

Tekstowy obraz kobiety w młodopolskich utworach Zofii Gordziałkowskiej, zafascynowanej malarstwem Arnolda Böcklina

Widzieć wszystkie w jednej, w jednej wszystkie...

1. Cel pracy i metodologia

Celem artykułu jest zaprezentowanie rezultatów badania tekstowego obrazu kobiety, zawartego w inspirowanych dziełami plastycznymi wierszach młodopolskiej poetki, Zofii Gordziałkowskiej. Świat przedstawiony tych utworów, podobnie jak światy ukazane w dziełach plastycznych szwajcarskiego artysty, Arnolda Böcklina (1827–1901), zaludniają postaci o proveniencji mitologicznej i biblijnej oraz kreacje bohaterów fikcyjnych o statusie fantastycznym, zrodzone jedynie w wyobraźni artysty, zanim zostały przez niego utrwalone na płótnach. Bohaterkami analizowanych wierszy są więc postaci realistyczne (kobiety „z krwi i kości”) i metafizyczne (boginie, półboginie) oraz np. pół ludzie i pół ptaki, czyli syreny (Grimal 1990: 330)¹ lub pół ludzie i pół ryby, czyli nereidy (Grimal 1990: 251)², jednym słowem, postaci hybrydyczne stanowiące połączenie części ciała ludzkiego i, najogólniej rzecz ujmując, zwierzęcego. W wykreowanych potęgą wyobraźni malarskiej bohaterkach, niezwiązanych ze źródłami kulturowymi, w ich nierealistycznych cielesnościach również nastąpiło połączenie różnych organizmów żywych lub ich części, np. wyobrażenie zarazy w postaci dziewczyny

¹ Syreny – bóstwa morskie, pół kobiety i pół ptaki.

² Nereidy – „młode kobiety”, nimfy spokojnego morza, bóstwa niższego rzędu.

działającej w symbiozie ze stworem przypominającym smoka na obrazie *Dżuma*, lub nawet żywych i martwych, jak np. upersonifikowany wizerunek śmierci na płótnie „Portret Böcklina ze śmiercią”, na którym szkielet ludzki trzyma w kościastej dłoni smyczek i wodzi nim po strunach skrzypiec. Podobnie na obrazie „Wojna”, na którym w jej rydwanie śmierć ma głowę żywego mężczyzny, a reszta wystającego spod żałobnego ornatu ciała należy do kościotrupa. Tę plejadę bohaterów uzupełniają również personifikacje pojęć abstrakcyjnych, np. Poezja, Wiosna, Melancholia, Veritas (Prawda).

Wprawdzie światy przedstawione utworów Gordziałkowskiej, więc i ich bohaterki, podobnie jak źródłowe artefakty wierszy, mają niejednokrotnie charakter nadnaturalny, fantastyczny, jednak zaklasyfikowanie malarstwa Böcklina do nurtu symbolicznego (por. Nowakowski 1994; Siemaszko 2007) sprawia, że w odczytywaniu przez poetkę tych symbolicznych³ znaczeń ikonicznego medium nastąpiło ich subiektywne rozszyfrowanie (Barthes 1985) i tym samym wszystkie bohaterki utworów, czyli wszelkie istoty płci żeńskiej (lub za takie uważane przez podmiot mówiący) mają udział w konstytuowaniu się obrazu kobiety z przełomu stuleci XIX i XX w. oraz wyrażają jej przeżycia, marzenia i dylematy.

Przy wykorzystaniu paradygmatu kognitywnego⁴ w badaniu języka następuje koncentracja na zgłębianiu jego poznawczych fenomenów, w których zawarta jest interpretacja procesów mentalnych zachodzących w przestrzeniach pojęciowych jego użytkowników. Ekspresja językowa jest wyrazem tych procesów, czyli, mówiąc inaczej, za sprawą języka jest możliwy dostęp do tych mentalnych sfer. Zastosowanie metodologii kognitywnej w rekonstrukcji tekstowego obrazu⁵ kobiety pozwoliło więc odsłonić mechanizmy kreowania przez Gordziałkowską poetyckiej rzeczywistości, uprzednio przetworzonej przez malarza

³ Symbolizm – kierunek w sztuce, którego istotą jest sugerowanie znaczeń. Od alegorii odróżnia go to, że ma wiele możliwych odczytań, a nie tylko jedno (Głowiński i in. 1989: 502–505).

⁴ Nurt językoznawstwa kognitywnego ukonstytuował się we wczesnych latach 80. XX w. w USA. Koncentruje się na badaniu języka i umysłu oraz zależności między nimi. Korzysta ze zdobyczy nauk antropologicznych i psychologicznych. Pierwszorzędną rolę przywiązuje się w nim do roli znaczenia, procesów pojęciowych i ucieleśnionego doświadczenia. Pionierami tej szkoły są G. Fauconnier, Ch. Fillmore, G. Lakoff, R. Langacker i L. Talmy (Evans 2007: 48).

⁵ Kategoria *tekstowego obrazu świata* ewoluowała z kategorii *językowego obrazu świata* (Tokarski 2016). Ta ostatnia stanowi zwerbalizowaną, zawartą w języku interpretację rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie (Bartmiński 2006: 12) lub szczegółowiej: „Teoria JOS pozwala stawiać pytania w pewnym porządku: co nazwy językowe ujmowane w aspekcie motywacji «wewnętrznej formy» mówią o sposobie konceptualizacji rzeczywistości przez wspólnotę językową; jakie treści są w znaczeniach słów utrwalone; wedle jakich kryteriów przedmioty i zdarzenia rzeczywiste są językowo kategoryzowane; najważniejsze pytanie: jakie doświadczenia społeczne i kulturowe elementy języka przekazują, jaką zbiorową mentalność wyrażają?” (Bartmiński 2006: 238).

w akcie twórczym⁶. Umożliwiło odkrycie sposobów obmyślenia tego świata przez poetkę, czyli właśnie m.in. konceptualizacji bohaterki płci żeńskiej i odmiennego niż w rzeczywistości organizującego je porządku. W tym celu wykorzystano takie instrumenty badawcze, jak: metafora pojęciowa (Lakoff i Johnson 1988), profiłowanie (Langacker 1995; Niebrzegowska-Bartmińska 2015), kategoryzowanie przez prototyp (Rosch 2005: 410–430). Wymienione narzędzia metodologiczne zostały opracowane przez różnych językoznawców nurtu kognitywnego, jednak w analizie tekstów o racjonalności kreatywnej wszystkie znalazły zastosowanie. Dwie wymienione jako pierwsze z kognitywistycznego instrumentarium, najogólniej rzecz ujmując, pozwalają na poznanie struktury znaczenia, czyli obrazowania treści pojęciowej wg Langackera (Langacker 1995), które w formacji kognitywnej ma charakter konceptualny i encyklopedyczny⁷.

Postępowanie badawcze przy zastosowaniu tej metodologii prowadzi do ukazania takich aspektów świata przedstawionego utworu poetyckiego, które są niezauważone przy posługiwaniu się metodami zawartymi w klasycznej teorii dzieła literackiego bądź przy sięganiu tylko po metodologię strukturalizmu, a tym samym wzbogaca odczytywanie poezji.

Tekstowy obraz świata stanowi ważną kategorię językoznawstwa kognitywnego i odnosi do „świata za słowami” określonego tekstu, który ma swego autora, wpisane w przekaz adresata, kompozycję, formę, styl, jednym słowem, odpowiada de Saussureowskiemu *parole* – językowi w użyciu (de Saussure 1961). Ryszard Tokarski podkreśla, że wypowiedź w określonym gatunku literackim determinuje ukonstytuowanie się tego „świata za słowami” (Tokarski 2016) i ten sam autor w odmienny sposób będzie go kreował, tworząc różne gatunki literackie.

