

An aerial photograph of a landscape. A winding road or path runs diagonally across the frame. In the upper right, there is a small, dark, rectangular building or structure. The terrain appears to be a mix of light and dark patches, possibly representing different types of vegetation or land use. The overall image has a grainy, high-contrast quality.

Przekłady

Poetyka kognitywna a literackość: analogia metaforyczna w *Annie Kareninie**

1. Wstęp

Czym jest poetyka kognitywna, jak się ją stosuje i jaki ma związek z literackością? W niniejszym artykule omawiam poetykę kognitywną od strony teoretycznej i praktycznej oraz pokazuję wysuwane wobec niej zastrzeżenia, które doprowadziły do ponownego rozważenia wartości tej metodologii dla analizy literackiej¹. Rozważę, czy poetyka kognitywna jest lub może być używana w celu poszerzenia rozumienia literackości na dwa sposoby: przez wykorzystanie znaczenia „literackości” z punktu widzenia Havlowskiego rozróżnienia między *wyjaśnianiem* a *rozumieniem*, a także przez analizę, częściowo zakorzonioną w poetyce kognitywnej, ale się do niej nie ograniczającą, Tołstojowskiego użycia analogii metaforycznej w *Annie Kareninie*. Przy tej okazji proponuję także standardy oceny przydatności językoznawstwa kognitywnego jako narzędzia analizy *krytyczno-literackiej*.

2. Czym jest poetyka kognitywna? Jakie zarzuty są przeciwko niej kierowane?

Ogólnie mówiąc, poetyka kognitywna jest zastosowaniem odkryć językoznawstwa kognitywnego i/lub nauk kognitywnych dotyczących języka i umysłu do analizy tekstu [obszerne wprowadzenie do poetyki kognitywnej: Semino, Culpeper 2002, Stockwell 2002, Gavins, Steen 2003]. Poetyka kognitywna – co często podkreślano – nie stanowi jednolitej ramy². Ja

* Pierwodruk niniejszego artykułu (w języku angielskim) ukazał się w: D. Danaher & K. Van Heuckelom (eds.), *Perspectives on Slavic Literatures*. Proceedings of the First International Perspectives on Slavistics Conference (Leuven, September 17-19, 2004). Pegasus Oost-Europeese Studies Vol. 5. Amsterdam: Pegasus, 2006.

¹ Niniejszy artykuł można odczytywać jako uaktualnioną wersję pracy Grossa (1997), uwzględniającą dziesięciolecie po ukazaniu się w 1996 roku książki Turnera (Turner 1996) dzięki odwołaniom do pracy Stockwella (2002) i jej uzupełnienia – książki Gavins, Steena (2003).

² Stockwell twierdzi, że poetyka kognitywna jest bardziej „sposobem myślenia” o literaturze niż określoną ramą teoretyczną, co mogłoby być całkiem sensownym stwierdzeniem, gdyby kognitywiści włącznie z samym Stockwellem wzięli je sobie do serca. Wydaje się jednak, że w praktycznym zastosowaniu do analiz tekstu trudno zachować to rozróżnienie.

ograniczę się jedynie do omówienia kwestii zastosowania tej poetyki w analizie literackiej, z pominięciem rozważania stanowisk, które nie wchodzą w to, co można by uznać za główny nurt poetyki kognitywnej [przykładowo, praca Reuven Tsura na temat poetyki, którą nawet teoretycy kognitywizmu sytuują poza tym nurtem, por. Tsur 1992].

Teoretycy i praktycy poetyki kognitywnej dobitnie podkreślają jej wartość dla studiów literackich. Sugerowano, że podejście do analizy literackiej oparte na teorii kognitywnej zrewolucjonizuje krytykę literacką. Przykładowo Stockwell pisał, że poetyka kognitywna „nie jest jedynie przesunięciem punktu ciężkości, ale stanowi radykalne przewartościowanie całego procesu aktywności literackiej” [2002: 5]. Prezentuje „demokratyzację studiów literackich” i „nową domenę” literatury i teorii czytania [2002: 11]. Równie mocne stwierdzenia polemiczne wobec tzw. „tradycyjnych” podejść można znaleźć w książkach Turnera na ten temat [Turner 1991, 1996].

Chociaż „tradycyjni” krytycy literaccy nie odrzucają wartości pewnych aspektów poetyki kognitywnej dla badania literatury, to jednak niektórzy mają względem niej zastrzeżenia w następujących kwestiach [por. przykładowo Gross 1997, Adler, Gross 2002, a także seria odpowiedzi na te ostatnie w następnym wydaniu *Poetics Today*]:

(1) Stwierdzenie o rewolucyjności poetyki kognitywnej jest zdecydowanie zbyt mocne. Gross uważa taką hiperbolę za przewidywalną strategię retoryczną, która ma doprowadzić do próby wprowadzenia „nowego paradygmatu” w badaniach literackich, a która z konieczności musi współzawodniczyć z tzw. tradycyjnymi paradygmatami [1997: 271-272]. Wydaje się jednak zastanawiające, że ponad dziesięć lat po powstaniu poetyki kognitywnej teoretycy nadal powtarzają te same polemiczne stwierdzenia i że do tej pory nie zajęto w jej obrębie bardziej umiarkowanego stanowiska retorycznego. Czy istniejące analizy kognitywne tekstów literackich dostarczają dowodów usprawiedliwiających te powtarzające się zastrzeżenia? A może nadszedł czas na zweryfikowanie ich słuszności?

