego, składają się „fakty pojawiania się obrazów”¹⁷. Zdaniem Andrzeja Szczerskiego „świadoma percepcja obrazów uwarunkowana jest ich związkiem z pamięcią, która stanowi jeden z kluczowych warunków zamiany wzrokowego bodźca w koherentny przekaz wizualny”¹⁸.

Status danego zasobu kultury wizualnej jako nośnika pamięci podlegać może negocjacji w danej społeczności, ponieważ nadajemy naszym wrażeniom różne znaczenia. Nieuniknione negocjowanie odmiennych perspektyw poznawczych między uczestnikami społeczności kulturowej prowadzi do podzielenia gruntu kulturowego, czyli znanych członkom społeczności konwencji kulturowych, norm, instytucji¹⁹. Wskazujemy również na powiązanie ewolucji przestrzeni ikonosfery z palimpsestową naturą pamięci. Rozumiana jako aspekt kultury pamięci, a więc zarazem wiedzy zgromadzonej przez wspólnotę, ikonosfera stanowi nieodłączny składnik usytuowania społeczno-kulturowego użytkownika języka.

Wydaje się, że idea obrazu może się stać zwornikiem relacji zachodzącej już nie tyle pomiędzy językiem i przedstawieniem wizualnym, co pomiędzy językiem jako narzędziem poznawczym członków danej wspólnoty i kulturą wizualną jako repozytorium narzędzi poznawczych, zasobem widzialnych nośników pamięci.

¹⁶ A. Szpociński, *Nośnik pamięci* [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 278.

¹⁷ Cyt. za: A. Szczerski, *Ikonosfera* [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 174.

¹⁸ Tamże, s. 173.

¹⁹ M. Tomasello, dz. cyt., s. 21.

Ikoniczność a przekład intersemiotyczny na przykładzie analizy obrazowania poetyckiego w wierszu *Turner* Czesława Miłosza i obrazowania malarskiego w pejzażu Williama Turnera *Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy*

Przedmiotem naszej analizy jest sposób obrazowania poetyckiego w wierszu Miłosza *Turner*, opisującego pejzaż malarski Williama Turnera *Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy*. Pejzaż ten, podobnie jak inne tego typu dzieła w twórczości malarskiej Turnera, wpisuje się w długą tradycję ujmowania krajobrazu jako artystycznej reprezentacji świata, zaś jego poetycki opis można rozpatrywać jako sposób przedstawienia przestrzeni w utworze literackim.

Przyjmujemy, że krajobraz jest „konstruktem kulturowym, nadbudowanym nad tym, co estetyczne, uwarunkowanym przez to, co społeczne, i stworzonym z tego, co przyrodnicze”²⁰. Kluczowym zagadnieniem naszej analizy jest więc konstruowanie przez człowieka modeli rzeczywistości, których nośnikami mogą być nie tylko tworzywo materialne, ale także forma językowa.

Omawiając korelację między strukturą obrazowania poetyckiego i wizualnego, odwołujemy się do idei przekładu intersemiotycznego oraz roli, jaką w tym przekładzie może odgrywać ikoniczność oparta na podobieństwie strukturalnym. W naszym rozumieniu ikoniczność jest zjawiskiem o charakterze poznawczym, polegającym na dostrzeżeniu podobieństwa strukturalnego pomiędzy obrazowaniem w różnych mediach. Równie ważny jest postulat o symbolicznej naturze formy językowej, przyjęty w kognitywnych ujęciach gramatyki²¹. Jest to istotnie założenie, ponieważ kwestia „relacji między formą utworu a jego treścią” stale powraca jako jeden z głównych wątków teorii i krytyki literackiej. Tradycyjnie literatura szuka odpowiedzi na pytanie »co autor chciał powiedzieć?«, językoznawstwo natomiast – na pytanie »jak autor to powiedział?«²².

Roman Jakobson określa przekład intersemiotyczny jako „interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych”²³, na przykład przez przekazanie treści komunikatu werbalnego w formie muzyki, tańca, filmu, malarstwa²⁴. Uznajemy taką definicję za niewystarczającą, ponieważ za pomocą języka, na przykład obrazowania poety-

²⁰ B. Frydryczak, *Krajobraz* [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 196. Przykładem dzieła literackiego ilustrującego powyższą definicję może być również szkic Zbigniewa Herberta *Próba opisanie krajobrazu greckiego* [w:] Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2004, s. 57–82.

