

ANGELIKA SINIARSKA-TUSZYŃSKA
Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0002-7148-305X>



Teoria integracji pojęciowej jako narzędzie badania twórczości Joanny Bator

Joanna Bator's (Novelistic) Fiction / Works in the Light of the Theory of
Conceptual Integration / Blending

Abstract

The theory of conceptual integration / blending is a methodology that enables decoding of complex semantic structures. It not only allows to correctly read hidden meanings of polysemantic concepts, but also to analyse how these structures were created. The concept of blending is useful not only for researchers (especially in the interpretation of numerous cultural texts), but also for authors at the stage of creating their works. An appropriate process of blending guarantees the creation of new, original qualities resulting from a combination of several conceptual structures into one and it also enables the expression of ideas difficult to articulate. The examples of such multidimensional concepts can be found in the novels of Joanna Bator (the laureate of Nike Award in 2013), who (being a cultural expert and anthropologist) tackles in her works various philosophical or sociological issues. She presents her critical observations as specific — metaphorical, metonymic, symbolic and blended — images. This article provides several such examples in order to present how creating and reading blends is connected with “watching” and creative writing as well as sensual and rational exploration of things/meanings in culture.

conceptual intergration in Polish literature, blends in Joanna's Bator novels,
relationship between creative writing and the conceptual integration, creative writing in cognitive sciences

* Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, Uniwersytet Łódzki
Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: siniarska.tuszynska@gmail.com

Wprowadzenie

Pisanie to nie jest zwykła czynność. Masz władzę demiurga i alchemika. Z niczego stwarzasz coś.
Z najgorszego doświadczenia możesz zrobić piękną i mocną rzecz [...]

Joanna Bator

(Matuszek i Sieja-Skrzypulec 2015: 251)

Proces twórczy na przestrzeni dziejów rozpatrywany był trojako: jednym kojarzył się z boskim natchnieniem, nieprzewidywalnym objawieniem geniuszu, eksplozją podświadomości, nagłym olśnieniem czy trudnym do okiełznania szałem artysty (taki obraz twórcy może nasuwać się w kontekście przywołanego przez Joannę Bator demiurga, który — zgodnie z romantyczną koncepcją pisarza — „stwarza coś z niczego”: łac. *creatio ex nihilo*); drudzy łączyli akt kreacji z wypracowanym warsztatem autora, jego mistrzowską precyzją i wieloletnim doświadczeniem, a jeszcze inni (jak chociażby przedstawiciele renesansu, dla których ideałem twórcy był poeta doctus) zauważyli, że talent i odpowiednia wiedza to dwa nierozłączne elementy tej samej układanki (przedstawicielem takiej postawy artysty-rzemieślnika — albo raczej artysty-naukowca — jest właśnie alchemik, opierający swoje działania na nauce/wiedzy oraz sztuce). Zaplecze merytoryczne i interdyscyplinarność charakteryzują Joannę Bator — współczesną pisarkę, eseistkę, laureatkę nagrody Nike z 2013 roku, piszącą swoje powieści z wykorzystaniem wiedzy eksperckiej (teoretycznej i praktycznej): autorka jest kulturoznawcą, filozofką, antropolożką kultury — wykładowcą akademickim, stypendystką Fundacji Kościuszkowskiej, Japońskiego Ministerstwa Kultury, Canon Foundation i Japan Foundation, znawczynią japońskiej obyczajowości oraz autorką artykułów o twórczym piśniu. Na rynku wydawniczym ceni się ją przede wszystkim za poetycki, niezwykle plastyczny język wypowiedzi (pisali o tym między innymi Zofia Król¹, Juliusz Kurkiewicz², Aleksandra

¹ „Powieść czyta się świetnie, bo autorka, jak wiadomo, pisać umie — zwłaszcza kiedy zgodnie z mottem, które mówi, że «Bóg tkwi w szczegółach, a diabeł jest wszędzie», literacko skupia się na szczegółole [...]” (Król 2012).

² „Ta książka o PRL-u obala stereotyp dobrego społeczeństwa w niewoli złej władzy. Ten egzotyczny świat Bator odtwarza ze znanstwem antropologa. Ma niezwykle wycucie języka [...]” (Kurkiewicz 2010).

Hudyma³ czy Jarosław Czechowicz⁴), a jej utwory powszechnie zaliczane są do literatury wysokiej. Autorka rozważa w nich problemy natur: socjologicznej, filozoficznej, psychologicznej; krytyczne spostrzeżenia ujmując pod postacią wielowymiarowych, intertekstualnych obrazów o wybitnej jakości. Poziom i złożoność jej twórczości powieściowej skłoniły mnie do przeanalizowania wybranych fragmentów w kontekście teorii integracji pojęciowej, aby sprawdzić: po pierwsze, czy efekty artystycznych i intelektualnych poszukiwań Bator poddają się interpretacji w tej optyce, a po drugie, czy koncepcja integracji pojęciowej może stać się techniką nauczania w ramach twórczego pisania, a co za tym idzie, także przydatnym narzędziem dla pisarzy w procesie twórczym.

O teorii amalgamatów i kognitywizmie

Bo poezja to wrażliwość.
I ta wrażliwość szuka swojego języka.
Takiego, który nie może obejść się bez metafory.

Karol Maliszewski

(Matuszek i Sieja-Skrzypulec 2015: 82)

Koncepcja integracji pojęciowej, znana także jako teoria amalgamatów konceptualnych, ukazuje specyfikę ludzkiego myślenia charakteryzującego się dynamicznym konstruowaniem, stapianiem i odczytywaniem, ujmowanych za pomocą języka, wielowymiarowych znaczeń. Umożliwia też dekodowanie procesów powstawania bardzo złożonych struktur semantycznych, a także pozwala na prawidłowe odczytywanie ukrytych w tej złożoności sensów. Koncepcja została stworzona w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku przez kognitywistów i lingwistów: Gilles'a Fauconniera oraz Marka Turnera⁵ na gruncie nauk kognitywnych, a dokładniej: wywodzi się ze starszego i obszerniejszego modelu przestrzeni mentalnych Fauconniera (Libura 2010: 9)⁶. Początkowo miała być alternatywą dla tradycyjnych badań nad metaforą pojęciową i służyć do opisywania jedynie tworów językowych (Libura 2007: 11–18). Dlatego jej załączków należy też szukać w kognitywnej teorii metafory⁷, którą w 1980 roku sformułowali George Lakoff i Mark Johnson w książce *Metafory w naszym życiu* (Lakoff i Johnson 1980).

³ „Wielokrotnie opisywane w literaturze tematy — potrzeba zmiany i strach przed nią, podróż, miłość, emigracja, w *Chmurdałii* nie są wytarte, a język powieści — mięsisty, różnorodny, pełen potocznych i ironii, nadaje im świeżość.” (Hudyma 2011)

⁴ „Bator dba o swe opowieści niczym wzorowy ogrodnik [...]”. (Czechowicz 2010)

⁵ „[...] do których wkrótce dołączyli inni językoznawcy kognitywni, między innymi Seana Coulson [1995]” (Libura 2010: 61).

⁶ Agnieszka Libura zwraca także uwagę, że „inspiracją dla kognitywnej teorii amalgamatów były, jak wskazywali sami autorzy — Fauconnier i Turner — prace teoretyków twórczości. Niektórzy z nich, tacy jak Steven Mithen (1998), postulowali istnienie tzw. kognitywnej płynności (*cognitive fluidity*)” (Libura 2010: 62).