(2) Wiele aspektów poetyki kognitywnej jest po prostu przyklejaniem kognitywnych etykietek pojęciom pochodzącym z długiej i sprawdzonej tradycji w krytyce literackiej bez wprowadzania do nich znaczących treści. W takim zakresie, w jakim ta krytyka ma rację bytu, takie postawienie sprawy nie dziwi, skoro poetyka kognitywna wywodzi się z ogólnej teorii poznania i wobec tego poetyka sama w sobie musi stanowić część szerszej teorii umysłu. Niemniej jednak – jak dowodzi Gross w odniesieniu do analizy literackiej – poznanie „powinno być tłem, a nie figurą” [1997: 293]. Powstaje pytanie: czy poetyka kognitywna przeformułowała poetykę w taki sposób, który wnosi coś nowego do analizy literackiej czy też jedynie „kognitywizuje” dyskusję? Czy konkretne ana-

lizy prowadzone w jej ramach stawiają na pierwszym planie kognitywizm czy poetykę?

(3) W praktyce poetyka kognitywna jest redukcjonistyczna i udowodniła, iż jest niezdolna do polepszenia naszej oceny literackości. W swojej ostatniej książce, dotyczącej wartości czytania i uczenia literatury, Mark Edmundson napisał: „praktycznie rzecz biorąc, wszyscy liczący się krytycy i szkoły krytyczne dążą do zredukowania bogatych i zróżnicowanych doświadczeń literackich do kilku prostych haseł” [2004: 49]. W jakim stopniu poetyka kognitywna, która rości sobie pretensje do „radikalnego przewartościowania” myślenia o literaturze, także wpadła w tę pułapkę?

3. Literackość

Jestem w pełni świadomy potencjalnych trudności, jakie wiążą się z próbą zdefiniowania pojęcia „literackości” i nie będę próbował tego robić wprost³. Na potrzeby niniejszego artykułu opiszę je niebezpośrednio, opierając się na opozycji między *wyjaśnianiem* a *rozumieniem*, która wciąż powraca w pismach Václava Havla.

Zdaniem Havla, ta opozycja wydaje się oddawać istotę współczesnego kryzysu tożsamości. Obrazuje to w następującym fragmencie:

Krowy nie są już zwierzętami. Są maszynami, które mają swoje „dane wejściowe” [karmić] i „dane wyjściowe” [mleko], swój własny plan produkcyjny i kierowników produkcyjnych. [...] Krowy całkiem wydajnie pracują dla nas, ale naturalną ceną takiej obsługi jest to, że nie są już krowami. [...] W próbie objęcia świata *de facto* go straciliśmy. Pozbawiając krowę ostatnich pozostałości jej krowiastości, sami utraciliśmy nasze własne poczucie człowieczeństwa i osobistej tożsamości [Havel 1990 [1982]: 349-50; tłumaczenie z wersji ang. – M.M.].

Wyjaśnianie jest sposobem odnoszenia się do naszego otoczenia, który depersonalizuje, fragmentaryzuje, niszczy integralność bytu, jest racjonalny i maksymalnie obiektywny. Jego celem jest demistyfikacja, polegająca na rozwiązywaniu wątpliwości w sposób naukowy i techniczny, a konsekwencją, zapewne niezamierzoną, myślenia w kategoriach *wyjaśniania* jest utrata krowiego poczucia krowiastości, podobnie jak utrata naszego własnego poczucia tożsamości.

W opozycji do sposobu *wyjaśniania* stoi *rozumienie*, które jest dla Havla zjawiskiem mniej lub bardziej niepowtarzalnym, opartym na poziomie doświadczenia ludzkiego i które jest formą estetycznej percepcji,

³ W badaniach kognitywnych istnieje nurt, który próbuje zdefiniować literackość empirycznie. Por. np. Miall, Kuiken 1998.

leżącej u podstaw oceny etycznej. Możemy coś *rozumieć* i nadal zachować wewnętrzną tajemnicę tego zjawiska, podczas gdy *wyjaśnianie* odsłania tę tajemnicę i skutecznie zabija jej przedmiot na korzyść bardziej dokładnego, mechanicznego wyjaśniania.