²¹ V. Evans, dz. cyt., s. 164.

²² E. Tabakowska, *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest* [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006, s. 9.

²³ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 44.

²⁴ Tamże, s. 49.

ckiego, możemy przywoływać obraz. Może być to obraz nowy, ale też utrwalony w naszej pamięci czy odwołujący się do istniejącego przedstawienia wizualnego. Kreatywność, rozumiana jako niekonwencjonalne obrazowanie stanowiące istotę poezji, może powodować nadanie nowych znaczeń.

W jaki sposób idiosynkratyczna perspektywa, z której Miłosz dokonuje przekładu intersemiotycznego, przywołując obraz Turnera w swoim wierszu, może być podzielana przez innych uczestników wspólnoty kulturowej? Zakładamy, że kwestię relacji pomiędzy formą poetycką noblisty i obrazową autorstwa Turnera można rozpatrywać w odniesieniu do ikoniczności diagramatycznej, charakteryzującej relację między oryginałem a przekładem. Jeśli bowiem przekład intersemiotyczny ma być ekwiwalentny, „musi zachować strukturalne podobieństwo do oryginału”²⁵.

Powstaje pytanie, na czym dokładnie owo strukturalne podobieństwo ma polegać. Pojęciem, które w naszych rozważaniach dotyczących korelacji między strukturą obrazowania poetyckiego i malarskiego pejzażu łączy analizę interakcji między tymi dwoma narzędziami poznawczymi, jest idea diagramu, a więc takiej struktury informacyjnej, którą jako językoznawcy wiążemy z koncepcją ikoniczności diagramatycznej w języku.

Pisząc o diagramach, Barbara Tversky podkreśla ich poznawczy charakter²⁶. Jako nośniki informacji diagramy są selektywne (na przykład mapy). Podobieństwo między ich schematyczną strukturą a znaczeniem, które w zamierzeniu człowieka mają komunikować, oparte jest na uwypukleniu wybranych właściwości danego obiektu, mających znaczenie w określonym kontekście²⁷. W świetle tezy o ucieleśnionym umyśle, przyjętej w ramach językoznawstwa kulturowego o orientacji kognitywnej, diagramy współtworzą fizyczne ramy aktywności poznawczej człowieka. Uogólniając, wizualizacje stanowią nie tylko rodzaj „uzewnętrznienia” myśli, ale także zasoby kształtujące porządek pojęciowy danej wspólnoty kulturowej. Dostrzeżenie umotywowanych poznawczo podobieństw strukturalnych (diagramatycznych) między formą poetycką i malarską, utrwalającymi pewien obraz, możliwe jest dzięki multimodalnej naturze doświadczenia człowieka jako uczestnika społeczności, usytuowanego w określonym kontekście kulturowym.

Wiadomo, że podróże Turnera po Europie stanowiły bogate źródło inspiracji dla wielu jego obrazów²⁸, w tym pejzażu malarskiego *Zamki St. Michael*,

²⁵ E. Tabakowska, *Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym* [w:] *Między obrazem a tekstem*, dz. cyt., s. 46.

²⁶ B. Tversky, *Visualizing thought*, „Topics in Cognitive Science” 2011, nr 3, s. 527. Dokładne omówienie poznawczych podstaw przedstawienia wizualnego wykracza poza zakres tego artykułu; por. na przykład P. Francuz, *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013.

²⁷ Por. B. Tversky, *Visualizing thought*, dz. cyt., s. 527.

²⁸ M. Poprzeczka, *Malarstwo angielskie od Gainsborough to Turnera. Sztuka świata* [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, t. 8, Warszawa 1994, s. 67–93.