Zdaniem lubelskiego językoznawcy, kategoria tekstowego obrazu świata ewoluowała z kategorii językowego obrazu świata, który opierał się na badaniach przeprowadzanych na materiale zaczerpniętym z języka ogólnego (m.in. związków frazeologicznych, zasobu przysłów, leksyki zawartej w najróżniejszych słownikach), czyli tego, co de Saussure określał mianem *langue*. Według Tokarskiego optymalną definicję tekstowego obrazu świata sformułował lingwista krakowski Wojciech Kajtoch (Tokarski 2016):

⁶ Przy analizowaniu utworów o dziełach plastycznych rzeczywistość przetworzona jest podwójnie, gdyż teksty poetyckie inspirowane są dziełami malarskimi, które przecież wyrastają z interpretacji otaczającego świata dokonanej przez artystę. Są „interpretacją interpretacji” (Hefernan 1993).

⁷ „Nie istnieje wyraźna granica między wiedzą językową a nie-językową. Język wykorzystuje ogólną wiedzę o świecie i przywołuje tę wiedzę w pewien sposób. Języka nie da się jednak wyraźnie oddzielić od tej wiedzy ani też nie istnieją wyraźne wyznaczniki tego, jakie elementy wiedzy mogą być przywoływane przez język” (Langacker 2005: 17).

Tekstowy obraz świata (występujący na poziomie *parole*) jest swoistą, dokonaną w konkretnym tekście – lub zespole tekstów – realizacją językowego obrazu świata (występującego na poziomie *langue*), a więc jest zbiorem prawidłowości wynikłych z preferowania w danym tekście lub zespole tekstów określonych konstrukcji fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych, a przede wszystkim – określonego słownictwa. Tekstowy obraz świata wskazuje na dominujący w danym tekście (zespole tekstów) pogląd na temat istnienia i funkcjonowania poszczególnych składników świata, ich związków oraz wzajemnych proporcji, a więc takie rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i wartości, które jest preferowane przez nadawcę danego tekstu i akceptowane przez użytkowników tegoż tekstu (Kajtoch 2008, t. 1: 14–15).

Poddany badaniu tekstowy obraz kobiety został zrekonstruowany na podstawie materiału wyekscerpowanego z 50 wierszy autorki, zawartych w tomie *Böcklin w poezji* (Gordziałkowska 1911), czyli utworów o racjonalności kreatywnej (Tokarski 2016). Zostanie on przedstawiony na tle danych o kobiecie, pochodzących z języka ogólnego (m.in. zawartych w słownikach języka polskiego, słowniku etymologicznym).

2. Dzieło malarskie a utwory poetyckie – obrazy Böcklina w wierszach Gordziałkowskiej

Malarstwo Böcklina, artysty pochodzenia szwajcarskiego, który spędził jednak znaczną część życia we Włoszech i w Niemczech, szczególnie nadawało się do objaśnienia w formie wypowiedzi poetyckich, gdyż, zdaniem krytyków⁸, jego płótna wpisywały się w jeden z bardzo ekspansywnych na przełomie wieku XIX/XX nurtów w sztuce – w symbolizm⁹. Symbol, od którego wywodzi się nazwa tego kierunku, jedynie sugerował znaczenia, by odbiorca, bazując na swojej wrażliwości, wyobraźni i erudycji nadawał mu ostateczny sens (Podraza-Kwiatkowska 1975). Warto dodać, że Böcklin w zasadzie malował w duchu neoklasycyzmu, sięgając do mitologii grecko-rzymskiej i Biblii, ale jego dzieła zostały odczytane przez krytyków w konwencji symbolizmu (Nowakowski 1994). Pojawiły się w okolicznościach, gdy na ten rodzaj twórczości panowało duże zapotrzebowanie na zachodzie Europy. Do wątków mitologicznych malarz w swoich dziełach

⁸ Zarówno P. Siemaszko (Siemaszko 2007), jak i Z. Nowakowski (Nowakowski 1994) wskazują na symbolizm w malarstwie Böcklina i odczytują jego dzieła w tej konwencji.

⁹ Oprócz symbolizmu bardzo popularnymi w sztuce młodopolskiej były impresjonizm, ekspresjonizm, a w użytkowej – secesja. Böcklin ponadto był uważany za prekursora surrealizmu.

odwoływał się najczęściej)¹⁰. Ukazywał powszechnie znane motywy w oryginalny sposób, dlatego zyskał miano „poety obrazów”. Jego płótna sprawiały wrażenie, że znane znaki (postaci lub sceny mityczne) artysta układał w nowy sposób, podobnie jak poeta wyraził w wierszu, zaczerpnięte z ogólnego zasobu języka. Jego dzieła wyrastały również z wielkiej fascynacji naturą oraz z zainteresowań destrukcyjną aktywnością człowieka¹¹.

Symboliczność płócien Böcklina otwierała przestrzeń do szczególnie twórczego odczytywania, jednak obszary do interpretacji zawarte są w dziele malarskim bez względu na zastosowaną w nim konwencję artystyczną. Sceny, utrwalone na płótnie, nie są tylko prostym odbiciem rzeczywistości otaczającej człowieka, ale tę rzeczywistość uzupełniają o takie ujęcia, których w niej nie ma, stanowią swoistą „nadwyżkę ikonyczną”, czyli tworzą nowe byty (Boehm 2014). Rodzą się one z powodu jakiegoś występującego w tej rzeczywistości braku, który jedynie artysta dzięki swojemu geniuszowi jest władny dostrzec i uzupełnić. Odbiorca obrazu, postawiony przed tzw. miejscami pustymi w dziele malarskim (tamże), mocą swojej wyobraźni te obszary wypełnia, kierując również zmysły, szczególnie wzrok, dowolnie – między obiekty z planu pierwszego a tło, między plamy barwne a perspektywę itp., gdyż to właśnie „miejsca puste” w obrazie są, paradoksalnie, najbardziej zapładniającymi wyobraźnię adresata sztuki i dającymi mu pole do popisu. W omawianej sytuacji tym odbiorcą artefaktu jest ktoś szczególny – poetka, artystka pracująca na tworzywie słownym.

Zofia Gordziałkowska¹² podróżowała po Europie i odwiedzała renomowane muzea w wielkich miastach: Monachium, Rzymie, Bazylei. Plonem tych podróży był zbiór *Böcklin w poezji*, wydany w 1911 r. (Oprócz tego napisała w 1910 r. *W samotności*). Pochodziła ze znakomitego rodu Sławińskich, urodziła się ok. 1873 r. W 1890 wyszła za mąż za ziemianina Stanisława Gabriela Gordziałkowskiego herbu Leliwa, urodzonego w 1861 r. Z tego związku na świat przyszły dzieci: Halina Gordziałkowska-Gorkońska herbu Leliwa (1898–1980) i Henryk Gordziałkowski-Gorkoński herbu Leliwa (1903–1973).

¹⁰ Tytuły obrazów Böcklina, inspirowanych mitologią, to m.in. „Polowanie Diany”, „Narodziny Wenus”, „Centaur i Nimfa”.

¹¹ Tytuły dzieł o tej tematyce: „Wojna”, „Zaraza”, „Morderca i Furze”, „Napad piratów”.

¹² Informacje biograficzne o Zofii Gordziałkowskiej zawdzięczam dr Halszce Leleni, która jest praprawnuczką autorki wierszy o obrazach Böcklina. Przeprowadziła kwerendę wśród członków rodziny, głównie Sławińskich. Dr H. Lelen jest obecnie pracownikiem naukowym Uniwersytetu Warmińskiego w Olsztynie.