Podczas którego z kursów, na którym wykladałem myśl Havla kilka lat temu, któryś z moich studentów oddał sens tej opozycji w następujący, przenikliwy sposób:

Wyobraź sobie takie doświadczenie: przypadkowo uderzasz ręką o róg jakiejś twardej powierzchni. Ból, który potem nastąpi, może być naukowo *wyjaśniony*. Stymulację zakończeń nerwowych można zmierzyć, a wzrost ciśnienia – monitorować. Jednak doświadczenia bólu, dylematu bycia istotą cierpiącą, wkroczenie bólu w naszą tożsamość – niczego z tych rzeczy nie można wytłumaczyć zwykłym *wyjaśnianiem* bólu. To, co nadaje bólowi jego istotność jest *niewyjaśnialne*.

W podobny sposób można uchwycić pragmatyczny efekt tej różnicy. Pomyślmy, jak działa dowcip. Kiedy go opowiadasz i kiedy ktoś go nie zrozumie, jesteś zmuszony mu wyjaśnić, co w tym śmiesznego. *Wyjaśnienie* dowcipu jest technicznie możliwe, ale jego *zrozumienie* jako czegoś śmiesznego ginie. *Zrozumienie* jakiegoś zjawiska jest formą wglądu niezakotwiczonego w analitycznym rozumowaniu o nim. Innymi słowy, *wyjaśnianie* jest konceptualizacją przebiegającą „z dołu do góry” według metonimicznego schematu część za całość, natomiast *rozumienie* jest konceptualizacją typu góra-dół, zorientowaną na *gestalt*.

Oczywiście, to rozróżnienie nie jest wynalazkiem Havla, aczkolwiek on ilustruje je wyjątkowo celnie. Przypomina mi się fragment z Charlesa S. Peirce’a, w którym opisana jest podobna opozycja:

Weźmy ludzkie ciało: przeprowadźmy jego najdoskonalszą sekcję. Wydobądźmy cały system naczyń krwionośnych, tak jak go widzimy naszkicowany w książkach. Potraktujmy w ten sam sposób cały system układu rdzeniowego i współczulnego, a także układ pokarmowy ... układ mięśniowy i układ kostny. Powieśmy je wszystkie w gablocie, tak by z określonego punktu widzenia jeden system nakładał się w odpowiednim miejscu na inne. To byłby szczególnie pouczający eksponat. Ale nikt nie nazwałby go, ani nawet nie pomyślał o tym, żeby go nazwać człowiekiem. Otóż nawet najlepsza definicja, jaką kiedykolwiek sformułowano jest – w najlepszym razie – jedynie taką sekcją. Umożliwia zobaczenie, jak to wszystko działa – o tyle, że ukazuje nam przyczynowanie sprawcze*. Przyczynowanie celowe ... – o tym nie mówi nam nic. [w oryginale 1931: 1:220, tłumaczenie M.M.]⁴.

* Przyp. tłumacza: Terminy *przyczynowanie sprawcze* i *przyczynowanie celowe* podaję za tłumaczeniem A.J. Nowaka: Ch.S. Peirce [1839-1914]. *Wybór pism semiotycznych*, wyboru dokonała H. Buczyńska-Garewicz [przeł. R. Mirek i A.J. Nowak], Warszawa 1997, Warszawa 1997, Seria Biblioteka Myśli Semiotycznej, s. 229.

⁴ Ten cytat można [w oryginale] znaleźć jako „rozdział 1, paragraf 220”. [w polskim tłumaczeniu pism Peirce’a: Ch.S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, wyboru dokonała

Wyjaśnianie jest zarówno „wzorcowym przykładem” wynikającym z wyidealizowanej analizy, jak również werbalną definicją pojęcia, oba zastępujące Peirce’owskie reprezentacje „przyczynowanie sprawcze”. Temu terminowi przeciwstawia się *rozumienie*, reprezentowane przez żywą istotę, pojęcie wprowadzone w czyn, zjawisko rozumiane w odniesieniu do przyczynowania celowego⁵.

Zapożyczając tę opozycję od Havla (i Peirce’a) i stosując ją do pojęcia literackości chciałbym zasugerować, iż badanie literackości jest w gruncie rzeczy kwestią *rozumienia* literatury, a nie tylko, czy nawet przede wszystkim, kwestią *wyjaśniania* jej. Czyli *wyjaśnianie* literackiej dynamiki wprawdzie nie musi być nieistotne dla badania literackości, ale jak dowodził Gross –w analizie literackiej powinno być nie figurą, lecz tłem.

4. Poetyka kognitywna a literackość

Według Stockwella, poetyka kognitywna „modeluje procesy, dzięki którym intuicyjne interpretacje formułuje się w wyrażalne znaczenia, które stanowią taką samą ramę opisu jak inne środki i które uzasadniają dane odczytania” [Stockwell 2002: 8]. Mimo że podziwiam kognitywistów, którzy celują w tego typu analizach, i mimo że uważam wiele z tych analiz za wartościowe, nie jestem przekonany, czy ta linia badań przyniesie skutek w postaci radykalnego przewartościowania całego procesu działalności literackiej [Stockwell 2002: 5]. Jest oczywiste, że poetyka kognitywna – tak jak się ją obecnie praktykuje – takiego radykalnego przewartościowania – nie przyniosła. Być może częściowo dlatego, że nie stawia pytania o literackość. Poetykę kognitywną stosowano głównie po to, by *wyjaśnić* literaturę, a nie by wspomagać jej *rozumienie*. Nie udało się spełnić wytyczonego celu, ponieważ na pierwszy plan wysunięto „kognitywizm”, kosztem – ale nie na korzyść – „poetyki”.