Bonneville, Savoy. Pejzaż Turnera rozpatrujemy w odniesieniu do idei diagramu, ponieważ jest wynikiem konstruowania pewnej przestrzeni fizycznej przez artystę. Malarskie przedstawienie owego krajobrazu traktujemy jako rodzaj swoistej schematyzacji, rozumianej jako zachowanie podobieństwa strukturalnego polegającego na uwypukleniu wybranych aspektów postrzeganej sceny oraz odfiltrowaniu tych detali doświadczeniowych, które artysta zdecydował się pominąć. Poeta zdaje się odgadywać sposób, w jaki Turner mentalnie konstruuje rzeczywistość i przedstawia ją na płótnie. Dobrym tego przykładem jest postać wieśniaczki, której twarzy artysta nie rozróżnił. Na obrazie to „kropka za ledwie”. Nie wiadomo również, co niesie kobieta. Poeta domyśla się, że może być to pranie, które wieśniaczka zanoszi do strumienia. Podobieństwo strukturalne między opisem poetyckim, obrazem Turnera i przestrzenią historyczną polega wówczas na zachowaniu śladu oryginalnego, usytuowanego w określonym kontekście społeczno-kulturowym, doświadczenia artysty jako uczestnika pewnej wspólnoty.

Turner

Yale Center for British Art: J.M. Turner (1775–1851),

*Zamki St. Michael, Bonneville, Savoy, 1803*²⁹

Mijają się obłoki ponad górami.
 A tu droga w słońcu, długie cienie,
 Niskie obmurowania, jakby mostku,
 Ciepło-brunatny ich kolor, tak jakby wieży
 Zamku, wznoszącej się pionowo
 Po ciemnej prawej stronie, spoza drzew.
 Drugi *château* daleko, na wyżynie
 Bieleje drobny, nad drzewiastym zboczem,
 Które zniża się ku drodze i dolinie wioski
 Z jej stadem owiec, topolami, trzecim
 Zamkiem, czy wieżą romańską kościoła.
 A najważniejsze: wieśniaczka w czerwonej
 Spódnicy, w czarnym staniku, białej
 Bluzce, coś niesie (pranie do strumienia?)
 Nie rozróżnić twarzy, kropka za ledwie.
 Ale szła tędy, widziana przez malarza
 I została na zawsze, tylko po to,
 Żeby dopełniła się jego własna,
 Jemu jednemu odkryta harmonia
 Żółto-niebiesko-rdzawa.

²⁹ Cyt. za: D. Korwin-Piotrowska, *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2013, s. 30–31.

W naszej analizie wiersza Miłosza koncentrujemy się na spojrzeniu osoby patrzącej na obraz. Określony punkt widzenia oznacza przyjęcie pewnej perspektywy, z której następuje konstruowanie postrzeganej sceny (obrazowanie), co pozwala autorowi sterować uwagą czytelnika wiersza.

W *Turnerze* Miłosz niuansuje różne perspektywy, pozwalając czytelnikowi na mentalną podróż nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Wiersz powstał współcześnie, zaś obraz *Zamki...* znajduje się obecnie w Yale Center for British Art. Tytuł utworu, jak sugeruje Dorota Korwin-Piotrowska, nie jest jednoznaczny. Tytuł wiersza przywołuje w umyśle czytelnika trzy przestrzenie mentalne (obrazu, muzeum, historyczną) w kolejności zaburzającej rzeczywistość chronologią wydarzeń. Narzucona przez poetę kolejność zdarzeń (od współczesności do przeszłości) wpływa na konceptualizację dokonującą się w umyśle czytelnika. *Turner* może mieć charakter metonimii (jeden z wielu pejzaży Turnera), ale też przywoływać postać historyczną artysty podczas podróży, wraz z tłem społeczno-kulturowym epoki, możliwym do odtworzenia na podstawie konwencji malarskich zastosowywanych przez artystę. Uwzględnienie w tytule wiersza informacji o tytule obrazu sygnalizuje odwołanie do krajobrazu historycznego.