⁷ Wcześniej metaforę traktowano jako zjawisko syntagmatyczne, efekt semantyczny, uwarunkowany co prawda kontekstem sytuacji, ale związany przede wszystkim z ujmowaniem poetyckim. Z punktu widzenia Lakoffa i Johnsona metafora miała mieć natomiast charakter bardziej konwencjonalny, stanowiąc właściwość języka naturalnego: „Metaphor is pervasive in everyday live, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (Lakoff i Johnson 1980: 3).

Obecnie teoria amalgamatów nadal ewoluje jako ważny kierunek badań paradygmatu kognitywnego. Jest ciągle precyzowana, modyfikowana i wykorzystywana jako przydatne narzędzie analizy wielu zjawisk cywilizacyjno-kulturowych. W Polsce istotnej systematyzacji wiedzy o koncepcji integracji pojęciowej dokonała Agnieszka Libura w opracowaniu *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność* (2010).

Procedura stapiania według Fauconniera i Turnera

Fauconnier i Turner w *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (2002) piszą o procedurze stapiania jako jednej z podstawowych operacji mentalnych⁸, zachodzącej już w obrębie najprostszych typów myślenia, ale też angażującej wyobraźnię twórczą człowieka (Fauconnier i Turner 2002: 18). Procedura ta zakłada istnienie przestrzeni mentalnych, które możemy wyobrażać sobie jako swego rodzaju „pojemniki” myślowe (takie obrazowanie proponują twórcy teorii). Gromadzimy w nich, budujemy, rozwijamy, przetwarzamy oraz łączymy różne treści pojęciowe mające najczęściej charakter abstrakcyjny. Owe treści wyrażane są za sprawą powierzchniowej formy językowej. Według Fauconniera wyrażenia językowe nie posiadają jednak stałego znaczenia, ale raczej *meaning potential*, czyli „potencjał znaczenia”, który „w ramach danego dyskursu i w określonym kontekście⁹ aktualizuje się w postaci konkretnego sensu” (Libura 2010: 15) — niejednoznaczne, ale możliwego do zinterpretowania¹⁰. Coulson pisze, że „znaczenie niezależne od kontekstu jest iluzją wynikającą z faktu, że kiedy brakuje kontekstu, kompetentny użytkownik języka potrafi go stworzyć” (2001: 9). Przestrzeń taka różni się zatem od tradycyjnie pojmowanej domeny poznawczej metafory czy metonimii tym, że domena jest bardziej statyczna i trwała, a przestrzeń mentalna, podyktowana konkretną sytuacją, powstaje w sposób doraźny, na krótki czas oraz w jakimś określonym celu, z kolei procesy w niej zachodzące są o wiele bardziej dynamiczne. A. Libura pisze: „Przestrzenie mentalne tworzone są po to, aby wydzielić konstrukcje kognitywne o różnym charakterze — odnoszące się do przeszłości, przyszłości, fikcji, przypuszczeń itd.” (2010: 23)¹¹. Amalgamacja wymaga co najmniej czterech takich przestrzeni¹², które wylaniają się dzięki tzw. kreatorom przestrzeni w trakcie tworzenia się dyskursu (25). Dwie z nich nazywane są przestrzeniami wyjściowymi (ang. *input spaces*¹³), jedna to przestrzeń ogólna (zwana też p. generyczną — ang. *generic space*), a kolejna to amalgamat

⁸ Operacje te są „niedostępne obserwacji” i nazywa się je „zakulisową pracą umysłu (*backstage cognition*)” (Libura 2010: 14, 59).

⁹ Roman Kalisz zwraca uwagę na rozległe pojmowanie kontekstu w przypadku teorii integracji pojęciowej:

Kontekst jest szeroko rozumiany w tej teorii i związany nie tylko z przestrzenno-czasowym uwarunkowaniem wypowiedzi, lecz obejmuje również zjawiska, takie jak systemy przekonań poszczególnych uczestników dyskursu. (cyt. za: Libura 2010: 23)

¹⁰ Fauconnier i Turner zaproponowali określenie „online” dla specyfiki budowania sensu (Fauconnier i Turner, cyt. za: Libura 2010: 18).

¹¹ A. Libura zauważa też, że w przestrzeniach mentalnych można doszukiwać się typu domen kognitywnych w szerokim ujęciu Rolanda Langackera, według którego: „domena kognitywna (*cognitive domain*) jest to dowolny spójny obszar konceptualizacji, względem którego charakteryzowane (definiowane) są struktury semantyczne, obejmujące pojęcia, rodzaje doświadczenia, a także systemy wiedzy” (Langacker 1995, cyt. za: Libura 2010: 23).

¹² Teoria wielu przestrzeni albo siatki integracji pojęciowej jest rozwinięciem tradycyjnego modelu, znanego z badań nad metaforą, który od czasów Arystotelesa obejmował jedynie dwie przestrzenie.

¹³ Choć termin *input spaces* bywa tłumaczony także jako ‘przestrzenie wejściowe’.

(ang. *blend*) (Libura 2010: 65). Przestrzenie wyjściowe zawierają pojęcia, które zostają połączone ze sobą w procesie stapiania, opierając się na różnych (wybranych) relacjach, takich jak: ZMIANA (CHANGE), IDENTYCZNOŚĆ (IDENTITY), CZAS (TIME), PRZESTRZEŃ (SPACE), PRZYCZYNA-SKUTEK (CAUSE-EFFECT), CZĘŚĆ-CZAŁOŚĆ (PART-WHOLE), REPREZENTACJA (REPRESENTATION), ROLA (ROLE), ANALOGIA (ANALOGY), DYSANALOGIA (DISANALOGY), INTENCJONALNOŚĆ (INTENTIONALITY), JEDNOSTKOWOŚĆ (UNIQUENESS), WŁAŚCIWOŚĆ (PROPERTY), PODOBIENSTWO (SIMILARITY), KATEGORIA (CATEGORY) (Fauconnier i Turner, cyt. za: Libura 2010: 95). Przestrzeń ogólna zatem zawiera to, co jest wspólne dla przestrzeni wyjściowych. Jest to najczęściej wyłoniona dominanta, która może objawiać się w jakimś ogólnym, schematycznym lub abstrakcyjnym pojęciu (albo w grupie pojęć). Wybrane elementy przestrzeni wyjściowych, skondensowane w przestrzeni generycznej, są następnie odwzorowywane i łączone w przestrzeni amalgamatu, obejmującej strukturę semantyczną powstałą w wyniku całego procesu.