Zilustruję to krótko za pomocą krytycznego omówienia esejów zawartych w książce *Cognitive Poetics in Practice* [Gavins, Steen 2003], tomu uzupełniającego pracę Stockwella [2002]. Książka zawiera analizy wprowadzające do kognitywizmu, kładąc nacisk na jego różnorodność, ale jednocześnie wysuwając te same mocne stwierdzenia na temat poetyki kognitywnej, o których już wspominałem. Na tom ten składa się

H. Buczyńska-Garewicz, przeł. R. Mirek i A.J. Nowak, Warszawa 1997, Seria Biblioteka Myśli Semiotycznej, ten fragment został pominięty. M.M.).

⁵ Peirce definiuje różnicę pomiędzy przyczynowaniem sprawczym i przyczynowaniem celowym w pojęciach całości: „przyczynowanie sprawcze jest takim typem przyczynowania, w którym części tworzą całość. Natomiast w przyczynowaniu celowym to całość wydobywa na jaw części [w oryginale 1931: 1:220, tłumaczenie M.M.).

jedenaście odrębnych artykułów napisanych przez różnych autorów, uznawanych za kognitywną pierwszą ligę. [Stockwell 2002: 165]. Dwa z tych artykułów zostały napisane przez przedstawicieli nauk kognitywnych, którzy – by omówić aspekty umysłu – korzystają z przykładów literackich. W tych przypadkach kognitywizm jest ewidentnie figurą. Autor jednego z pozostałych tekstów – Tsur – ma, o czym już wspominałem i co redaktorzy tego tomu wyraźnie zaznaczają – w obrębie poetyki kognitywnej swój własny, odrębny profil.

O pięciu z pozostałych ośmiu artykułów można powiedzieć, że profilują kognitywizm kosztem poetyki. Jeden zapożycza z gramatyki kognitywnej pojęcie profilowania do analizy jednego wiersza, co – jak zauważają redaktorzy – stanowi „praktyczną ilustrację kilku najbardziej podstawowych procesów kognitywnych używanych w naszym doświadczaniu tekstów literackich” [Gavins and Steen 2003: 55]. Inny „wykorzystuje naturę struktur wiedzy potrzebnych czytelnikom podczas interpretacji poezji miłosnej w wielu jej formach” [Gavins and Steen 2003: 67], skupiając uwagę głównie na kognitywnym modelowaniu. Dwa dalsze artykuły dotyczą światów tekstowych i „rozumienia, jak czytelnicy budują i utrzymują złożone mentalne reprezentacje narracji” [Gavins and Steen 2003: 129]. Kolejny stosuje teorię światów możliwych i teorię przestrzeni mentalnych do analizy opowiadania Hemingwaya. Ten tekst jednak ma mniejszy związek z samym opowiadaniem, a więcej z innymi teoriami dotyczącymi modelowania tekstu, niemniej jednak autor dostarcza wnikliwej analizy szczegółu semantycznego.

Ponadto, pięć z tych ośmiu artykułów nie osadza analiz kognitywnych w terminach krytyczno-literackich. Autorzy podejmują minimalny wysiłek – jeśli w ogóle go podejmują – by zacytować istniejącą literaturę przedmiotu dotyczącą omawianego dzieła. We wszystkich przypadkach naturalnym byłoby oczekiwać, że analizy zakładające na pierwszym planie poetykę i twierdzące – przynajmniej w domyśle – że prezentują nowe spojrzenie na literaturę, sytuują się gdzieś w obrębie szeroko zakrojonej dyskusji krytyczno-literackiej. Przykładowo, trzy artykuły omawiają kolejno surrealizm, sonet Szekspira i wiersz D. H. Lawrence’a. O każdym z tych tematów z pewnością musiano dużo napisać. Tymczasem analizy kognitywne proponowane w tym tomie nie sytuują się w obszarze żadnej poważnej dyskusji literackiej. Analizy mające na celu raczej *zrozumienie*, a nie choćby częściowe *wyjaśnienie*, z pewnością powinny być w sposób naturalny umieszczone w szerszym kontekście krytyczno-literackim.

Ogólnie rzecz biorąc, te „wzorcowe” przykłady praktycznego zastosowania poetyki kognitywnej rozzarowują jako analizy *krytyczno-literackie*. Wydaje się, że trzy główne zastrzeżenia względem poetyki kognitywnej i tutaj mają rację bytu. Oto one:

Po pierwsze, analizy te nie przynoszą radykalnych przewartościowań omawianej literatury. W gruncie rzeczy, z wyjątkiem rozdziału na temat surrealizmu, nie są szczególnie ambitne w sensie krytyczno-literackim. W każdym razie, założenie, że poetyka kognitywna zrewolucjonizuje studia literackie nie zostało w nich udowodnione.