Wydaje się jednak, że tytuł *Turner* może się odnosić jednocześnie i do pejzażu malarskiego, i do jego poetyckiego opisu, sygnalizując istnienie relacji podobieństwa strukturalnego pomiędzy pejzażem a wierszem. Taka konceptualizacja opiera się na wykorzystaniu informacji uzupełniającej tytuł główny wiersza. Mamy wówczas do czynienia ze strukturą emergentną, czyli amalgamatem, w którym skorelowane zostają dwie przestrzenie wejściowe: obraz poetycki Miłosza i wizualny Turnera³⁰. Dostrzeżenie metonimicznych i metaforycznych (sztuka poezji rozumiana metaforycznie jako „malowanie słowem”) podstaw konstrukcji znaczenia tytułu wiersza zależy jednakże od wiedzy encyklopedycznej, którą czytelnik utworu wykorzystuje, aby ustalić relacje strukturalne między obrazem poetyckim *Zamków...* a pejzażem namalowanym przez Turnera.

Forma wersyfikacyjna wiersza sama w sobie może stanowić źródło konstruowania znaczeń. Podkreślamy rolę przerzutni, którą w kontekście naszej analizy traktujemy jako językowy wykładnik wyrazistości perceptualnej. Przerzutnia, „wymuszone konstrukcją wersu zawieszenie głosu, rozbijające całość składniowo-semantyczną”³¹, stanowi środek służący nakierowaniu uwagi czytelnika na wybrane aspekty obrazu (organizowaniu tych aspektów pod względem wyrazistości, według relacji figura–tło, na przykład „jakby wieży/ Zamku”, „w czarnym staniku, białej/ Bluzce”, „trzecim/ Zamkiem”)³². Cha-

³⁰ Szczegółowe omówienie zagadnienia integracji pojęciowej wykracza poza zakres artykułu. Por. na przykład Z. Kövecses, dz. cyt. s. 387–415.

³¹ D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011, s. 194.

³² Por. Taż, *Powiedzieć świat...*, dz. cyt., s. 32.

rakteryzująca obrazowanie poetyckie Miłosza kreatywność w konstruowaniu treści przekazu wynika stąd, że obraz poetycki nie jest wiernym opisem *Zamków...* Turnera. Linearność języka sprawia, że śledzimy kierunek, w jakim przesuwa się po obrazie Turnera wzrok podmiotu konceptualizującego sytuację. Profilując określone relacje między wybranymi elementami pejzażu, opis językowy odfiltrowuje pozostałe.

Opisując obraz Turnera, Miłosz korzysta z narzędzia poznawczego, jakim jest ta wizualizacja. Wiedząc o tym, czytelnik może w swoim umyśle skorelować modele rzeczywistości, odpowiednio: (a) skonstruowany (w czasie historycznym) przez artystę model pewnego krajobrazu oraz (b) skonstruowany przez Miłosza model umysłu malarza, tworzącego swój pejzaż. Korelacja, sugerowana przez metonimiczne rozumienie tytułu wiersza *Turner*, wynika ze zdolności czytelnika do dostrzeżenia podobieństwa strukturalnego pomiędzy obrazem poetyckim i wizualnym, które opiera się na uniwersalnych właściwościach postrzegania wzrokowego człowieka, ale również na wiedzy encyklopedycznej czytelnika jako uczestnika pewnej wspólnoty kulturowej.

Można przyjąć, że czytelnik wiersza jest zaproszony do wyobrażenia sobie, w jaki sposób w swoim umyśle malarz mógł konstruować widziany swoimi własnymi oczami krajobraz historyczny. Dzięki tak zapośredniczonymu doświadczeniu czytelnik wskrzesza w swoim umyśle pewien moment w przeszłości, kiedy to konkretny krajobraz był postrzegany przez malarza. Śledząc poetycką narrację na temat oglądania obrazu, czytelnik uczestniczy w sytuacji „fikcjonalnego opowiadania o kimś innym”, a więc uzyskuje wgląd w odmienną od własnej perspektywę poznawczą, co sprzyja kreowaniu „iluzji współbycia w świecie fikcyjnym”³³.

Biorąc pod uwagę czasoprzestrzenną ciągłość istnienia wspólnoty kulturowej, podkreślamy znaczenie komplementarności zasobów językowych i wizualnych jako nośników pamięci indywidualnej i wspólnotowej. Wzajemne dopełnianie się różnych mediów pamięci umożliwia tworzenie wspólnoty umysłów, której istotę stanowią „porozumiewanie się umysłów”, zdolność do „[wkroczenia] w cudzy świat umysłowy”³⁴. Następuje to zarówno podczas lektury utworu poetyckiego, jak i w trakcie oglądania obrazu malarskiego.