Efektom dobrze przeprowadzonej amalgamacji powinna być nowa jakość wyróżniająca się oryginalnym znaczeniem (Libura 2007: 20–50). Dlatego właśnie koncept amalgamatów przydatny jest nie tylko badaczom (szczególnie interpretującym teksty kultury), ale może być równie pomocny samym twórcom na etapie konstruowania dzieła, stając się dla niego swoistym rusztowaniem. Nie oznacza to jednak, że proces amalgamacji należy traktować w sposób fakultatywny. Każdy człowiek rutynowo tworzy i odczytuje różnorodne metaforyczne treści — „myślimy językiem literackim” — to właśnie chciał przekazać Turner; ale często dzieje się to mimowolnie, w sposób nieświadomy — „przygodny”, o czym pisał także Richard Rorty w książce *Przygodność, ironia, solidarność* (2009). Możemy więc przyjąć, że pisarze — jako osoby wyróżniające się po pierwsze ponadprzeciętną kreatywnością (w idealnej sytuacji), po drugie zaś posiadające odpowiednie zaplecze merytoryczne — są w stanie nie tylko stworzyć oryginalny amalgamat w nagłym przypływie weny, ale także bardziej świadomie, opierając się na wiedzy, nauce lub doświadczeniu, wyselekcjonować dane, korzystając z właściwie dobranych narzędzi czy bazując na pewnych ponadczasowych wzorcach kulturowych bądź wyszukanych symbolach. Odpowiednio przemyślany i przeprowadzony proces stapiania powinien prowadzić do wyłaniania nietuzinkowych jakości, które (jako istotne składniki intertekstualnego dzieła) posłużą do opisywania np. tego, co „niewyraźalne” (niewypowiedzialne) lub „niewyobraźalne”. O takich trudnych do zwerbalizowania twórcach pisał Jarosław Płuciennik w książce *Figury niewyobraźalnego* (2002), łącząc to zjawisko kulturowe i językowe z doświadczeniem wzniosłości, któremu z kolei poświęcił rozprawę pod tytułem *Retoryka wzniosłości w dziele literackim* (2000). Będzie to istotny trop w kontekście wypatrywania (przez pisarza) pożądaných obrazów: symboli, wyszukanych porównań itd., niezbędnych do wyrażenia/przekazania odbiorcy ważnych sensów. Takie wypatrywanie należałoby traktować zatem jako pewien etap konstruowania dzieła, który prowadzi do wyłonienia np. wyszukanego amalgamatu. W niniejszym artykule zostaną przywołane dwa wybrane przykłady takich wyszukanych semantycznych ujęć z twórczości powieściowej Joanny Bator, aby ukazać, jak tworzenie lub rozpakowywanie amalgamatów może prowadzić do kreatywnego wypatrywania, stając się narzędziem przekazywania właściwych dla prezentowanej sytuacji sensów. Dlatego kolejna część artykułu będzie poświęcona zagadnieniu wypatrywania w kulturze: rozważę w niej, czym tak naprawdę owo wypatrywanie jest (odnosząc się do wspomnianej kategorii wzniosłości, koncepcji niewyobraźalnego oraz do zmysłowego poznawania świata

w wybranych teoriach) — ważne tu będzie rozróżnienie metafor wyobraźniowych od pojęciowych. Następnie zaprezentuję przykłady wykorzystania teorii amalgamatów do kreatywnego opisywania właściwych znaczeń w wybranych fragmentach twórczości Bator i dokonam ich krótkiej analizy.

Wypatrywanie

Wypatrywanie kojarzy się w pierwszej kolejności ze zmysłem wzroku, domeną cielesności (dostrzeganiem fizycznych obiektów) oraz ich doświadczaniem. W warstwie znaczeniowej łączy się również z oczekiwaniem na coś, co ma wkrótce nadejść, a to z kolei może wprowadzać nas na trop „objawienia”, które Paul Ricoeur wiąże ściśle z symboliką natury¹⁴ (Ricoeur 1985). Giovanni Reale słusznie zauważył, iż

badacze wielokrotnie podkreślali, że duchowa kultura Greków była kulturą „widzenia”, a zatem kulturą „formy”, która jest przedmiotem widzenia, i że pod wieloma względami przeciwstawia się ona na przykład kulturze hebrajskiej, której dominującą cechą było „wsluchiwanie się” i „słyszenie” (słuchanie „głosu” i „słowa” Boga i proroków. (Reale 2005: 89)

Warto jednak zaznaczyć, że słuchanie także łączy się w jakimś sensie z widzeniem, a konkretniej z przywoływaniem mentalnych obrazów w wyobraźni (można przecież opierać się jedynie na zmysle słuchu, a widzieć coś „oczami duszy”). W judaizmie na przykład istnieje zakaz obrazowania Jahwe, co wynika z jednego z przykazań, ale jego boska postać ujawnia się w tzw. teofaniach, czyli pojedynczych aktach objawienia boskiego, w czasie którego można „istotnie” dostrzec Jahwe, ale pod postacią jakiegoś elementu przyrody: w Starym Testamencie byłby to gorejący krzew, za sprawą którego Jahwe objawił się Mojżeszowi, albo łuk tęczy, w którym Boga dostrzegł Noe. O związku zmysłów słuchu i wzroku pisała m.in. Magdalena Rembowska-Pluciennik (2009: 120–134), zwracając uwagę na kognitywistyczny schemat: *słowo – obraz – emocja*, który sprawdza się w obrębie podstawowej komunikacji werbalnej, ale odgrywa też istotną rolę, np. w bardziej zaawansowanym odbiorze dzieła literackiego (co ma znaczenie w kontekście twórczości Joanny Bator). Rembowska-Pluciennik pisze:

Kategorie OPOWIADANIA i REFLEKSJI konstituują prototyp człowieka opowiadającego — narratora różnych typów (od wszechwiedzącego do autodiegetycznego). Kategoria DOŚWIADCZENIA konstruuje fikcyjną świadomość bohatera w takich formach narracji, jak punkt widzenia, strumień świadomości, focalizacja. WIDZENIE konstruuje obserwatora w tych formach, które pozornie nie eksponują podmiotu opowieści (oko kamery, techniki tzw. nowej powieści). Te ramy poznawcze musi rozpoznać czytelnik, by zrozumieć kognitywną strukturę narracji i stworzyć mentalną reprezentację kogoś, kto opowiada i tego, o kim się opowiada. (Rembowska-Pluciennik 2012: 83)

Mentalne obrazy i punkty widzenia, o których mowa w powyższym fragmencie, są także istotnymi składnikami samej teorii stapiania. Bez nich nie byłoby możliwe stworzenie amalgamatu. Reasumując, w drodze do rozumowego poznania przedmiotu istotną rolę odgrywają oczywiście zmysły (dostarczające dane rozumowi); wydaje się, że w kontekście amalgamatów i innych kognitywnych koncepcji najistotniejszym z nich jest widzenie, ponieważ umożliwia tworzenie obrazów mentalnych (a co za tym idzie — także metafor pojęciowych itd.). Należy

¹⁴ W przeciwieństwie do powiadomienia oznaczającego ‘coś ponadto’, czyli wykraczającego poza ową symbolikę. (Ricoeur 1985: 357–381).

jednak pamiętać, że samo „widzenie” to jeszcze nie kształtowanie oryginalnej wizji rzeczywistości i konstruowanie nowych pojęć. Pojmowanie jest uchwyceniem czegoś np. za sprawą myśli czy języka: dzięki nadaniu nazwy przedmiotowi, sklasyfikowaniu go, stworzeniu jego definicji, zamknięciu w ramy. W języku angielskim *zaaresztować/schwycić* coś, czyli *to apprehend*, oznacza jednocześnie zrozumienie sensu. Dzięki symbolice i metaforyce możemy natomiast opisać to, co niewyobrażalne i trudne do zwerbalizowania (to właśnie czyni w swoich tekstach Bator) i takie zjawiska Jarosław Płuciennik łączy z doświadczaniem wzniosłości, opisując je w *Figurach niewyobrażalnego*:

Trzeba podkreślić fakt, że tradycyjnie klasyfikowano jako wzniosłe tak różne zjawiska, jak rozgwieżdzone nocne niebo (wraz z Kantowskim prawem moralnym) i szalejąca trąba powietrzna. Tutaj znajduje zastosowanie Kantowska dystynkcja wzniosłości matematycznej i dynamicznej. Wzniosłość jako pojęcie stosuje się także do czynów, charakterów i żywotów ludzkich czy parad militarnych i dlatego trzeba tu podać przybliżoną definicję: wzniosłe są wszystkie bodźce posiadające własności przytłaczające percepcyjnie, wyobrażeniowo bądź emocjonalnie i sprawijające, iż podmiot doznaje w ostateczności zwielokrotnienia poczucia własnego istnienia [...] emocje wzniosłości to przede wszystkim ekstaza i entuzjazm, ale także przyjemna groza i trwoga, podziw i zdumienie. (Płuciennik 2002: 15)