Po drugie, na ogół analizy proponują bardziej zmianę etykietek niż rekonceptualizację: kognitywizm jest figurą. Stwierdzenie o korzyściach analiz „kognitywnie zakotwiczonych” jest obecne w różnych formach w wielu krytycznych omówieniach. I chociaż pojawia się ono często, to nigdzie bezpośrednio go nie udowodniono. Co więcej, błędnie sugeruje się, że tradycyjne pojęcia krytyczno-literackie były zawsze pozbawione kognitywnej treści lub w jakiś inny sposób były „kognitywnie niezakotwiczone”.

Po trzecie, nie widać w nich szczególnie dobrego podejścia do kwestii literackości. Większość artykułów kładzie nacisk na kognitywne *wyjaśnianie* (analiza tekstu na podstawie tego, jak pracuje umysł) i tylko kilka z nich poszerza w jakiś strategiczny sposób nasze *rozumienie* literatury⁶. Większość wydaje się być napisana w oparciu o założenie, że analiza poetycka nie wymaga niczego więcej ponad to, co przedsięwzięto, zupełnie tak, jakby nauka kognitywna zdążyła już tak zrewolucjonizować studia literackie, że tradycyjne sposoby stosowane przez krytykę literacką (razem z całą dotychczasową dyskusją o literaturze) okazały się nieistotne.

Zasadniczo brakuje w tych analizach traktowania literatury jako żywego bytu. Artykuły analizują pojęciowe elementy składowe poszczególnych dzieł, a traktowanie ich jako dzieł sztuki (estetycznych gestaltów) jest ograniczone lub nawet całkowicie pominięte. Poetyki kognitywnej używa się do zdefiniowania (w Peirce’owskim sensie) literatury i do zredukowania jej przejawów do szeregu podstawowych zasad poznawczych. Dynamiczne doświadczenie literackości – by zacytować podtytuł artykułu Grossa – „znika w umyśle”.

Dla porządku dodam, że traktuję siebie zarówno jako językoznawcę kognitywnego, jak i do pewnego stopnia praktyka poetyki kognitywnej oraz że nie widzę niczego złego w analizach, które profilują „kognitywizm” a nie „poetykę”. Mogą to być – podobnie jak większość artykułów, które pokrótce skomentowałem – „eksperckie” analizy, które się przyczyniają do naszego rozumienia zasad rządzących procesami poznawczymi, stymulują rozważania na temat szeregu pokrewnych zagadnień i często zachęcają do ponownej lektury omawianej literatury z nieco innej perspektywy. Natomiast nie pociąga to za sobą przekonania, że takie

⁶ Różnica między *wyjaśnianiem* a *rozumieniem* nie jest wyborem albo, albo. Jednak w tych artykułach nacisk kładziony jest na to pierwsze.

analizy radykalnie „przewartościowują” cały proces działalności literackiej, ani też tego, że są one wystarczające jako analizy *krytyczno-literackie*. Poza tym, po prostu nie widzę, co my – kognitywni lingwiści i praktycy – zyskujemy na udawaniu, że przewartościowują i są wystarczające.

Jest zatem miejsce na kompromis, czy raczej potrzeba zdecydowanie mniej hiperbolicznej, a bardziej sensownej deklaracji dotyczącej misji poetyki kognitywnej, deklaracji, która uchwyci różnicę między *wyjaśnianiem* a *rozumieniem* literatury. Nowa wersja tej hipotezy mogłaby brzmieć następująco: „poetyka kognitywna proponuje wartościowe podejście do studiów literackich. Używana strategicznie i w połączeniu z innymi sposobami analizy może wzbogacić ocenę literackości i opis krytyczno-literacki”.

Poszukując bardziej sensownej propozycji oceny poetyki kognitywnej dla studiów literackich, powinniśmy także rozważyć standardy, na podstawie których moglibyśmy oszacować przydatność dowolnej analizy kognitywnej w terminach krytyczno-literackich. Przykładowo, możemy zadać następujące pytania:

(1) Czy użycie zasad poetyki kognitywnej w tych analizach tworzy rzeczywistą rekonceptualizację „tradycyjnych” pojęć krytyczno-literackich, co ma bezpośrednie konsekwencje dla naszego rozumienia literackości, czy też poetyka kognitywna jedynie zmienia etykiety? Innymi słowy, czy rzeczywiście potrzebujemy poetyki kognitywnej, czy nie?