Trwanie wspólnoty kulturowej charakteryzuje się nieustannym zmaganiem przeszłości i teraźniejszości. Odmienne nośniki/media pamięci stanowią źródło wiedzy o przeszłości wspólnoty i/lub jednostki, pozwalając na uzupełnianie się informacji pochodzących z różnych kanałów transmisji kulturowej (tu: języka i sztuki wizualnej). W ten sposób wzajemne dopełnianie się zasobów

³³ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 31.

³⁴ Ch. Frith, *Od mózgu do umysłu. Jak powstaje nasz wewnętrzny świat*, tłum. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2011, s. 171.

bów kulturowych jako nośników/mediów pamięci może ułatwić negocjowanie znaczenia.

Opisane powyżej zależności uwidoczniają się podczas analizy interakcji zachodzącej pomiędzy obrazowaniem poetyckim w *Turnerze* Miłosza i malarzkim w *Zamkach...* Turnera. Wiersz kończy się przywołaniem anonimowej postaci, którą poeta identyfikuje jako wieśniaczkę niosącą pranie. Uważniejsze spojrzenie na obraz ujawnia idiosynkratyczność percepcji Noblisty. Kończąc utwór słowami dotyczącymi możliwych powodów, dla których Turner zdecydował się uwiecznić kobietę, Miłosz podkreśla:

Ale szła tędy, widziana przez malarza
I została na zawsze, tylko po to,
Żeby dopełniła się jego własna,
Jemu jednemu odkryta harmonia
Żółto-niebiesko-rdzawa.

Na obrazie widoczne są jednak dwie kobiety, a nie jedna – ta, o której ze znanych jedynie sobie powodów poeta zdecydował się wspomnieć w wierszu. Być może decyzja Miłosza wynikała z zamiaru podkreślenia uchwyconej na płótnie Turnera harmonii „żółto-niebiesko-rdzawej”³⁵. Druga kobieta (w żół-

³⁵ Naszą uwagę zwraca zależność pomiędzy linearnością języka a kształtowaniem obrazu poetyckiego. Warto zatem wskazać na poznawcze podstawy manifestacji ikonizacji diagramatycznej w użyciu językowym. Wspominaliśmy już, że wiersz *Turner* stanowi rodzaj językowego zapisu procesu percepcji pejzażu malarzkiego. Można zauważyć, że wskutek linearności języka kolejność, w jakiej Miłosz wymienia barwy dominujące na obrazie Turnera, sugeruje kierunek śledzenia wzrokiem układu kompozycyjnego pejzażu. Niektóre elementy obrazu, między innymi postaci obu kobiet, zostały zarysowane jedynie schematycznie. Wydaje się, że kolejność postrzegania kolorów (od żółtej do niebieskiej i rdzawej) odpowiada kierunkowi, w którym wzrok oglądającego przesuwa się od postaci wieśniaczki w czerwonej spódnicy w stronę tła obrazu. Prawdopodobnie odmienne uporządkowanie barw (na przykład harmonia niebiesko-żółto-rdzawa) mogłoby zaburzyć nasze rozumienie sposobu, w jaki Miłosz postrzegał obraz. Dotyczy to kierunku przesuwania się wzroku po pejzażu oraz możliwego podziału obrazu nie na trzy przenikające się, lecz na dwie kontrastujące ze sobą płaszczyzny (na przykład plamę błękitu można postrzegać na tle żółto-rdzawym; zmienia się zatem układ figura i tło). Aby nieco dokładniej wyjaśnić rolę barw w konstruowaniu i przedstawianiu rzeczywistości w dziełach sztuki wizualnej, zgodnie z przyjętą metodologią przywołujemy wyniki wybranych badań empirycznych. Omawiając *Impresję. Wschód słońca* Claude’a Moneta, Piotr Francuz stwierdza: „Margaret Livingstone zauważyła interesujące zjawisko. Niemal narzucająca się obserwatorowi krwistoczerwona kula wschodzącego słońca przestaje budzić zainteresowanie wtedy, gdy jest ono oglądane w wersji monochromatycznej (...). Jej zdaniem usunięcie barwy sprawia, że słońce jakby znikła, chociaż nie jest tak, że w wersji monochromatycznej jego kontury są zupełnie niewidoczne” (P. Francuz, dz. cyt., s. 203). Odnosząc się do swoich badań, autor zauważa: „[p]odczas oglądania barwnej reprodukcji osoby badane zdecydowanie najwięcej czasu poświęciły na przyglądanie się słońcu, natomiast oglądając reprodukcję monochromatyczną szczególnie interesowała ich łódź na pierwszym planie” (tamże, s. 205). Badacz wyjaśnia, że „[d]o namalowania tego fragmentu Monet zastosował barwę czerwoną (słońce) i niebieską (niebo) o podobnej lumi-