3. Materiał badawczy. Ekfraz a i hypotypoza jako forma wypowiedzi artystycznej

Formy poetyckiej wypowiedzi powstałe z fascynacji dziełem plastycznym w zależności od organizujących je struktur tekstualnych są ekfrazą lub hypotypozą (Dziadek 2018, Słodczyk 2019). Terminem *struktury tekstualne* posługiwał się Adam Dziadek w odniesieniu do różnych sposobów prowadzenia narracji w wierszach o malarskiej genezie. Już wcześniej teoretycy literatury wyodrębnili w utworach o obrazach warstwę unaoczniającą i narratywizacyjną (Markowski 1999: 232; Gogler 2004: 149). Pierwsza jest opisem przedstawionych na obrazie obiektów, postaci lub innych jego elementów (np. tła). Komponent opowiadający natomiast pełni kilka ról i to właśnie sposoby posługiwania się nim stanowią drugi czynnik decydujący o zakwalifikowaniu wiersza o obrazie do tekstualnej formy ekfrazy lub hypotypozy. W pierwszej z wymienionych struktur narracja służy więc linearnemu powiązaniu przez oglądającego/piszącego wybranych z artefaktu elementów, aby ukazać nową konfigurację konstytuującą się w akcie recepcji obrazu (Boehm 2014). Wprowadza się przez fabularyzację także dopowiedzenia autora wiersza, czyli wyobrażone przez niego uzupełnienia, odnoszące się do tego, co poprzedzało utrwalony na płótnie „moment owocny” (*Vor-Gesichte*) lub następowało po nim (*nach-Gesichte*)¹³, aby jak najlepiej wyrazić sens obrazu i przekazać go odbiorcy. Już od starożytności rola wierszy o obrazach polegała głównie na objaśnianiu sztuki, przybliżaniu jej odbiorcy, a jednocześnie tworzeniu swoistej recenzji artystycznego artefaktu.

W hypotypozie narracja wykorzystywana jest głównie do animowania tego, co ukryte za przedstawieniem ikonycznym. Deskrypcja elementów obrazu charakterystyczna dla ekfrazy zostaje tu zastąpiona przez struktury właściwe opowiadaniu, czyli następuje prezentowanie dziania się w czasie, najczęściej terażniejszym, w tzw. *praesens historicum* (czas terażniejszy historyczny). Na oczach czytającego, *in statu nascendi*, następuje dynamiczne „stawanie się” tego świata, inspirowanego artefaktem o odmiennym systemie znaków niż język naturalny. To „dzianie się” może zostać przeniesione w inną przestrzeń i czas niż wpisane w artefakt, jak to ma miejsce np. w hypotypozie *Poezya i Malarstwo*. Kolejną cechą hypotypozy, w której subiektywnie ożywiana jest scena na obrazie, stanowi możliwość przekształcania tego ikonograficznego *status quo*, czyli wprowadzania nowych bohaterów (tak jest np. w *Żalości Magdaleny*) lub ukazania, że znikli wcześniej obecni (*U źródła*). Mogą nawet pojawić się zupełnie nowe ujęcia

¹³ „Moment owocny” to określenie Lessinga, oddające niezwykłą trafność utrwalonej przez malarza na płótnie sceny, która jest zdolna do pobudzenia wyobraźni odbiorcy (Lessing 1962: 232).

inspirującego utwór obrazu, np. obecne w źródłowym artefakcie ujęcie głowy Meduzy w utworze ukazane jest również w stadium destrukcji (*Meduza*). Należy dodać, że szczegółowe zagadnienie rozróżnienia hypotypozy od ekfrazy pojawiło się dopiero we współczesnym dyskursie o utworach o genezie malarskiej, w latach 20. XXI w. (Dziadek 2018, Słodczyk 2018). Dotychczas był on zdominowany refleksją głównie o ekfrazie, a hypotypozy jako tekstualnej odmiany utworu o dziele plastycznym właściwie nie uwzględniano w nim (Słodczyk 2018).

Zanim ekfraza zyskała rangę gatunku literackiego, co nastąpiło dopiero w XIX w. (Webb 2009: 10), w starożytności zarówno ekfraza, jak i hypotypoza były zaliczane do chwytów retorycznych pełniących funkcję perswazyjną. Odmienność obu mediów – obrazu i wiersza – poza posługiwaniem się przez twórcę innym tworzywem w akcie ich powstawania, polega na tym, że dzieło plastyczne realizuje się w planach przestrzennych, natomiast literackie uaktywnia parametr temporalny. W świetle dokonanych w XXI w. ustaleń filozofa zajmującego się myślą hermeneutyczną i historyka sztuki w jednej osobie – G. Boehma (2014), w odbiorze dzieła plastycznego niezbędne jest zaangażowanie również kategorii czasu. Ta konieczność wynika z tego, by odbiorca mógł objąć wzrokiem plany przestrzenne obrazu, dokonać świadomie lub podświadomie (Barthes 1985) wyboru elementów artefaktu i stworzyć jego nową konfigurację w swojej przestrzeni mentalnej. W dokonywaniu przekładu intersemiotycznego z uniwersalnego systemu znaków ikonicznych na abstrakcyjne znaki języka naturalnego i ta cecha kodu musi zostać uwzględniona.

4. Etymologia wyrazu ‘kobieta’

Zdaniem Aleksandra Brücknera, możliwe są dwa źródła pochodzenia słowa *kobieta*: pierwsze prowadzi do *koby*, czyli kobyły; drugie do *kobu*, czyli chlewa. Bardziej prawdopodobne, że wywodzi się ten leksem od *kobu*, ponieważ chów zwierząt hodowlanych w gospodarstwie (np. świń) należał do obowiązków gospodyni. Na obecność przyrostka *-ieta* w wyrazie wpłynęły nazwy *Bieta*, *Elżbieta*, *Greta*, *Markieta*. W każdym z tych imion występuje częśćka *-ieta*. Wyraz nie jest pochodzenia obcego.

S. Linde zauważa, że w dawnych pismach słowo to pojawiało się bardzo rzadko, było „opuszczane od Knapskiego”. Nie występowało w słownikach słowiańskich, a jego wymowa była „pierwiastkowo wzgardliwa” (Linde 1808–1814, t. 2: 405). Od XVIII w. to słowo zaczęło rugować dawne *niewiasta*. Ten z kolei wyraz oznaczał wówczas *żonę*, *synową*, czyli kobietę wchodzącą do cudzej rodziny (Kopaliński 1985: 752). W literaturze słowo *kobieta* zostało zanotowane dopiero w tekstach Marcina Bielskiego, więc od około 1550 r. Autor wyraźnie

zaznacza, że *kobieta* jest nazwą obelżywą: „mężę nas zowią białogłowy, prządki, ku większemu zelzeniu, kobietami zową”. W jego *Sejmie niewieścim* z 1586 r. panie skarżą się: „Mogąż mężę przezywać żony kobietami, ale też nie do końca mają rozum sami”.

Wyraz *kobieta* w okresie od 1550 do 1700 r. pojawia się nieomal wyłącznie w literaturze sowizdrzalskiej, czyli sytuującej się poza nurtem oficjalnym, prześmiewczej, buntowniczej, operującej różnego rodzaju niewybrednymi żartami, stawiającej za cel wykpienie. Również w tej odmianie literatury, ale z końca XVI i połowy XVII w., znajdują się wyrazy z częstką *kup-*, *kupita*, *Kubitkowski* o wymowie obelzywnej. Lwowscy żacy wywodzili je od *cubare*, *occubitus*, co w łacinie oznaczało *leżeć*, jednak ta notacja została opatrzona przez autora słownika komentarzem, że taką etymologię raczej należy uznać za żart. Jeszcze w twórczości Wacława Potockiego *kobieta* występuje rzadko i ma znaczenie ujemne (Brückner 1985: 241).

Za Władysławem Kopalińskim (Kopaliński 1985) należy jednak dodać, że już w XVII w. pojęcie zmieniało nacechowanie aksjologiczne. Określano nim osoby, które odznaczały się poważaniem, godnością. Dowodem tego jest fakt, że barokowy pisarz, Jan Chryzostom Pasek, nazywa *kobietą* uroczą wdówkę (Kopaliński 1985: 494). Całkowita rehabilitacja tej nazwy dokonała się jednak dopiero w *Myszeidzie* Ignacego Krasickiego, oświeceniowego poety, czego potwierdzeniem jest fraza: „Mimo tak wielkiej płci naszej zalety, my rządzim światem, a nami kobiety” (Krasicki 1775, 4: 151–152). Ta myśl była zawarta w powiedzeniu Katona I z *Moralionów* Plutarcha.