(2) Czy ta analiza odwołuje się do wcześniejszego opracowania tematu i pokazuje, jak użycie poetyki kognitywnej polepszyło te omówienia? Zwykle powtarzanie frazesów o „korzyściach płynących z kognitywnego zakotwiczenia” nie powinno być traktowane jako argument. Kluczową część studiów literackich i nastawienie na *rozumienie* literatury w opozycji do zwykłego *wyjaśniania* jej stanowi aktywne uczestnictwo w trwającej dyskusji na temat znaczenia tekstu. To ciągle ewoluujący dialog i jeśli kognitywiści chcą być traktowani poważnie jako krytycy literaccy, powinni wziąć w nim udział.

(3) Czy – ogólnie mówiąc – taka analiza profiluje „poetykę” czy „kognitywizm”? Czy wiedza na temat umysłu poszerza ocenę literackości, czy też literatura „znika w umyśle”?

W swojej pracy dotyczącej zastosowania lingwistyki kognitywnej do analizy literackiej, Lakoff i Turner pisali:

Wielcy poeci potrafią do nas mówić, ponieważ używają sposobów myślenia, którymi wszyscy dysponujemy. Korzystając ze zdolności, którą wszyscy podzielamy, poeci potrafią rozświetlić nasze doświadczenie, wykorzystać konsekwencje naszych myśli, podważyć nasz sposób myślenia i skrytykować nasze ideologie. By zrozumieć naturę i wartość poetyckiej kreatywności, musimy zrozumieć przeciwny sposób myślenia [1989: xi].

Nie ma powodu, aby nie popierać tego poglądu, nie brak też powodów, aby strategicznie używać koncepcji i narzędzia proponowanych studiom literackim przez nauki kognitywne i poetykę kognitywną. Równocześnie jednak powinniśmy uznać, że badanie literatury nie jest jedynie podgałęzią badań umysłu. Innymi słowy, poetyka kognitywna nie musi być używana w sposób, który silniej profiluje *wyjaśnianie* niż *rozumienie*. W pozostałej części tego artykułu rozwinę analizę Tołstojowskiego użycia analogii metaforycznej w *Annie Kareninie*, za pomocą której próbuję zilustrować moje przeformułowanie hipotezy poetyki kognitywnej, rozważyć krytykę poetyki kognitywnej, trzymając się trzech standardów oceny, w terminach krytyczno-literackich, skuteczności analizy literatury przeprowadzonej według założeń poetyki kognitywnej [por. także Danaher 2003].

5. Analogia metaforyczna w *Annie Kareninie*

Powszechnie uważa się Tołstoja za metonimicznego realistę, a jego użyciu metafory nie poświęcano wiele uwagi. Studia nad tym autorem i jego metaforami skłaniają się ku jednej z dwóch opcji:

(1) badania, które używają celowo szerokiej definicji metafory [metafora jako symbolizm] i omawiają pisarstwo Tołstoja w takich szeroko zakrojonych ramach [przykładowo Gustafson 1986, Silbajoris 1990];

(2) badania, koncentrujące się na swoistej metaforyczności w wybranym dziele literackim, których jest oczywiście mnóstwo na temat *Anny Kareniny*.

Oba podejścia są naprawdę cenne. O języku i znaczeniu dowiedziałem się tak samo dużo od Gustafsona, Silbajorisa i innych krytyków z „tradycyjnych” szkół literackich, jak od kognitywistów. Oba typy studiów pomijają jednak, czy raczej nie stawiają w centrum zainteresowania, kognitywnych wymiarów metafory. W rezultacie nie dostrzegają znaczenia analogii metaforycznej jako spójnej strategii pojęciowej w powieści⁷.

Pewne cechy metafory zostały dobrze omówione w językoznawstwie kognitywnym – na przykład to, że metafora jest dynamicznym, strukturalnym mapowaniem pomiędzy dwiema domenami doświadczeniowymi, czyli że jest to pewien szczególny rodzaj analogicznego amalgamatu; że

⁷ Nawet jeśli opis stylu i struktury powieściowej nie pokazuje analogii metaforycznej jako koherentnego motywu i płynących z tego oczywistych wniosków. Por. np. Eikhensbaum [1982], który przygląda się specyficznym, symbolicznym szczegółom w powieści i omawia ich alegoryczne interpretacje. Także: Schultze 1982.

jest ona przede wszystkim zjawiskiem, wtórnie kwestią języka [języka, który uszczegółowia mapowanie]; że metafora nie jest marginalnym czy estetycznym sposobem myślenia o świecie, ale cechą codziennego poznania; że język metaforyczny nie pełni jedynie funkcji referencyjnej, ale także ekspresywną: często przywołuje uczucia i emocje związane z osobistym doświadczeniem [Dirven 1993, Gibbs 2002]; że konkretna metafora może zostać użyta do stworzenia ramy konceptualnej, która wpływa na – mówiąc ogólnie – nasz sposób myślenia o jakimś pojedynczym zjawisku i w tym względzie metafora często nie dostarcza ostatniego słowa na jakiś temat, ale raczej służy jako zaproszenie do dalszego poznania. Tolstoj wykorzystuje te wszystkie cechy analogii metaforycznej w *Annie Kareninie*, a kognitywny opis metafory może służyć jako podstawa dla bardziej konkretnego zrozumienia, w jaki sposób to robi i jakie jest pragmatyczne znaczenie takiej strategii. Żadne poprzednie opracowania *Anny Kareniny* nie doceniły w pełni tego, jak Tolstoj profiluje analogie jako uprzywilejowany sposób myślenia o świecie, a kognitywny opis metafory dostarcza środków do zbadania tego zagadnienia.