tej spódnicy) siedzi na drodze, ukrywając się nieco w cieniu. Obie wydają się pochłonięte rozmową. Patrząc na obraz podczas lektury wiersza, wchodzimy więc w przestrzeń umysłu samego poety. Niemal zawsze prywatna przestrzeń umysłu drugiego człowieka skrywać będzie przed nami swoje tajemnice. Zgłębianie sposobów, w jaki członkowie danej wspólnoty wykorzystują dostępne im zasoby kulturowe, pozwala na uchylenie rąbka tej tajemnicy.

A zatem dzięki rozmaitym nośnikom i mediom pamięci, nierzadko przechowującym „kwant” indywidualnego doświadczenia uczestnika danej wspólnoty kulturowej, interakcja międzyludzka może się odbywać poza granicami wyznaczanymi przez czas i przestrzeń teraźniejszości. W swoim utworze noblista pokazuje, w jaki sposób dzięki zasobom kulturowym możemy nawiązać swoisty dialog z przeszłością, przyczyniając się do współkształtowania przyszłości naszej wspólnoty kulturowej. Negocjacja znaczenia, która występuje w utworze poety, odbywa się w podzielanej ponad ograniczeniami czasu przestrzeni wspólnoty umysłów (panchronii).

Wnioski

Zwracamy uwagę na subiektywny (idiosynkratyczny) charakter konceptualizacji czasoprzestrzeni w *Turnerze* Miłosza. Forma wizualna umożliwia podzielenie tych samych wrażeń sensorycznych, co jednak nie jest równoznaczne z nadaniem im tego samego znaczenia przez wszystkich członków wspólnoty. Wiedza zgromadzona przez wspólnotę kulturową nie jest podzielana w równym stopniu przez wszystkich uczestników społeczności. Język i zasoby kultury wizualnej jako nośniki kulturowe mogą pomóc wyrównać owe różnice, ponieważ wiedza, zdobyta w toku doświadczenia nabywanego w danej społeczności kulturowej, wpływa na sposób interpretacji wrażeń sensorycznych przez obserwatora, a więc jego percepcję. Oba media stają się niezastąpione w kształtowaniu podzielanego punktu widzenia oraz negocjowania znaczenia. Lektura wiersza Czesława Miłosza nie zastępuje więc oglądania obrazu, lecz go dopełnia przez stworzenie możliwości uczestnictwa w panchronicznej wspólnocie umysłów. Nośnik wizualny autorstwa Turnera jest komplemen-

nacji (...)” (tamże, s. 209). Podsumowując, kolejność, w jakiej wymieniane są barwy harmonii „żółto-niebiesko-rdzawej”, wskazuje na oczywisty fakt, że linearności języka narzuca obrazowi poetyckiemu określony porządek pojęciowy, wpływając na konstrukcję znaczenia. Kolejność ta świadczy jednak również o właściwym Miłoszowi sposobie postrzegania obrazu Turnera, o charakterystycznym dla poety rozumieniu harmonii, którą, jego zdaniem, malarz dostrzegł w otaczającym go krajobrazie. Innymi słowy, konstrukcja znaczenia, jakie nadajemy światu podczas naszej interakcji z innymi, powstaje na styku idiosynkratyczności poszczególnych jednostek. Z racji upływu czasu bezpośrednia interakcja pomiędzy poetą i malarzem była niemożliwa. W tym sensie wiersz *Turner* zaświadcza o roli materialnych nośników pamięci we współtworzeniu panchronicznej wspólnoty umysłów.