5. Leksemy synonimiczne do słowa *kobieta*

Wyrazami bliskoznacznymi do leksemu *kobieta* są *białogłowa*, *niewiasta*, *fraucymer*, *pani*, *podwika* (Kopaliński 1985). *Białogłowa* (*białka*) do XVIII w. to polska nazwa kobiety wywodząca się od białego zawoju, czyli *podwiki* noszonej przez mężatki. Była używana obok innych nazw, takich jak *żona* (w rozumieniu *kobieta* do XVI w.), *prządka*, kiedy jeszcze nazwę *kobieta* odczuwano jako ubliżającą. *Podwika*, czyli *podwijka* oznaczała w Polsce od XV w. kwef, zasłonę, welon, płócienną białą chustę okrywającą szyję i podbródek, związaną na czubku głowy i noszoną przez kobiety. W znaczeniu przenośnym dawniej określano tak kobietę, niewiastę (Kopaliński 1985: 895). *Fraucymer* natomiast jest przestarzałym i żartobliwym określeniem niewiast, wywodzącym się od dawniejszego określenia dam dworskich przebywających w damskich pokojach. Pochodzi od nazwy tych pokojów, która w języku niemieckim brzmi *Frauenzimmer* (Kopaliński 1985: 297). Słowo *pani* stanowiło tytuł panujących cesarzowych, królowych

i księżnych: *najjaśniejsza, miłościwa pani, pani krakowska, poznańska*. W zapisach historycznych występuje np. kasztelanowa krakowska, poznańska. Dawniej w takiej formie zwracano się także do matki, ciotki itp., zwłaszcza w domach szlacheckich. *Pani młodsza* to określenie dawniejsze, występujące w języku służby albo kierowane do służby, które dotyczyło zamężnej córki albo synowej, świekry albo matki pani domu. *Pani starsza* (również w języku służby albo skierowane do służby) dotyczyło matki albo teściowej zamężnej pani domu. Oznaczało starszą kobietę w rodzinie, dawniej też ochmistrzynię, czyli przełożoną nad żeńską służbą (Kopaliński 1985: 826).

6. Kobieta w polu leksykalno-znaczeniowym

Interesujące i potrzebne na użytek niniejszego artykułu w dalszej jego części wydaje się przesledzenie usytuowania wyrazu *kobieta* w strukturze pola znaczeniowego leksemu *człowiek* (Tokarski 1984). Kategoria pola semantycznego wywodzi się ze strukturalnej teorii językoznawstwa. Oznacza grupę wyrazów powiązanych wspólnym znaczeniem. Wchodzą one między sobą w określone relacje semantyczne, tworząc zwarty i hierarchiczny system, który z kolei stanowi część całościowego systemu leksykalno-semantycznego określonego języka naturalnego.

Leksem *kobieta* w tym polu jest hiponimem, czyli wyrazem zajmującym w hierarchii taksonomicznej elementów pola pozycję niższą wobec leksemu *człowiek*. W tej taksonomii *człowiek* (hiperonim) zajmuje pozycję najwyższą i stanowi dominantę w jego strukturze. Jest definiowany w obowiązującej konwencji pola następująco: [+ istota ludzka].

Na znaczenie wyrazu *kobieta* w metodologii strukturalistycznej składa się więc archisem *człowiek* i sem relacyjny płci [- męskość]. Rola archisemu umożliwia semantyczną identyfikację znaczenia, czyli do definicji leksemu *kobieta* za jego sprawą wnoszona jest informacja, że kobieta jest istotą ludzką. Semy dyferencjalne służą modyfikacji znaczenia i wskazują na semantyczne różnice między wyrazami w polu. Archisem [+ istota ludzka] jest obligatoryjnie obecny we wszystkich znaczeniach wyrazów, które to pole tworzą. Różnice między znaczeniami wyrazów nie polegają na modyfikacji archisemu, jest on niezmienny, lecz na obecności dodatkowych semów dyferencjalnych.

Mężczyzna i kobieta różnią się więc dyferencjalnym semem płci: do mężczyzny odnosi się oznaczenie: [+ męski], a do kobiety: [- męski]. Za sprawą semów dyferencjalnych powstaje więc zhierarchizowana struktura pola: leksem *człowiek* znajduje się najwyżej, a na poziomie niższym wyrazy: *kobieta* i *mężczyzna*. Wyraz *kobieta* wchodzi także w relację komplementarności (dopełnienia) wobec leksemu *mężczyzna*. Jest to relacja dwubiegunowa. Zależności identyczne

jak w świecie ludzkim, jak zauważa Tokarski, zachodzą również między płciami w świecie zwierząt.

Badacz, oprócz semu relacyjnego płci, uwzględnił sem wieku i przedstawił w tym polu leksemy określające istoty niedorośle płci żeńskiej np. *dziewczyna* i ich synonimy, oraz istoty dojrzałe, starsze np. *staruszka* i ich synonimy.

7. Tekstowy obraz kobiety w ekfrazach inspirowanych malarstwem Böcklina

Ogląd tekstowego obrazu kobiety, zawartego w ekfrazach i hypotypozach Zofii Gordziałkowskiej, warto rozpocząć od przytoczenia ogólnych określeń kobiety wyekscerpowanych z tomiku jej wierszy. Są to następujące leksemy: *niewiasta, matka, małżonka, żona, towarzysza, postać kobieca, biała postać, dziewczyna, dziewczka, kochanka, siostra, Pani, królowa, bogini, półbogini, nimfa, najada, bachantka, pieta, łowczyni, psotnica, Wojna, Śmierć, Poezja, Wiosna, Melancholia, Veritas, Furie*. W te ogólne określenia wpisuje się przynależność bohaterek utworów do kilku grup. W metodologii kognitywnej wyrażają to profile.

7.1. Profilowanie

Profilowanie jest jedną z podstawowych operacji mentalnych zachodzących w języku przy konstruowaniu znaczenia. Zdaniem językoznawców kognitywnych (Langacker 2009), doświadczenie i wiedza, zakodowane w sferze mentalnej człowieka, znajdują odbicie w domenach, które składają się na bazę jako strukturę kognitywną pojęcia. Ta bazowa struktura, zależnie od przyjętego punktu widzenia osoby formułującej komunikat, bywa przywoływana w różny sposób. Niektóre jej elementy (koncepty) są uwydatniane w określonej sytuacji mówienia, „podświetlane”, pozostałe sytuują się w tle. Inaczej mówiąc, profilowanie wydobywa określone składniki bazowej struktury konceptualnej pojęcia. Profil to podstruktura, („podświetlenie”)¹⁴, na której skupiona jest uwaga poznawcza.

Dzięki wykorzystaniu tego narzędzia metodologii kognitywnej w analizie pojęcia „kobieta” na podstawie materiału wyekscerpowanego z utworów Gordziałkowskiej, możliwe stało się ukazanie jego bogactwa znaczeniowego zawartego w tych wierszach. Stanowi ono wyraz złożonej, wieloaspektowej struktury

¹⁴ Na gruncie polskim teorią profilowania zajmował się J. Bartmiński, używając terminu *faseta* w funkcji wyeksponowania jednego ujęcia konceptualizowanego pojęcia. Odwoływał się do ustaleń A. Wierzbickiej (Bartmiński 2007).

bazowej tego pojęcia. Profilowanie w ekfrazach dokonuje się z perspektywy podmiotu mówiącego wierszy lub ich bohaterów, jeśli autorka utworu oddaje im głos.