Emocje wzniosłości charakteryzowane przez Płuciennika często łączy się także z egzystencjalizmem, którego przedmiotem badań są indywidualne losy jednostki ludzkiej „skazanej na wolność”, odpowiedzialnej za swoje czyny w sytuacji budzącej lęk i wywołującej myśli o beznadziejności istnienia. Takie obawy oraz świadomość własnej bezradności są zjawiskami niezwykle trudnymi do zwerbalizowania. Aby wyrazić to, co niewyobrażalne (niewypowiedzialne), można posłużyć się odpowiednim amalgamatem. Zdaje się, że im lepszy proces stapiania przeprowadzimy, czyli: czym lepsze dane i narzędzia ze sobą zestawimy, oprzemy się o najwłaściwsze relacje i wyłonimy odpowiednią dominantę, tym łatwiej¹⁵ będzie przekazać odbiorcy istotę sensu niezależnie od tego, czy integracja pojęciowa ma nam służyć do uproszczenia procesów myślowych, czy też do tworzenia bardziej skomplikowanych pojęć. Chodzi tutaj raczej o osiągnięcie celu komunikacyjnego, o skuteczność przekazu. Z punktu widzenia Turnera, przedstawionego w *The Literary Mind* (1996), każde mówienie w języku jest twórcze. Kreatywne pisanie jest poetyką stosowaną, do której nawiązuje też koncepcja integracji pojęciowej. Dlatego teorię integracji pojęciowej stosuje się dziś np. przy tworzeniu reklam. A skoro można używać modeli działań amalgamatycznych do opisywania, jak i projektowania treści marketingowych, to pewnie sprawdzą się one też jako rusztowanie dla konstruowanych bardziej złożonych artystycznych przedsięwzięć (np. treści literackich).

Analiza symboliki naturalnej u Joanny Bator

Przywołana w poprzedniej części pracy symbolika natury, stosowana do opisywania niewyobrażalnego, stała się także lejtymotywwem w twórczości powieściowej Joanny Bator. Dlatego potraktuję ten trop jako kluczowy w wyborze amalgamatycznych obrazów autorki. Pierwszym z nich będzie fragment *Piaskowej Góry*, w którym symbolika natury przedstawiana jest za sprawą metaforyki chmur, powietrza, lotu i aerodynamiki. Są to pierwsze zdania utworu,

¹⁵ „Łatwiej” w tym przypadku nie wiąże się jednak z odebraniem czytelnikowi przyjemności wynikających z docierania do sedna, chodzi raczej o możliwość trafnego odbioru przekazu.

mające wprowadzić czytelnika do powieści: przedstawić główne bohaterki oraz relacje między nimi. Istotna dla interpretacji tego fragmentu będzie znajomość nazwiska prezentowanych bohaterek, które brzmi „Chmura”:

Jadzia toczy się i kula. Dominika jest lekka i krucha. Gdyby Jadzia ją przysiadła, kostki córki chrupnęłyby jak wafelek do lodów. Jednak Dominika nadrabia szybkością, robi uniki. Podskakuje i wygina się jak zając z radzieckiej kreskówki. Każde zbliżenie Dominiki i Jadzi grozi kolizją, niebezpieczeństwo wzrasta proporcjonalnie do odległości, z jakiej na siebie wpadają. Jadzia jest zawsze w tym samym miejscu, to Dominika odlatuje lub nadlatuje lotem koszącym. Łąduje awaryjnie na Piaskowej Górze, aż się iskry sypią, zanim wyhamuje, i już po chwili wzbija się do lotu w obłoku kurzu. Jadzia wolałaby, żeby za bardzo nie oddalały się od siebie i żeby Dominika tak nie latała. Matki marzeniem jest, by córka osiadła, zaczepiła się gdzieś. Nie ciekaj latawcu, powtarza, chociaż wie, że córka nie lubi, gdy mówi do niej z wiejska. Miastowa taka. Wziąć, mamó, a nie wziąć, poprawia ją mądrała, włączając, a nie włanczać, sobie, a nie se. Jakby była jakaś różnica. Jadzia żadnej nie widzi, Jadzia woli widzieć to samo. (Bator 2009: 7)

W przywołanym fragmencie autorka posługuje się, po pierwsze, kategorią cielesności, podkreślaną za sprawą fizycznych gabarytów dwóch bohaterek, aby ukazać specyficzny dystans między nimi (mówiąc najogólniej). Natomiast ujmując problem bardziej szczegółowo, będziemy myśleć raczej o kilku dystansach: mentalnym, czasowym (biorąc pod uwagę chociażby różnicę wieku) i przestrzennym. Dystans ten może być trudny do zwerbalizowania, ponieważ dotyczy bardzo wielu płaszczyzn, które dodatkowo ulegają przemieszczeniu w relacji z danym kontekstem. Zatem, aby go lepiej zobrazować, Bator wykorzystwała właśnie symbolikę naturalną. Dominice przypisała takie określenia jak: lekkość, gotowość do lotu, umiejętność podlatywania i odlatywania, kruchość (uwidaczniająca się szczególnie w zestawieniu z ciężarem matki, który wręcz zagraża istnieniu Dominiki), delikatność, ale też energia, dynamika, a przede wszystkim ruch i umiejętność oraz chęć przemieszczania się. Cechy te wskazują na młodość, witalność, otwartość, pragnienie doświadczenia nieznanego. W opozycji do nich znajdują się wyróżniki charakteryzujące Jadzię, takie jak: brak ruchu albo ruch powolny, toczący się, „kulejący”, stagnacja, brak dynamizmu, powolność, ciężar i ociężałość, przyziemność (jako przeciwieństwo lotu) oraz potrzeba „zasiadania”, „przysiadania” itd., kojarzące się ze starością, ale też z zastojem, może nawet śmiercią.

Mamy tutaj, na pierwszy rzut oka, do czynienia z nieco abstrakcyjnym obrazem: podlatująca w metaforycznych obłokach kurzu Dominika, zderzająca się z matką, która ją „przysiąda”, pojawiające się iskry przy hamowaniu młodszej bohaterki, niemożność jednoznacznego wywnioskowania, ile lat tak naprawdę ma Dominika. W niektórych momentach można mieć wrażenie, że mowa jest o małej dziewczynce, później dowiadujemy się, że to raczej młoda kobieta. Nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy dorosła Dominika w istocie jest „krucha” i „lekka”, czy może w taki sposób postrzega ją matka (dla której córka pozostaje bezbronnym dzieckiem, nawet gdy osiągnęła już pełnię dojrzałości). Trudno określić też czas prezentowanej akcji: czy Dominka „ląduje” na Piaskowej Górze „tu i teraz”, a może przytoczony fragment to retrospekcja albo sen? Powyższa niejasność kojarzy się z sytuacją Alicji z krainy czarów, która po wypiciu dwóch eliksirów naprzemiennie zmniejszała i zwiększała rozmiar swojego ciała (metaforycznie: będąc w okresie dojrzewania, oscylowała między dzieciństwem a dorosłością) — nie potrafiła wtedy określić swojego jestestwa:

„Kim jesteś? [...] — zapytał surowo pan Gąsiennica. — Wytłumacz się!”

— Nie mogę się wytłumaczyć — odrzekła Alicja — ponieważ, jak pan widzi, nie jestem sobą.

[...] — Więc wydaje ci się, że nie jesteś sobą?