Jak rozumiem „analogię metaforyczną”? Jaki jest jej status w powieści? Przyjrzyjmy się następującym przykładom:

(1) Lewin przychodzi do miejsca pracy Stiwy. Stiwa sugeruje, by weszli do jego biura i porozmawiali. „Ну, пойдём в кабинет, – сказал Степан Аркадьич, знавший самолюбивую и озлобленную застенчивость своего приятеля; и, схватив его за руку, он повлек его за собой, как будто провождая между опасностями” [I, v]⁸.

(1) no to chodźmy do gabinetu – rzekł Stiepan Arkadjič, a widząc jak bardzo przy swym gwałtownym i ambitnym usposobieniu przyjaciel jego jest nieśmiały, chwycił go za rękę i pociągnął za sobą, jakby przeprowadzając go przez niebezpieczeństwa.

(2) Jeden z najszcześliwszych momentów Lewina, kiedy przygotowuje się do ślubu z Kitty: „Проводя этот вечер с невестой у Долли, Левин был особенно весел, и объясняя Степану Аркадьичу то возбуждённое состояние, в котором он находился, сказал, что ему весело, как собаке, которую учили скакать через обруч, и которая, поняв, наконец, и совершив то, что от неё требуется, взвизгивает и, махая хвостом, прыгает от восторга на столы и окна” [V, i].

(2) Spędzając ów wieczór z narzeczoną u Dolly, Lewin był specjalnie wesół i tłumacząc się Obłóńskiemu z podniecenia, w jakim się znajdował, oświadczył, że cieszy się jak pies, którego uczono skakać przez obręcz i który pojawiając się wreszcie i dokonawszy tego, czego od niego żądano, skomli, macha ogonem i wskakuje z radości na okna i stoły.

⁸ Odnośniki do powieści są podane następująco: część (I) i rozdział (v) i odnoszą się do wydania Tolstoja z 1936 roku. Tłumaczyła na język polski Kazimiera Iłakowiczówna. (1972). Analogie zaznaczono kursywą.

- (3) Anna ma zamiar za chwilę rzucić się pod pociąg: „Надо было ждать следующе-го вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило её, и она перекрестилась” [VII, xxxi].
(3) Uczucie pokrewne temu, jakiego doznawała przed kąpielą, gdy miała wejść do wody, ogarnęło ją i przeżegnała się.

W powieści jest około 680 podobnych analogii, czyli średnio przypada ich prawie trzy na rozdział⁹. Jak pokazują powyższe przykłady, są to analogie różnego typu. Jest grupa analogii, które moglibyśmy określić jako standardowe analogie metaforyczne, wprowadzane przez *kak* [„jak”] czy podobne spójniki [przykład 2.]. Pojawiają się analogie przywoływane przez pamięć i analogie zakotwiczone w percepcji wizualnej [*kazalos’* czy „wydawało się”]; są także analogie, które są hipotetycznymi czy spontanicznymi sądami, wprowadzanymi przez frazy *kak budto* [„jak gdyby”] i *kak by* [„tak jakby”], jak w przykładzie 1¹⁰. Kolejne analogie, które nazwalibyśmy „metaforami uczuciowymi”, ilustruje przykład 3. Mimo że Tołstoj używa różnorodnych strategii retorycznych, by wprowadzić te analogie, we wszystkich przypadkach angażuje czytelników w jeden i ten sam proces poznawczy: wyraźnego mapowania struktury domeny doświadczeniowej na inną lub przybierania formy całkiem zwykłego doświadczenia, by odczytać inne, mniej zwyczajne lub bardziej złożone. Co więcej, proces mapowania przez analogię przynosi ze sobą cechy metafory przedstawione powyżej za pomocą opisu kognitywnego, a Tołstojowskie powtarzanie tej strategii ma zatem pewne konceptualne implikacje.