Główne profile pojęcia „kobieta” przedstawiają się więc następująco: 1) status ontologiczny bohaterek, 2) przynależność do istot ludzkich lub nieludzkich i zdeterminowana językiem kategoria płci, 3) kulturowe pochodzenie, 4) funkcje pełnione w społecznościach, 5) role w bliższej i dalszej rodzinie, 6) wykonywane czynności i stany, w których się znajdują, więc np. *łowczyni*, *bachantka*, *pieta – cierpiąca matka*, 7) cechy charakteru (*psotnica*), 8) wygląd zewnętrzny bohaterek. W profile ogólne wpisują się z kolei podprofile. Poniższy zapis ilustruje zrekonstruowane główne profile ukazujące sposób postrzegania plejady bohaterek utworu przez podmiot mówiący w wierszu i wpisane w nie podprofile:

- 1) STATUS ONTOLOGICZNY
 - a) kobiety z krwi i kości, realistyczne np. *łowczynie*, *towarzyszki*;
 - b) istoty nierealistyczne: metafizyczne (*boginie*, *półboginie*, *postaci nie z tego świata*, *biała postać*) i fantastyczne (*najady*, *syreny*, *kobieta-pół zwierzę*, *wpół kobiety – wpół ptaki*);
 - c) personifikacje pojęć abstrakcyjnych: *Wojna*, *Śmierć*, *Poezja*, *Wiosna*, *Melancholija*, *Veritas*, *Furie*.
- 2) PRZYNALEŻNOŚĆ DO ISTOT LUDZKICH LUB NIELUDZKICH. KATEGORIA PŁCI
 - a) istoty hybrydyczne (pół ludzie i pół zwierzęta, symbioza zwierząt i ludzi);
 - b) ucieleśnione pojęcia abstrakcyjne;
 - c) ożywione szkielety;
 - d) kategoria płci, ograniczenia języka.
- 3) KULTUROWE POCHODZENIE
 - a) mitologiczne (m.in. *Diana* – bogini polowania, *Afrodyta* – bogini miłości, *Kalipso*, *Najady*, *Nereidy*, *Syreny*);
 - b) biblijne (*Matka Boska*, *św. Magdalena*);
 - c) uniwersalne np. *dziewczyna*, *kochanka*.
- 4) FUNKCJE PEŁNIONE W SPOŁECZNOŚCIACH
 - a) sprawujące władzę: *bogini*, *królowa*, *pani*;
 - b) wchodzące w relacje z rówieśnikami: *towarzyszki*;
 - c) wchodzące w relacje z mężczyznami: *kochanka*;
 - d) stosunek mężczyzn do kobiet: *cudo*, *biedactwo*.
- 5) ROLE W BLIŻSZEJ I DALSZEJ RODZINIE
 - a) *matka*, *siostra*;
 - b) *małżonka*, *żona*;
 - c) wiek: *kobieta*, *dziewczyna*, *dziewka*, *dziewa*.

6) AKTYWNOŚCI BOHATEREK, WYKONYWANE CZYNNOŚCI ORAZ STANY, W KTÓRYCH SIĘ ZNAJDUJĄ

- a) wykonawczynie czynności: łowczynie, grające na harfie, śpiewające, np.: *ślucha muzyki pastuszka*, uwodzące (stroi wieńcem kochanka-Fauna: *wskrzesi życie w nim zakrzepłe, otworzy mu źrenice, by patrzyły, pokaże mu świat cały*); flirtujące (jest zabawiana przez Pana: *uderza laseczką, targa go za brodę i nogi*); refleksyjne i myślące: *duma, myśli, czeka, wstanie, spojrzy*; obserwatorki natury: *Wpatrzona w zimne tonie*; cierpiące: *cierpi po utraconym szczęściu, ucieka*, obdarzające miłością macierzyńską: *tuli dzieci do łona*, wierzące w Boga: *trzyma święty obraz, w krąg błędnymi patrząc się oczyma*; odpoczywające (*leży, wygrzewa ciało*) i marzące o lepszej egzystencji: *myślą daleka, pragnie, tęskni, czeka, sama nie wie na co*.

I tak na te kamienne swe rzucona łoże,
zda się czegoś pożąda..., zda się czegoś czeka...
(*Trytony*, Gordziałkowska 1911: 61);

Tarzając w męce ofiary pól żywe.
Trzy furye! w zemście swej nieubłagane
I biczące myśli raz za razem, [...]
Tak szepczą Furye, a zbrodniarz drży cały,
(*Morderca ścigany przez Furye*, tamże: 55);

- b) doświadczane stany oraz leksemy nazywające te stany: *pieta* (cierpienie), *bachantka* (uczestniczka święta Bachusowego);
c) nosicielki cech: *psotnice*.

7) WYGLĄD ZEWNĘTRZNY BOHATEREK: *młode, hoże, smukła, różowe, zmysłowo nęcąca, włosozłota, naga, świeża*.

Jeśli chodzi o STATUS ONTOLOGICZNY prezentowanych bohaterek, są one, po pierwsze, postaciami realistycznymi, kobietami z *krwi i kości* (np. *łowczynie, towarzyszki, dziewczyny*) oraz istotami nierealistycznymi, czyli: metafizycznymi (np. *boginie, półboginie*) i fantastycznymi (np. *najady, syreny, nereidy*). Kolejny podprofil odnoszący się do profilu STATUS ONTOLOGICZNY stanowią personifikacje pojęć abstrakcyjnych: *Wojna, Śmierć, Poezja, Wiosna, Melancholia, Veritas*. Tworzą one pokąźną grupę wśród analizowanych leksemów nazywających bohaterki ekfraz i hypotypotez. Potwierdzają refleksyjność i wręcz filozoficzne postrzeganie świata przez twórcę artefaktów źródłowych, a ta cecha oglądu rzeczywistości przez malarza znalazła odzwierciedlenie w inspirowanych jego dziełami plastycznymi utworach poetki.

W zrekonstruowanym drugim profilu PRZYNALEŻNOŚĆ DO ISTOT LUDZKICH LUB NIELUDZKICH. KATEGORIA PŁCI jednym z podprofilu są istoty hybrydyczne, czyli np. najady będące w swojej zewnętrzności w połowie kobietami i w połowie rybami lub syreny o ciele w połowie kobiety i w połowie ptaka. Wykorzystując konwencje obowiązujące w oznaczaniu struktury pola semantycznego, istoty hybrydyczne można opisać, używając archisemu [– istota ludzka], bo trudno takie twory, biorąc pod uwagę ich wygląd zewnętrzny i przekaz dosłowny, nie symboliczny, uznać za ludzkie osobniki. Opisując natomiast ucieleśnione pojęcia abstrakcyjne, należy użyć archisemu [+ istota ludzka]. Zostały one najpierw przez malarza ukazane w postaci kobiety, niezależnie, czy chodziło o Wojnę, Poezję, czy Veritas, a następnie w takim wcieleniu weszły do tekstów poetyckich¹⁵.

Interesujące jest posługiwanie się przez poetkę kategorią płci, zdeterminowaną niewątpliwie cechami językowego obrazu świata. Upersonifikowane wyobrażenie śmierci w wierszu *Wojna* zyskuje w jej ujęciu status kobiety, chociaż na obrazie Böcklina przedstawia ją postać w ciemnym ornacie, czyli w szacie liturgicznej, w której w naszym kręgu kulturowym księża odprawiają nabożeństwa. Twarz tej fikcyjnej postaci okala ciemny zarost, co już zupełnie nie pozostawia wątpliwości, że ten wizerunek śmierci jest rodzaju męskiego. Poetka jednak posługuje się rzeczownikiem, który w języku polskim ma rodzaj żeński. Zresztą w polskiej tradycji tanatologicznej upersonifikowane wyobrażenia śmierci wcielały się zawsze w postaci kobiecą. W języku niemieckim, którym m.in. posługiwał się malarz, śmierć jest rodzaju męskiego: *der Tod*, więc zapewne dlatego ukazywana jest w postaci mężczyzny. W mitologii greckiej śmierć również wcielała się w męską postać Tanatosa, który jest bratem boga snu. Takie jej wyobrażenie, jak wiele innych w kulturze europejskiej, legło u źródeł europejskiego kręgu kulturowego.