— Obawiam się, że nie jestem, proszę pana — odpowiedziała Alicja.

[...] Ja... ja naprawdę w tej chwili nie bardzo wiem, kim jestem, proszę pana. Mogłabym powiedzieć, kim byłam dziś rano, ale od tego czasu musiałam się już zmienić wiele razy. (Caroll 1988: 73–78)

Podążając tym tropem, możemy wnioskować, że Dominika w przedstawionym fragmencie jest młodą kobietą, która chciałaby opuścić już rodzinny dom — tak jak zrobiła to dojrzewająca Alicja z powieści Carolla, podążając za królikiem. Jest gotowa na podróż w nieznaną — a właściwie marzy o takiej podróży. Stąd nagromadzenie słów związanych ze sferą powietrza, wspomnianą aerodynamiką, symboliką lotu, tworzących oniryczną atmosferę i kojarzących się ze sferą marzeń — a dokładniej z: „bujaniem w obłokach”. Wędrowka Alicji również była realizującym się marzeniem sennym. Sfera powietrza ma też szczególne znaczenie w zestawieniu z nazwiskiem bohaterki. Chmury, jak wiadomo, bywają różne. Jedne są lekkie (unoszące się), białe, a czasem wręcz przejrzyste i kojarzą się wtedy z niewinnością oraz młodością. Takie chmury mogą przypominać Dominikę — lekką i gotową do lotu. Inne z kolei mogą być szare, ciężkie, przygnębiające i spadające w postaci deszczu (często nawet w towarzystwie burzy) na ziemię. Takie chmury mogłyby obrazować Jadwigę — przyziemną, ociężałą. Wilgotność jest także znacząca w kontekście symboliki psychoanalitycznej. Ściśle łączy się z kobiecością, matczynym łonem. *Piaskowa Góra* to saga pisana z perspektywy kobiecej.

Symbolika lotu natomiast prowadzi nas do mitu o Dedalu i Ikarze, relacji ojca z synem i młodości z dojrzałością, co można odnieść do związków Dominiki i Jadwigi: Dominika pragnie „latać”, podróżować, oddalać się od matki, ma jakieś marzenia, do których osiągnięcia chciałaby dążyć. Jadwiga stara się ją zatrzymać, sprawić, aby córka „przysiadła”, nie „odlatywała”, a już na pewno nie zbyt wysoko. Pewnie stanowisko Jadzi wynika z troski o córkę, ale wiąże się także z ograniczaniem jej pragnień, czy nawet ograniczaniem samej wolności.

Jak widać, przedstawiony fragment ma charakter wielowymiarowy i intertekstualny. Nasycony jest dużą liczbą powiązanych ze sobą znaczeń, metafor, symboli, metonimii, archetypicznych układów. Ich sensy są zależne m.in. od wiedzy czytelnika i obranych punktów widzenia; mogą się dynamicznie zmieniać, aktualizować. To obrazowe ujęcie jest zatem amalgamatem, za pomocą którego autorka może przekazać wiele informacji istotnych dla całościowego odbioru powieści, których nie dałaby rady tak szybko streścić czytelnikowi bez pomocy chociażby metaforyk chmur i lotu, czy też bez zastosowania odpowiednich relacji (istotnych przy budowaniu amalgamatu) oraz reguł rządzących integracją pojęciową¹⁶, takich jak:

¹⁶ A. Libura pisze:

W odpowiedzi na głosy krytyki Fauconnier i Turner sformułowali wiele reguł rządzących integracją pojęciową, które określają także możliwości i sposoby analizy amalgamatów. [...] Najbardziej szczegółowo autorzy *The Way We Think* omawiają zasady rządzące kompresją (*governing principles compression*), do których zaliczyli: zapożyczenie kompresujące (*borrowing for compression by scaling*), kompresję pojedynczej relacji za pomocą skalowania (*single-relation compression by scaling*), kompresję pojedynczej relacji za pomocą synkopowania (*single-relation compression by syncoption*), kompresję jednej relacji w inną (*compression of one vita relations into another*), możliwość skalowania (*scalability*), tworzenie za pomocą kompresji (*creation by compression*), kompresję kluczowych składników (*highlights compression*). (Libura 2010: 105)

1. Relacje CZASU i PRZESTRZENI

Przykład: „Odlatująca” lub „nadalająca lotem koszącym” Dominika może być zarówno małą dziewczynką, bawiącą się w swoim rodzinnym domu na Piskowej Górze, wymykającą się mamie spod kontroli, jak i dorosłą kobietą, na przykład planującą opuszczenie rodzinnego domu (lub wracającą do domu tylko na chwilę i wyruszającą w kolejną podróż), a co za tym idzie: również niezależną od matki. W takiej sytuacji około dwudziestoletni dystans temporalny uległ skróceniu, a nawet dwa odmienne czasy zostały skompresowane/stopione w jeden. To samo dzieje się z przestrzenią: jednocześnie możemy myśleć o pokoju, po którym skacze i biega Dominika („wyginając się jak zając z radzieckiej kreskówki”) lub o wypuszczaniu się Dominiki poza granice nie tylko Piskowej Góry, ale i całego rodzinnego miasta/kraju.

2. Relacje IDENTYCZNOŚCI i ZMIANY

Przykład: Zarówno mała, jak i dorosła Dominika wymyka się spod kontroli matki, choć skala tego wymykania się i jego znaczenie są już zupełnie inne z perspektywy czasu i miejsca, w którym znajdują się bohaterki.

3. Relacja PRZYCZYNA i SKUTEK

Przykład: Relacja matki z małym dzieckiem ma swoje odbicie w przyszłości (zgodnie z powiedzeniem „czym skorupka nasiąknie za młodu, tym na starość trąci”). Ale też: im bardziej Jadwiga „przysiada” Dominikę, tym bardziej córka chce od niej uciec.

4. Relacja IDENTYCZNOŚCI

Przykład: Taka sama zależność między córką a matką pojawia się w dzieciństwie i dorosłości Dominiki (córka ucieka, matka chce ją zatrzymać i sprawić, żeby nigdzie nie odlatywała).

5. Relacje CZĘŚĆ i CAŁOŚĆ oraz REPREZENTACJA

Przykład: Przywołany fragment przedstawia fizyczne opozycje między bohaterkami: „gdyby Jadzia ją przysiadła, kostki córki chrupnęłyby jak wafelek od lodów”, a te odnoszą się równocześnie do dystansu mentalnego między bohaterkami, który może symbolizować dystans międzypokoleniowy w ogólności itd. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z metonią.

6. Relacja ROLI

Przykład: Znaczenie ról matki i córki. Zależności między Dominiką i Jadwigą wynikają z ich ról. Rolą matki jest troszczyć się o swoje dziecko. Dziecko w pewnym momencie musi wyknąć się spod kontroli matki.

7. Relacja ANALOGII

Przykład: Opozycje cielesne bohaterek są analogiczne do opozycji mentalnych. Ale też: bycie matką lub córką oznacza (zgodnie z relacją wynikania) bycie osobą starszą lub młodszą; bycie starszą lub młodszą wiąże się z fizycznymi uwarunkowaniami, ale i nastawieniem do życia, poglądami itd. We fragmencie Joanny Bator zatem „stare i młode”, jako wartość skalarna (przesuwalna na skali), nie jest jednoznacznie wypowiedziane, ale może być „wyprowadzalne”, przez co może właśnie budować cały amalgamat. Jednocześnie zestawienie starego z młodym, wolnego z szybkim itd. z dzieciństwa Dominiki jest analogią dla tego samego zestawienia w czasach jej dorosłości.