tarny względem obrazu poetyckiego, ponieważ sposób, w jaki skonstruowana zostanie mentalna reprezentacja, powstająca na podstawie opisu, może się różnić w zależności od doświadczenia danego uczestnika wspólnoty kulturowej. Słowo i tekst to względem obrazów odmienne, lecz „powiązane porządki poznania”³⁶. Istotnie, wydaje się zatem, że „separowanie obu porządków musi prowadzić do jednostronności i ułomności naszej wiedzy”³⁷. Podsumowując, czasoprzestrzenna ciągłość kultury zależy od komplementarnej relacji między różnymi narzędziami poznawczymi, z których każde charakteryzuje się swoistymi właściwościami. Rozpatrywane łącznie dopełniają się wzajemnie, sprzyjając konstruowaniu i podtrzymywaniu ciągłości intersubiektywnego porozumienia uczestników danej wspólnoty kulturowej, częstokroć dokonującego się ponad barierami czasoprzestrzennymi.

Bibliografia

- Evans V., *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, tłum. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska, Kraków 2007.
- Forecki P., *Konflikt pamięci* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Francuz P., *Imagia. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013.
- Frith Ch., *Od mózgu do umysłu. Jak powstaje nasz wewnętrzny świat*, tłum. A. Binder, M. Binder, Warszawa 2011.
- Frydryczak B., *Krajobraz* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Głaz A., *Czym jest językoznawstwo kulturowe?*, „Etnolingwistyka” 2015, t. 27.
- Goddard C., Wierzbicka A., *Język, kultura i znaczenie: semantyka międzykulturowa*, tłum. W. Chłopicki [w:] *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.
- Herbert Z., *Próba opisanie krajobrazu greckiego* [w:] Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2004.
- Jakobson R., *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Kociuba M., *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Kraków 2011.
- Korwin-Piotrowska D., *Powiedzieć świat. Kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*, Kraków 2013.

³⁶ P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualna i socjologia* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2012, s. 22.

³⁷ M. Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Lublin 2010, s. 142.

- Kövecses Z., *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011.
- Kwiatkowska A., *Postrzeganie, obraz, język – okiem kognitywisty* [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009.
- Majewski T., Rejniak-Majewska A., *Obraz* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Poprzęcka M., *Malarstwo angielskie od Gainsborough to Turnera. Sztuka świata* [w:] *Sztuka świata*, red. A. Lewicka-Morawska, t. 8, Warszawa 1994.
- Rembowska-Pluciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Szczerski A., *Ikonosfera* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Szpościński P., *Nosnik pamięci* [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Sztompka P., *Wyobrażenia wizualna i socjologia* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska, Kraków 2012.
- Śniecikowska B., *Figure/ground sensory segregation in Japanese and non-oriental haiku* [w:] *Texts and minds. Papers in cognitive poetics and rhetoric*, red. A. Kwiatkowska, Frankfurt 2012.
- Śniecikowska B., *Obrazowość jako wyznacznik „haiku” – na przykładzie polskich kontynuacji i imitacji gatunku* [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009.
- Tabakowska E., *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest* [w:] *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Kraków 2006.
- Tabakowska E., *Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym* [w:] *Między obrazem a tekstem*, red. A. Kwiatkowska, J. Jarniewicz, Łódź 2009.
- Tomasello M., *Historia naturalna ludzkiego myślenia*, tłum. B. Kucharczyk, R. Ociepa, Kraków 2015.
- Trybulec B., *Umysł zakorzeniony czy rozszerzony – napięcie w teorii poznania usytuowanego*, „Nauka i Filozofia. Studia filozoficzne interdyscyplinarne” 2014, t. 2.
- Tversky B., *Tools for thinking* [w:] *Language and bilingual cognition*, red. V. Cook, B. Bassetti, New York–Hove 2011.
- Tversky B., *Visualizing thought*, „Topics in Cognitive Science” 2011, nr 3.