Nieco inaczej, choć jednocześnie podobnie, wygląda kwestia potraktowania kategorii płci przez poetkę w utworze *Malarstwo i Poezya*. Na płótnie malarza o takim samym tytule upersonifikowana postać malarstwa została ukazana w kształcie ciała kobiecego, prawie roznegliżowanego, więc niebudzącego wątpliwości o przynależności do kategorii płci. Poetka w odniesieniu do niej posługuje się rzeczownikiem rodzaju nijakiego: *malarstwo*. Nie używa możliwego leksemu *malarka* na nazwanie obiektu z obrazu¹⁶. W treści utworu zawarty jest wątek o malarstwie w rozumieniu dziedziny twórczej aktywności człowieka, podobnie

¹⁵ Ciekawe wydaje się życie wewnętrzne istot hybrydycznych: czy zostały one wyposażone w uczucia ludzkie, czy nie tylko. W niektórych utworach bohaterki patrzą na świat z perspektywy swojej cielesności, traktując ją jako ograniczenie w stosunku do kobiet ze świata realnego (np. Nereida w *Ciszy morskiej* ma świadomość, że w jej żyłach płynie krew zimna, a nie gorąca, jak u ludzi). Symboliczna konwencja malarstwa Böcklina niweluje w zasadzie te dylematy i pozwala traktować bohaterki o cielesności innej niż kobiety ze świata realnego na równi z nimi.

¹⁶ Fematynw *malarka* jest odnotowany w Słowniku warszawskim już w 1900 r.

jak w odniesieniu do domeny poezji. Być może więc stąd wynika zatytułowanie hypotypozy wyrazem *malarstwo*. W starożytnej Grecji malarstwo i poezję uważano za sztuki siostrzane, więc być może to również wpłynęło na takie potraktowanie wyobrażenia malarstwa przez poetkę.

W profil KULTUROWE POCHODZENIE wpisane są bohaterki wywodzące się z mitologii (*nimfa, najada, bogini, półbogini, furye*) i z Biblii (*pieta, królowa*), ale są i takie, które nie przynależą do bohaterek o genezie określonej wymienionymi źródłami kultury europejskiej, są więc uniwersalne np. *towarzyszka, siostra*. Trzeci profil dotyczy funkcji sprawowanych przez bohaterki w społecznościach, w których mogą być np. *królową* lub *panią*, wreszcie czwarty odnosi się do ról pełnionych w bliższej i dalszej rodzinie, więc są np. *matkami, żonami*. Kolejną stanowią leksemy związane z wykonywanymi przez nie czynnościami, więc są to np. *łowczyni, bachantka*, oraz stanami emocjonalnymi, w których się znajdują (np. *pieta – cierpiąca matka*) lub cechami charakteru (*psotnica*).

O przynależności bohaterek do określonych kręgów kulturowych świadczą również ich nazwy własne: *Diana, Afrodyta, Nimfa, Dafne, Kalipso, Magdalena, Matka Boża*, z których przede wszystkim wynika ich pochodzenie mitologiczne lub biblijne. Jak widać, jedynie dwa ostatnie z wymienionych imion mają związek z tradycją biblijną. Niektóre z tych nominacji są typowymi imionami i należą do kategorii rzeczowników własnych, ale wielką literą są pisane w utworach również nazwy pojęć abstrakcyjnych *Flora, Meduza, Dżuma, Wojna*. Podobnie pisane są nazwy mieszkanki morza i jezior – *Nereidy, Syreny* lub *Nimfy*, które w słownikach mają rangę nazw pospolitych i są pisane małą literą. Takie ujęcie z pewnością wyodrębnia istoty noszące te nazwy i indywidualizuje je. Nazwy wszystkich istot są zastępowane niejednokrotnie zaimkami: ona/one, jej, twoja/twoje, tamta, ta.

Różnorodne określenia, odnoszące się do stanów emocjonalnych bohaterek, eksplikujące podprofil b szóstego profilu, składają się na rozbudowaną skalę emocji. Rozciąga się ona od doznawania przez nie bezmiernego szczęścia (*gdzie był szczęścia koniec i szczęścia początek*), radości, euforii (*plonie zorzą*) po cierpienie (*ból niewieści wzrok jej opowiada, Na wpół przytomna, na wpół omdlała, jęk na ustach straszny, jęczy, łzy cieką i jak ogień bolą, zastygła jak kamienne łożo; i rozpacz żyjąc nie wie, że jest żywa, rozpacza długie godziny*). Chwile szczęśliwe, bez troski, wypełnione swawolami, niezobowiązującymi flirtami *zabarwi krasą jego lice*, uwodzeniem *Nęci pieszczotą miękkiej dłoni*, trwają nieraz długo, ale w ich tle czai się niepokój: *boi się i cierpi i nie wie dlaczego; przepłaciła życiem za szczęścia godzinę*. Kobieta w wierszach Gordziałkowskiej ukazana w odczytaniu symbolicznym zdolna jest do miłości, poświęceń: *Do zwłok przyciska omdlałe serce, kryje nagie i sztywne ciało Pana płaszczem*, cechuje ją siła wewnętrzna: *zaufana w siłę; świadoma swoich czarów, głosi „rozkosz siły i rozkosz swobody”*, ale też potrafi okazać się słabą: *garnie się z łękiem kobiecej niemocy*.

W wyglądzie zewnętrznym bohaterek wyeksponowana jest ich młodość i zmysłowość. Zwraca uwagę leksem o złożonej budowie słowotwórczej – *włoszłota*, w którym człony składowe usytuowano w szyku przestawnym wobec najczęściej występującego złożenia, tworząc tym samym rodzaj neologizmu słowotwórczego.

Wśród tropów artystycznych, określających cechy kobiet, najwięcej jest porównań. Niektóre są bardzo rozbudowane, przypominając porównania homeryckie: *Jak bujny kwiat pełen rozkwicia spragniony wiosny, Jak cudna koncha przedziwnej roboty (Meduza), Jako poranek woniejąca cała*. Kobiety najczęściej porównywane są do nieokreślonego gatunkowo kwiatu, rosnącego w borze lub na łące: *Jak kwiat na mchy rzucony, Rozkwitła jak kwiat na łące, Gibkie jak kwiaty w borze*, rzadziej do konkretnie nazwanych kwiatów: lili: *Jak lilia*, lub róży: *Jak ta róża mrąca*. Także do zjawisk zachodzących w naturze – do poranka: *Jako poranek woniejąca cała*, do księżycy: *Mieniać się rosą jak srebrem miesiąca*. Związane są z takimi elementami natury, które powszechnie kojarzą się z pięknem. Porównania te głównie oddziałują na zmysł wzroku, ale i powonienia. Dotyczą te określenia przede wszystkim wyglądu zewnętrznego, podkreślając urodę bohaterek i piękno ich sylwetek. Są raczej konwencjonalne, można je uznać za typowe poetyzmy wywodzące się z epoki romantyzmu (Młoda Polska nawiązywała do tego okresu historycznoliterackiego).

Człony składowe metafor również najczęściej odsyłają adresata utworu do świata natury – błyskawic, zorzy, źródeł: *wejrzenie-błyskawica, płonie zorzą, Z jej łona tryska żądza życia*.

Ma to niewątpliwie związek z faktem, że bohaterki dzieł Böcklina¹⁷, a tym samym Gordziałkowskiej, przebywają w scenerii włoskich wysp, w otoczeniu natury. Większość określeń waloryzuje bohaterki ekfraz dodatkowo, niezależnie od tego, czy mają proveniencję mitologiczną, czy biblijną, czy w ogóle uniwersalną. Zdarzają się wyjątki. Zachodzą one wtedy, gdy postaci kobiece są personifikacjami, np. Wojny, lub ze swej istoty ucieleśniają zło, są np. Furiami ścigającymi mordercę (*Morderca i Furye*).