8. Relacja DYSANALOGII — zakłada, że człowiek potrafi wyłonić najwięcej różnic między dwoma obiektami, kiedy łączą je jakieś analogie. Zatem zasada analogii uwypukla różnicę, którą chcemy odczytać.

Przykład: Dystans mentalny między Dominiką a Jadzią jest uwypuklony (i zarazem łatwiejszy do odczytania) dzięki licznym analogiom. Przykładowo analogiczne do ograniczania Dominiki przez matkę jest przysiadanie wafelka od lodów, który łamie się pod ciężarem człowieka.

9. Relacja WŁAŚCIWOŚCI

Przykład: Dominice autorka przypisała takie właściwości, jak: lekkość i kruchość. Jadwidze — ociążałość, powolność.

10. Relacja PODOBIEŃSTWA

Przykład: Dominika przypomina kruchy wafelek od lodów albo zająca z radzieckiej kreskówki.

11. Relacja INTENCJONALNOŚCI

Przykład: Relacja Jadzi i Dominiki jest w pewnym sensie naturalna: Jadwiga, jak na „dobrą” matkę przystało, troszczy się o córkę, która wymyka jej się spod kontroli. Jednak skalowanie opozycjami, które wykorzystała Bator, oraz podkreślanie zagrożenia wynikającego z „przysiadania” Dominiki przez Jadwigę sprawiają, że prezentowany obraz wywołuje odczucia lęku, obaw: „Każde zbliżenie Dominiki i Jadzi grozi kolizją, niebezpieczeństwo wzrasta proporcjonalnie do odległości, z jakiej na siebie wpadają”.

12. Relacja KATEGORII

Przykład: Cechy przypisane Jadzi są związane ściśle ze starością i umieraniem, a cechy Dominiki oznaczają życie, młodość i witalność.

Jak widać, w tym krótkim fragmencie *Piaskowej Góry* możemy znaleźć wiele relacji charakterystycznych dla integracji pojęciowej. Spośród nich wyłania się pewna dominanta: zasada opozycji, która może pełnić rolę przestrzeni ogólnej. Należałoby teraz zadać pytanie: czy ów amalgamat jest jakąś nową, oryginalną jakością? Moim zdaniem tak, ponieważ zawiera w sobie treści, których nie znajdziemy w żadnej z przestrzeni wejściowych, a dodatkowo mamy tutaj do czynienia z metaforą lotu i kategoriami cielesności czy aerodynamiki, które można interpretować na wiele sposobów.

Drugim przykładem nieco abstrakcyjnego tworu Bator, opartego na symbolice natury, będzie tytuł kolejnej części sagi (kontynuacji *Piaskowej Góry*), czyli *Chmurdalii* (Bator 2010). Znaczeniowo i interpretacyjnie nawiązuje on do pierwszego zaprezentowanego fragmentu. „Chmurdalia” to zestawienie dwóch słów. Pierwszym jest ‘chmura’ lub ‘chmury’, które wedle *Leksykonu symboli* Herdera oznaczają (ze względu na ich tajemniczy charakter i ze względu na to, że są częścią nieba): świętość, epifanię, Opatrzność, siedzibę bogów, tajemnicę, deszcz, niebo, prawdę, mądrość, ale też nieświadomość i niewiedzę oraz zwiastują objawienie (Herder 1991: 23). Drugie słowo zestawienia to ‘dal’, czyli odległość, duży dystans i, być może, niemożność jego pokonania. Chmurdalia to przecież metaforyczne wyrażenie czegoś nieosiągalnego, bo chmury są w pewnym sensie nienamacalne jako para wodna. W tym rozumieniu Chmurdalia mogłaby być po pierwsze metaforą postmodernistycznej nostalgii, a po drugie metaforą literatury, szczególnie ze ‘dal’ kojarzy się z wierszem Gałczyńskiego (1962): „liryka,

liryka, tkliwa dynamika, angelologia i dal”. Warto zwrócić tutaj uwagę na „tkliwą dynamikę” oraz „angelologię”, które kojarzą się istotnie ze sferą niebios, strefą chmur, a co za tym idzie — także z czymś ulotnym, nie do pojęcia (więc w pewnym sensie irracjonalnym, sugerującym jakiś naddatek, a na tym polega poetyckość: na naddanym sensie).

Ów naddany sens prowadzi mnie do jeszcze innego skojarzenia, jakim jest *Różowy kajecik* Stanisława Dygata (1938). Otóż tytułowy „różowy kajecik”, w którym główny bohater utworu — ośmioletni Maniuś — zapisuje swoje autorskie spostrzeżenia, także stanowi metaforę literatury oraz jest jednocześnie symbolem dziecięcych fantazji, jak i fantazjowania w ogólności. Zapiski Maniusia zawierają opisy zmodyfikowanej rzeczywistości. Ta modyfikacja polega na naddawaniu ponad realne wydarzenia sfery nierealnej/fikcyjnej. Joanna Bator, przedstawiając czytelnikowi sytuację dość zwyczajną w sposób abstrakcyjny, baśniowy, również naddaje znaczenia.

Oniryczność chmur w podanym fragmencie nawiązuje chociażby do wiersza Leśmiana pod tytułem *Szczęśliwość*. Na wstępie powieści znajdziemy pochodzący z niego cytat: *Coś srebrnego dzieje się w powietrzu* (Leśmian 1992) — zwiastuje on coś niepokojącego (np. złą wiadomość), co wkrótce ma nadejść lub już się dzieje. W wierszu Leśmiana jest to niewyjaśniony smutek, który ogarnął podmiot liryczny i adresatkę utworu, następując po uprzednim okresie szczęśliwości. W *Chmurdalii* jest to wprowadzenie do świata przedstawionego, w którym Dominika znalazła się w niebezpieczeństwie: po wypadku samochodowym trafiła w śpiączce do szpitala w NRD — opuściła więc Piaskową Górę (czyli osiedle, na którym zamieszkiwała w domu rodzinnym). W tym kontekście Chmurdalia może mieć dwojakie (i zarazem zupełnie skrajne) znaczenie. Kojarzy się w sposób dość oczywisty z jakąś odległą mityczną i zarazem mistyczną krainą szczęśliwości — np. Nibylandią z *Piotrusia Pana* J.M. Barriego (2018), do której trafiają dzieci posiadające silną wiarę, tak zwani Wybrańcy Piotrusia (takim dzieckiem o silnej wierze i ze skłonnościami do fantazjowania, sycenia się opowieściami może być Dominika, którą Jadwiga nazywa „dzieckiem fiksum dyrdum”; Bator 2010: 8). Nibylandia jest strefą Wiecznego Dzieciństwa, Marzeń i Wyobraźni. Chmurdalia lub w domyśle Chmurlandia byłaby zatem pełną szczęścia krainą chmur, do której tęskni Dominika. Ponieważ jednak Chmura jest jednocześnie nazwiskiem Dominiki i Jadzi, to Chmurdalia może oznaczać też strefę znajdującą się:

- a) daleko od rodziny Chmurów, ale blisko chmur metaforycznych, o których marzyła Dominika znajdująca się na Piaskowej Górze, kiedy „podlatywała” i „odlatywała”, oddalając się od „przysiadającej ją” matki (tutaj byłaby to kraina kojarząca się z podróżą, poznawaniem świata innego niż ten, w którym Dominika dorastała na Piaskowej Górze — świadczyłby o tym fragment: *Dominika Wędrownia nie myśli o sobie [...] interesuje ją przede wszystkim, co jest na drugiej szali, bo co jest na pierwszej, wie od dawna — siedzi tam Jadzia i matkuje*; Bator 2010: 322);
- b) blisko rodziny Chmurów (blisko wspomnień o rodzinie), a daleko od miejsca, w którym aktualnie (tzn. już w czasie przedstawionym w drugiej części sagi) znajduje się Dominika, czyli daleko od Dominiki z NRD — wtedy Chmurdalia mogłaby oznaczać Piaskową Górę, za którą także mogłaby tęsknić Dominika. Warto tutaj jednak podkreślić, że w tym kontekście Piaskowa Góra nie byłaby tylko punktem geograficznym, ale przede wszystkim miejscem kojarzącym się z latami młodości, dorastaniem, dziecięcą krainą szczęśliwości, „małą ojczyzną”, do której się powraca, nawet po latach podróży (świadczyłby

o tym fragmencie: *Dominika pragnie unieść ku nim rękę ciężką jak z kamienia. Są białe jak kwiaty pomarańczowy z walbrzyskiej palmiarni, jak bezy pieczone córce przez Jadzię w kuchni na Piaskowej Górze [...]*; Bator 2010: 8);

- c) blisko rodziny Chmurów i zarazem daleko od niej w zależności od miejsca położenia Dominiki (nie tylko przestrzennego, ale głównie czasowego — chodziłoby tutaj o czas związany z etapami życia, osiąganiem pewnych pułapów wiekowych itd.), jak również w zależności od punktu, w jakim znajduje się czytelnik (wiedza czytelnika wpływa na sposób interpretacji — widać tutaj zatem dynamiczność ujawniającą się w odczytywaniu znaczeń). O byciu bliskim i dalekim jednocześnie pisał Derrida, tworząc teorię rozstępu semantycznego: ludzi tworzy różnica, nicomość, różnia (to właśnie jest czymś swoistym, indywidualnym i nie do ogarnięcia oraz czymś, co tworzy wielość znaczeń i możliwości odczytywania języka) (Malabou 1959). W takim kontekście Chmurdalia byłaby metaforą zawsze odległych marzeń (nieosiągalnych właściwie nigdy), spełnieniem, które nie może się ziszczyć, ale też oczekiwaniem na objawienie, mające nadejść.

Jak widać, w przypadku Chmurdalii najistotniejszymi relacjami są r. przestrzeni i czasu, a konkretniej różne czasy i przestrzenie zostały włączone w obszary semantyczne jednego słowa. Nasza interpretacja zależy po pierwsze od umiejscowienia bohaterki w danym momencie fabuły, a po drugie od „ umiejscowienia ” czytelnika na konkretnych etapach lektury. W tym kontekście warto byłoby przywołać bachtinowską koncepcję podmiotu, głoszącą, że „ ja ” można zobaczyć tylko oczami „ innego ”, a tenże „ inny ” odbija się w „ ja ” lub w kolejnych „ innych ”. Według Bachtina obecność polega na współobecności (w *Piaskowej Górze* Dominika definiuje samą siebie na podstawie relacji np. z matką, ale ta relacja również ewoluuje razem ze zmieniającym się dystansem przestrzennym i czasowym między bohaterkami). Owa — niezwykle istotna — współobecność znajduje swoje odzwierciedlenie w języku, w którym wypowiedzi są odpowiedziami — reakcjami na jeszcze inne wypowiedzi (Ulicka 2007: 47). Bachtin zauważył także, iż najważniejszą z podstawowych form komunikacji jest dialog, a pozostałe sposoby komunikacji międzyludzkiej to tylko wtórne imitacje. Aby przeanalizować dialog (ale też pojedynczą wypowiedź), należy zwrócić uwagę na wszystkie okoliczności towarzyszące rozmówcom (m.in. intonację, emocje, relacje) (Ulicka 2007:72). W przypadku wypowiedzi pisemnych (kiedy nie mamy dostępu do takich danych — chyba że autor je opíše) musimy oprzeć się na tym, co wynika z tekstu (dlatego tak ważna jest odpowiednio „wypatrzona” symbolika, właściwe porównania, metafory itd.). W przypadku przedstawionego fragmentu *Piaskowej Góry* byłyby to właśnie te tropy/wartości, z których można odczytać dane potrzebne do rozpoczęcia interpretacji i do zrozumienia istoty przekazu.

Podsumowując, Chmurdalia to nowatorskie zestawienie dwóch słów, tworzących razem amalgamatyczny obraz. Obraz ten ma praktycznie nieograniczoną liczbę interpretowalnych znaczeń¹⁷. W zależności od posiadanej wiedzy (ogólnej: mentalnej i kulturowej), ale też od ilości danych dostarczonych przez autorkę na poszczególnych etapach lektury, zmienia się nasze pole widzenia, odczytujemy coraz to nowsze sensory, jak również inaczej je interpretujemy, rozpoznając pewne analogie, elementy wspólne, czyli główne składniki teorii stapiania. Niezależnie jednak od interpretacji, którą wybierzemy (na danym etapie) np. spośród tych za-

¹⁷ Dlatego też w tym wypadku pozwolę sobie zrezygnować z wykresu — przede wszystkim ze względu na ograniczenia wynikające z objętości artykułu — ale też, aby zwrócić uwagę właśnie na tę nieograniczoność rozrastających się znaczeń, niezwyklej dynamikę zachodzącego procesu amalgamacji.

prezentowanych w poprzedniej części artykułu, widzimy, że rzeczywiście mamy do czynienia z czymś niewyobrażalnym, trudnym do zwerbalizowania, więc i „niewyraźnym” (zwłaszcza, że Chmurdalia jako „kraj szczęścia” ma nienamacalną formę — może oznaczać za każdym razem inne miejsce i może być jednocześnie wszystkimi tymi miejscami naraz). Gdyby nie symbolika naturalna, a w tym wypadku metafory chmury, trudne lub niemożliwe byłoby za-prezentowanie tego obszernego zbioru znaczeń, ale też zobrazowanie np. tęsknoty za czymś nie do końca sprecyzowanym (czy po prostu tęsknoty), marzenia itp. Joanna Bator ponownie dokonała więc trafnego zabiegu, który staje się lejtymotywwem w dwóch pierwszych częściach wałbrzyskiej sagi. *Chmurdalię* też rozpoczyna fragment, w którym pogrążona w śpiączce Dominika śni o chmurach (*nadciągają białe ławice, chmary, roje*; Bator 2013: 7) i marzy o podróży, o czym świadczą przywołane w jej myślach między innymi: *korzenne zapachy kolonialne, egzotyczne bazary* (Bator 2013: 7). Fragment ten notabene odsyła nas do kolejnych, nieskończonych interpretacji, które, podobnie jak rozplywające się i przemieszczające nieustannie chmury, mogą być trudne do opisanía.