Kobieta w tych wierszach występuje najczęściej w roli agensa, rzadko bywa patienssem, co w epoce mizoginizmu stanowiło *novum*. Wydaje się, że ma to związek m.in. z faktem, że analizowane wiersze były inspirowane malarstwem zachodnim, bohaterki pochodzą z różnych kręgów kulturowych i prezentują różny status ontologiczny, a odczytywania symbolicznego kodu ikonicznego dokonywała kobieta raczej nieprzeciętna, odznaczająca się postawą refleksyjną, obyta w świecie, podróżująca po Europie, wyemancypowana.

¹⁷ Kilka płodnych okresów w twórczości malarza autor monografii określa jako rzymskie, jeden jako florencki (zob. Nowakowski 1994).

7.2. Metafory pojęciowe

„Istotą metafory pojęciowej jest rozumienie i doświadczenie jednego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy” (Lakoff, Johnson 1988: 27). Realizuje się wówczas operacja: X to Y (MIŁOŚĆ TO DROGA, CZAS TO PIENIĄDZ). W języku ogólnym metafory pojęciowe są skonwencjonalizowane, martwe. Przeciętny użytkownik, posługując się nimi na co dzień w celach komunikacyjnych, nie zdaje sobie sprawy z tego, że w ich materii zostały utrwalone sposoby poznawania świata przez człowieka, że jest w nich interpretowana „architektura” ludzkich myśli, czyli tego, co się dzieje w jego przestrzeni pojęciowej. Poza metaforami strukturalnymi, czyli takimi, w których jedno pojęcie abstrakcyjne jest objaśniane (mapowane) przez inne tego typu, wyróżnia się metafory ontologiczne i relacyjne. Pierwsze z wymienionych związane są ze zmianą paradygmatu i polegają na tym, że byty nieożywione zyskują cechy bytów ożywionych i odwrotnie – ożywione podlegają reifikacji (urzeczowieniu). Powstawanie metafor relacyjnych opiera się na wykorzystywaniu doświadczeń ciała ludzkiego usytuowanego w przestrzeni, czyli np. wykorzystanie kierunku wertykalnego góra – dół, relacji prawa i lewa strona, i związanej z nim aksjologii. Potwierdzeniem tej zależności są wyrażenia: *rosną mi skrzydła u ramion* lub *jestem zdołowany*. Również wszystko, co znajduje się po prawicy, waloryzowane jest pozytywnie: np. z *prawego* łoża, a z *nieprawego* łoża – negatywnie. Zależność między zestawianymi pojęciami musi być koherentna, chociaż oczywiście nie w pełni przystająca.

Warto jeszcze nadmienić, przywołując ustalenia teoretyka literatury, E. Balcerzana, że znaczenie w tekstach o racjonalności kreatywnej powstaje nie tylko w ciągu linearnym, z usytuowania leksemów obok siebie, ale również na przestrzeni struktury tekstu (Balcerzan 2009: 33).

Jednym z rodzajów metafory pojęciowej w analizowanych utworach o malarskiej genezie jest KOBIETA TO KWIAT. Uzasadnieniem takiej jej postaci są następujące frazy z utworów: *korowód dziewczek w pełnym rozkwicie* (*Pan w trzcinie*), *I jest jak bujny kwiat pełen rozkwicia* (*Cisza morska*), *rozkwitła jako kwiat na łące*. Powyższe frazy odnoszące się do domeny źródłowej dotyczą stanu rozkwitania kwiatu, gdy znajduje się on w apogeum swego piękna. Wyrażają tym samym najlepszą porę w życiu kobiety. Tę domenę docelową również uzasadniają frazy odnoszące się do końcowego etapu życia kwiatu: *kwiat [...] spragniony rosy, jak ta róża mrąca* (*Cisza morska*), ukazując inny etap egzystencji kobiety – czas wchodzenia w dojrzałość i starzenie się. Domenę źródłową tej metafory motywują także leksemy nazywające cechy kobiety, które stereotypowo przypisywane są kwiatom, np. świeżość: *Idzie świeża i pięknem wspaniała*, i wiotkość: *wiotkim ciałem wstaje* (*Narodziny Afrodyty*). Inne frazy wyrażają również właściwe kwiatom przeznaczenie – mają zdołać otoczenie: *jak kwiat na mchy rzucony* (*U źródła*);

można je splatać w strojny wieniec: *Ciał ich **splot** tonami róż się mieni, dziwaczny wian Najad (Bawiące się Najady)*. Są też w analizowanych tekstach wersy wyrażające immanentne piękno kobiet: *Wstaje jak lilia¹⁸, usta pragną jak te listki róży, aby srebrzysta je dotknęła rosa*. W powyższej metaforze zarówno domena docelowa (kobieta), jak i źródłowa (kwiat), są pojęciami konkretnymi, jednak domena źródłowa, funkcjonując na prawach języka poetyckiego kierującego się racjonalnością kreatywną, pełni funkcję objaśniającą badany wątek świata przedstawionego wierszy o malarskiej genezie.

Inna metafora pojęciowa zawarta w ekfrazach i hypotypozach KOBIEITA TO OGIENIĘ konstituuje się na podstawie następujących fraz: *płonie zorzę (Skarga pastuszka)*; *usta kochanki **barwą się płonią koralu** (Wieczór wiosenny)*; *w oczach się miłość **świeci, blaski szły na czoło (Flora budząca kwiaty)***; *Płoną włosy wspaniałe (Cisza morska)*, *kwę **gorąca, źrenice jej **świecą*****; *usta **gorące (Narodziny Afrodyty)***, *ciało **smukłe, rozkoszny **żar jego (Centaur i Nimfa)*****, *warkocze się **broczą złotem słońca (Głowa Meduzy)***. Domena źródłowa konstituuje się więc w oparciu o bardzo wiele właściwych ogniowi stanów i atrybutów: płonie, świeci, jest gorący, ma żar, kolor słońca lub zorzy, towarzyszą mu blaski. W sposób koherentny wyrażone są w niej atrybuty kobiecości, motywujące domenę docelową metafory.

7.3. Rekategoryzacja pojęcia „kobieta” w ekfrazach i hypotypozach

Kategoryzacja, według E. Rosch (2005: 410–430), to interpretacja nowego doświadczenia w odniesieniu do istniejących struktur, pewien rodzaj porządkowania świata. Świat ma postać ustrukturalizowanej informacji. Dane, które postrzegamy, wiążemy w korelacje o różnym stopniu występowania prawdopodobieństwa. Kategoria w języku naturalnym (naturalna), zwana też potoczną (inaczej niż kategorie klasyczne zdefiniowane już przez Arystotelesa), jest tworzona przez pewien zbiór elementów uznawanych za takie same pod jakimś względem (a nie jedynie wystarczających i koniecznych, jak w kategoryzacji klasycznej). Elementy danej kategorii są podobne do prototypu jako centralnego elementu zbioru. Przynależność obiektów do kategorii jest stopniowalna, występują elementy centralne i peryferyjne (tamże). W ekfrazach i hypotypozach, czyli tekstach o racjonalności kreatywnej, należy mówić o rekategoryzacji pojęcia w stosunku do kategoryzacji występującej w języku ogólnym.

¹⁸ W tekstach poetyckich Młodej Polski najczęściej występującą nazwą kwiatów była róża i lilia, co świadczy o ich największym utrwaleniu w języku i kulturze (por. Kuryłowicz 2012: 34).