Podsumowanie

Amalgamaty konceptualne — jako narzędzie umożliwiające poznawanie złożonych twórców semantycznych — są w sposób oczywisty przydatne badaczom dekodującym jakiegoś zjawisko np. cywilizacyjno-kulturowe. Pomagają bowiem dotrzeć nawet do najmniejszych struktur badanego przedmiotu i dostrzec ukryte w ich złożoności sensory. Owo dostrzeganie sedna łączy się właśnie z fizycznym, ale także symbolicznym wypatrywaniem, które konotuje umysłowe „oślnienie”, poznanie prawdy, ale też religijne objawienie czy oświecenie umysłu, jakie może być jednocześnie kojarzone z twórczym natchnieniem autora. Taki stan uświadomienia pragnie osiągnąć każdy człowiek (choć na różnych poziomach semantycznych i w odmiennych sytuacjach życiowych), między innymi obcując ze sztuką, naturą, komunikując się z innymi ludźmi. Dlatego właśnie wypatrywanie łączy się z kognitywizmem, którego głównym celem jest przecież badanie, w jaki sposób ludzki mózg koresponduje wszelkiego rodzaju dane, tworząc ich reprezentacje w umyśle. Odpowiednie odczytywanie komunikatów (ze środowiska, z tekstów kultury itp.), ale też ich trafne podawanie, ma kluczowe znaczenie w dochodzeniu do istotnych prawd (dla pisarza jest to podstawa całego procesu tworzenia). Ale nie wszystkie treści da się łatwo przekazać. Te, których nie sposób zwerbalizować, czyli *figury niewyobrażalnego*, można ująć pod postacią symbolicznego amalgamatu, jak robi to Joanna Bator, posługując się w dużej mierze symboliką natury, którą Ricoeur powiązał z boskim objawieniem. Dzięki takim ujęciom autorowi łatwiej jest zaciekawić czytelnika, a przede wszystkim przekazać mu zamierzone treści. Czytelnikowi z kolei znajomość teorii stapiania może ułatwić interpretowanie przekazu i odkrywanie sensów. Oczywiście niektórzy stwierdziliby, że czytelnik bez znajomości teorii amalgamatów jest w stanie samodzielnie i w sposób intuicyjny zinterpretować metaforyczny sens danej wypowiedzi (który zostałby podany równie intuicyjnie przez np. natchnionego autora — zapewne i Joanna Bator nie tworzy amalgamatycznych wykresów przed każdym metaforycznym ujęciem jakiegoś problemu, ale jako osoba wykształcona może podchodzić do swoich nawet spontanicznych pomysłów w sposób warsztatowy). Niewątpliwie tak właśnie jest, ale należy pamiętać, że teoria stapiania, zakładająca interakcyjny charakter operacji, bada bardziej złożone i zarazem bardziej dynamiczne twory niż między innymi tradycyjnie pojmowane metafory, oparte na zaledwie dwóch przestrzeniach mentalnych, prostych analogiach itp. Zaprezentowane w artykule przykłady amalgamatycznych ujęć

z twórczości Joanny Bator pokazują, że można przedstawić cały zespół licznych i wielopoziomowych zjawisk za sprawą np. jednego wyrażenia — nowatorskiego tworu językowego, takiego jak słowo „Chmurdalia”, którym posłużyła się pisarka. W takim przypadku znajomość pewnych zasad teorii amalgamatów znacznie upraszcza drogę dochodzenia do istotnych sensów, pomaga połączyć dane pochodzące z interdyscyplinarnej wiedzy, zakotwiczonych w świadomości doświadczeń itd. I właśnie dlatego t. stapiania jest odpowiednim narzędziem twórczego pisania¹⁸. Ponadto warto zauważyć, że twórcze pisanie, o którym mowa, jest sztuką, a teoria amalgamatów opiera się na nauce (wiedzy o funkcjonowaniu umysłu, języka itd.). Wykorzystywanie t. stapiania przez pisarza mogłoby zatem konotować „literacką alchemię”. I to o takiej postawie twórcy pisała Bator w przywołanym na początku artykułu cytacie. Według niej autor powinien być jednocześnie „demiurkiem i alchemikiem” — nie może więc opierać się jedynie na intuicyjnych skojarzeniach (na „boskim natchnieniu”), musi też świadomie korzystać z posiadanej wiedzy (ale też z tego, co oferuje nauka). Dopiero kiedy osoba pisząca połączy te dwie postawy, jest w stanie nawet „z najgorszego doświadczenia stworzyć piękną i mocną rzecz”. „Mocna rzecz” kojarzy się z kolei z wybitną jakością (będącą podstawą dobrze wyprowadzonego — wypatrzonego — amalgamatu)¹⁹.

Bibliografia

- Barrie James Matthew (2018), *Piotruś Pan*, przeł. M. Rusinek, Wilga, Warszawa.
- Bator Joanna (2009), *Piaskowa Góra*, Wydanie I, W.A.B, Warszawa.
- (2010), *Chmurdalia*, Wydanie I, W.A.B, Warszawa.
- Caroll Lewis (1988), *Alicja w krainie czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Coulson Seana (2001), *Semantics Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Constructions*, Cambridge UP, Cambridge–New York.
- Czechowicz Jarosław (2010), „Chmurdalia” Joanna Bator, Krytycznymokiem.blogspot.com, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2010/05/chmurdalia-joanna-bator.html> [dostęp: 17.10.2018].
- Dygar Stanisław (1983), *Różowy kajecik* [w:] tegoż, *Upiór*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fauconnier Gilles (1994), *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*, The MIT Press, Cambridge.
- (1997), *Mappings in Thought and Language*, Cambridge UP, Cambridge.

¹⁸ Choć nie twierdzę, że jedynym słusznym.

¹⁹ Niniejszy artykuł został stworzony i nadesłany do monografii zbiorowej po konferencji *Nauka sztuki — sztuka nauki. Strategie i procesy twórcze*.

-
- Fauconnier Gilles, Turner Mark (2002), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
- Gałczyński Konstanty Ildefons (1962), *Liryka, liryka, tkliwa dynamika* [w:] *Liryka*, PIW, Warszawa.
- Herder Johann Gottfried (1991), *Leksykon symboli*, przeł. J. Prokopiuk, ROK, Warszawa.
- Hudyma Aleksandra (2011), *Recenzja książki Joanny Bator „Chmurdalia”*, Kultura.onet.pl, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/recenzja-chmurdalia-joanna-bator/c5s52wz> [dostęp: 17.10.2018].
- Król Zofia (2012), *Joanna Bator, „Ciemno, prawie noc”*, Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4072-joanna-bator-ciemno-prawie-noc.html> [dostęp: 17.10.2018].
- Kurkiewicz Juliusz (2010), *Joanna Bator: Saga na opak*, Wyborcza.pl, https://wyborcza.pl/1,75410,7958784,Joanna_Bator__Saga_na_opak.html [dostęp: 17.10.2018].
- Lakoff George, Johnson Mark (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Leśmian Bolesław (1992), *Szczęście*, Dom Wydawniczy Pergamon, Tychy.
- Libura Agnieszka (2007), *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej* [w:] *Amalgamaty kognitywne w sztuce*, red. A. Libura, Universitas, Kraków.
- (2010), *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wydawnictwo UW, Wrocław.
- Matuszek Gabriela, Sieja-Skrzypulec Hanna (2015), *Twórcze pisanie w teorii i praktyce*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- McLeish Kenneth (1998), *Arystoteles: poetyka Arystotelesa*, przeł. J. Hołówka, Amber, Warszawa.
- Pluciennik Jarosław (2000), *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków.
- (2002), *Figury niewyobrażalnego*, Universitas, Kraków.
- Reale Giovanni (2005), *Historia filozofii starożytnej*, tom II, przeł. E.I. Zieliński, Wydawnictwa KUL, Lublin.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2009), *Wizualne efekty i afekty: obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 6.
- (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywna teoria narracji a proza XX wieku*, Wyd. UAM, Toruń.
- Ricoeur Paul (1985), *Objawienie a powiadomienie* [w:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. J.M. Godzimirski, DeAgostini, Warszawa.
- Rorty Richard (2009), *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, W.A.B, Warszawa.
- Turner Mark (1996), *The Literary Mind*, Oxford UP, Oxford.
- Ulicka Danuta (2017), *Literaturoznawcze dyskursy możliwe, Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie środkowo-wschodniej*, Universitas, Kraków.
-