Kategorię prototypową w tej strukturze rekategoryzacyjnej będzie stanowić kobieta – postać realistyczna, istota ludzka płci żeńskiej. Od niej wywodzą się istoty nierealistyczne, przyjmujące postać bogiń, półbogiń, występujące w przestrzeni metafizycznej, ale posiadające wygląd kobiety, jej budowę anatomiczną. W ten sposób wyraża się podobieństwo do elementu prototypowego w powstającej strukturze kategoryzacyjnej. Innymi nierealistycznymi istotami są postaci hybrydyczne, które można opisać, używając semu dyferencjalnego [– męski], ponieważ w połowie są kobietami, płęć ich jest rozpoznawalna. Trudno je jednak zaliczyć do istot ludzkich, bo ich drugą anatomiczną połowę stanowią części ciała ryby lub ptaka. Dlatego, posługując się archisemem z pola znaczeniowego człowiek, należy je opisać [– istota ludzka]. Do istot nierealistycznych należą również byty ucieleśniające pojęcia abstrakcyjne typu Wojna, Poezja, Veritas (Prawda), Śmierć, w których opisie należy więc uwzględnić archisem [+ istota ludzka]. Od kategorii prototypowej *kobieta* wywodzą się także jej realistyczne ujęcia. Odnoszą się one do pełnionych przez kobietę ról w społecznościach i w rodzinie. Będą to więc: kobieta – królowa, pani, kochanka, towarzyszka, uczestniczka uroczystości, ale także kobieta – matka, żona, siostra.

8. Wnioski

Zastosowanie metodologii kognitywnej w badaniu tekstowego obrazu kobiety pozwoliło dostrzec bogactwo semantyczne pojęcia, zawarte w inspirowanych malarstwem utworach poetyckich Gordziałkowskiej. Już ogólne określenia kobiet, wyekscerpowane z analizowanych wierszy, ukonstytuowały ich złożony i skomplikowany świat oraz ewokowały podział na siedem głównych profili znaczeniowych pojęcia, określających kolejno: przynależność ontologiczną, wpisanie do istot ludzkich lub pozaludzkich, przynależność kulturową, społeczną, rodzinną, wyodrębnioną cechami indywidualnymi i wyglądem zewnętrznym. Każdy z tych głównych profili został uzupełniony kilkoma podprofilami. Bogactwo semantyczne pojęcia ma związek z pokaźną liczbą bohaterek analizowanego cyklu ekfraz i hypotypotez. Reprezentują one nie tylko różny status ontologiczny czy kulturowe pochodzenie, ale także usytuowanie na granicy bycia istotą ludzką lub też niemającą podstaw do takiego jej określania.

Właśnie wykorzystanie teorii kategoryzacji przez prototyp, czyli porządkowania na zasadzie podobieństwa rodzinnego, umożliwiło zrekonstruowanie swoistej struktury rekategoryzacyjnej pojęcia, właściwej tylko dla tekstowego obrazu pojęcia. Podlegała mu niemała plejada różnorodnych bohaterek ekfraz i hypotypotez.

Zastosowanie elementów metodologii strukturalizmu okazało się pomocne w opisywaniu wymienionych wyżej istot nierealistycznych, wśród nich hybry-

dycznych lub ucieleśniających pojęcia abstrakcyjne, dzięki możliwości użycia archisemu i semów dyferencjalnych, służących do budowania struktury pola semantycznego. Został wykorzystany archisem [+ istota ludzka] lub [- istota ludzka] oraz sem dyferencjalny płci [- męski].

Odczytanie pojmowania analizowanego pojęcia „kobieta” przez podmiot mówiący wierszy przy wykorzystaniu metafory pojęciowej, w której domeną źródłową jest kwiat i ogień, przyczyniło się do skonkretyzowania poetyckiego rozumienia tego pojęcia.

Zastosowanie metodologii kognitywnej otwiera odczytanie tekstu poetyckiego na inne obszary niż tradycyjna interpretacja. Jej narzędzia przede wszystkim umożliwiają odkrycie zasady organizującej sposób funkcjonowania w tekście poetyckim pojęcia kobiety (zrekonstruowane profile oraz odtworzona rekategoryzacja). Pozwalają ustalić, jak poetka wyobraża sobie i rozumie te obiekty obrazów Böcklina, które są związane z analizowanym pojęciem kobiety.

Wykorzystanie wymienionych narzędzi badawczych pozwala więc odkryć, jak radzi sobie człowiek, konstruując złożone, abstrakcyjne fenomeny świata. Tylko on dysponuje taką wyobraźnią i możliwościami, by to, co znane, przenosić w inne czasy i przestrzenie oraz tworzyć nowe byty, niedoświadczalne; wyjaśniać nieznanne tym, co oswojone i bliskie.

Bibliografia

- Balcerzan E., 2009, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 32–45.
- Barthes R., 1985, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki”, nr 76/3, s. 289–302.
- Bartmiński J., 2006, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin.
- Boehm G., 2014, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków.
- Brückner A., 1985, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa.
- De Saussure F., 1961, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, Warszawa.
- Dziadek A., 2018, Recenzja pracy doktorskiej R. Słodczyk *Ekfrazja i hypotypoza. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. D. Ulickiej, http://www.polon.uw.edu.pl/documents/9763960/10761134/slodczyk_prof_dziadek.pdf.
- Evans V., 2007, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, Kraków.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., 1989, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.
- Gogler P., 2004, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 3/4, Poznań.
- Gordziałkowska Z., 1911, *Böcklin w poezji*, Warszawa.
- Grimal P., 1990, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław.

- Heffernan J.A., 1993, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago.
- Kajtoch W., 2008, *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, t. 1–2, Kraków.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W., 1900, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Kopaliński W., 1985, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Krasicki I., 1986, *Myszeidos. Pieśni 10*, Wrocław.
- Kuryłowicz B., 2012, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok.
- Lakoff G., Johnson M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa.
- Langacker R., 1995 (2005), *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, Lublin.
- Langacker R., 2009, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków.
- Lessing G.E., 1962, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, Wrocław.
- Linde S.B., 1807–1814, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Markowski M.P., 1999, „Ekphrasis”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Niebrzegowska-Bartmińska S., 2015, *O profilowaniu językowego obrazu świata*, „Poradnik Językowy”, nr 1, s. 30–44.
- Nowakowski A., 1994, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków.
- Rosch E., 2005, *Zasady kategoryzacji* [w:] Z. Chlewiński (red.), *Psychologia poznawcza w trzech ostatnich dekadach XX wieku*, Gdańsk, s. 410–430.
- Siemaszko P., 2007, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz.
- Słodczyk R., 2018, *Hypotypoza – zapoznana figura na mapie relacji werbalno-wizualnych*, „Ruch Literacki”, z. 2 (347), s. 143–157.
- Tokarski R., 2016, *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski”, t. 96, nr 2, s. 28–36.
- Webb R., 2009, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham.
- Zdanowicz A., Szyszko M.B., Filipowicz J. i in., 1861, *Słownik języka polskiego*, Wilno.

**Textual image of a woman in the Young Poland works
by Zofia Gordziałkowska, who was fascinated
by Arnold Böcklin's painting**

Summary

The aim of this paper is to present the textual image of a woman contained in the poetic texts inspired by the painting of Arnold Böcklin, a Swiss artist of the turn of the 20th century. It will be demonstrated against data from the general language. The textual image reveals “the world behind the words” of a particular text of a specific form. In terms of textual structure, poetic pieces having their genesis in painting are ekphrasis or hypotyposis. The works of visual arts where the artist touched primarily upon the mythological and biblical issues have become an inherent part of the stream of Symbolism, an expansive direction in the art of Modernism. Using cognitive tools, which focus on cognitive phenomena of language, in the examination of the notion permits the discovery of the manner of creating the poetic reality, derived mainly from works of visual arts. The application of the theory of conceptual metaphor, profiling, and categorisation leads to familiarisation with the ways of thinking of the represented world as created by Zofia Gordziałkowska and building of meanings, that is primarily reconstruction of the conceptualisation of the notion ‘woman’, which is present in the texts on creative rationality. Hence, the overview of poetic works will be enriched with the conceptual dimension.

Keywords: motif of a woman, cognitivism, ekphrasis and hypotyposis, painting

Słowa kluczowe: motyw kobiety, kognitywizm, ekfrazja i hypotypoza, malarstwo