Istotne okazały się także inne cechy analogii Tołstoja – rozważane wspólnie. Po pierwsze, rozmieszczenie tych analogii w powieści nie jest równomierne. Wykazują tendencje do grupowania się w tematycznie kluczowych rozdziałach lub w rozdziałach, które opisują dramatyczne momenty z życia bohaterów. Przykładowo, rozdział opisujący spotkanie Lewina z Kitty na lodowisku zawiera dziesięć analogii metaforycznych (z czego dwie stanowią metafory uczuciowe), dwie z frazami *kak by* i jedna z frazą *kak budto* [I, ix]; jeden z rozdziałów poświęcony balowi, na którym Kitty zrozumie, że Anna i Wroński są w sobie zakochani, zawiera dziewięć metafor [dwie metafory uczuciowe], dwie *kak budto*, a także dwie z analogiami *kak by* [I, xxiii]; scena, gdy Anna znajduje się na łożu śmierci, cechuje się trzema analogiami metaforycznymi, dwoma frazami *kak budto*, i trzema frazami *kak by* [IV, xvii]; natomiast rozdział poświę-

⁹ Ta informacja oparta jest na moim zbiorze przykładów analogii w powieści. Mimo że średnia liczba analogii na rozdział wydaje się niska, należy pamiętać, że rozdziały w powieści są krótkie [zazwyczaj mają jedynie trzy, cztery strony długości]

¹⁰ Około 60 przykładów analogii *kak budto* i *kak by* [w przybliżeniu w 200 wszystkich przykładów] może nie być traktowanych jako metaforyczne. Rozważania na ten temat nie wchodzą w zakres tego artykułu.

cony rozważaniom Lewina na temat życia małżeńskiego przynosi siedem metafor (pięć metafor uczuciowych) i jedną analogię *kak budto*¹¹. Czytelnicy powieści rozumieją wiele z najbardziej dramatycznych momentów w powieści głównie dzięki analogiom metaforycznym, których nagromadzenie znajduje się w tych i innych rozdziałach.

Po drugie, wiele z pojedynczych analogii zostaje użytych, by stworzyć ramę struktury całego rozdziału czy serii następujących po sobie rozdziałów (przykładowo Kitty czuje się jak żołnierz przed bitwą I, xiii, co metaforycznie tworzy ramy dla kolejnej sceny oświadczeń), a ponadto – co nie jest bez związku z funkcją budowania ramy – analogie służą także jako sploty wydarzeń w zawiłanej siatce symbolicznych motywów (zwanej przez Tołstoja „labiryntem”), z których wiele zostało gruntownie opisanych w literaturze przedmiotu. Ze względu na ograniczoną objętość tego artykułu, nie podam tutaj dalszych szczegółów tego zjawiska. Powiem jedynie, że oba te fakty potwierdzają rolę analogii, podobnie jak analogizowania, w całej architekturze powieści.

I ostatni punkt: nie wszystkie analogie pochodzą od narratora. Budują je także sami bohaterowie, a niektórzy czynią to częściej i wnikliwiej niż inni (tak się rzecz ma w naszym drugim przykładzie, w którym analogia przypisywana jest Lewinowi). Jest to szczególnie interesujące w świetle implikacji związanych z kognitywnym opisem metafory (metafora jako swoisty sposób myślenia) oraz ze znaczeniem mowy zależnej w powieści. Przykładowo, Schultze obliczył, że w blisko dziewięćdziesięciu procent rozdziałów zabiera głos co najmniej jeden główny bohater [1982: 18], a C.J.G. Turner zauważył, że zazwyczaj „porcja dialogu w ostatecznej wersji tekstu jest znacząco wyższa niż w wersji szkicowej” [1993: 33]. To, jak bohaterowie mówią i jak myślą, staje się jeszcze ważniejsze w przypadku monologów wewnętrznych, co stanowi znak rozpoznawczy Tołstoja. Na przykład: co czytelnicy powieści mogą wywnioskować z nierównomiernej dystrybucji analogicznego myślenia u bohaterów, szczególnie biorąc pod uwagę analogizowanie w innych miejscach w strukturze powieści?

Rozważając te fakty, a także obszerną literaturę krytyczną poświęconą *Annie Kareninie*, można się dziwić, że pominięto analogię metaforyczną jako koherentny element stylistyczny (i strukturalny) w powieści. Staje się to jeszcze bardziej oczywiste, gdy spróbujemy przeczytać istotniejsze fragmenty powieści, pomijając te analogie i obserwując efekty tego pominięcia. Jako dobre przykłady mogą posłużyć dwa fragmenty z analogią *kak budto* [analogie umieszczono w nawiasach]:

¹¹ Prawie wszystkie analogie i inne podobne narzędzia grupują się w tematycznie kluczowych rozdziałach. Przykłady podane tutaj nie wyczerpują listy.

[4] Na przyjęciu u Stiwy, na którym Lewin i Kitty zaręczają się, narrator zauważa: „Совершенно незаметно, не взглянув на них, [а так, как будто уж некуда было больше посадить,] Степан Аркадьич посадил Левина и Кити рядом” [IV, ix].

[4] Całkiem niepostrzeżenie, nawet nie spojrzawszy na nich, lecz w taki sposób, jakby innego miejsca w ogóle nie było, Stiwa posadził Lewina obok Kitty.

[5] Wróciwszy w pośpiechu z Moskwy, Karenin wchodzi do pokoju, w którym Anna leży na domniemanym łożu śmierci: „Вдруг она сжалась, затихла и с испугом [как будто ожидая удара, как будто защищаясь,] подняла руки к лицу. Она увидела мужа” [IV, xvii].

[5] Nagle skuliła się, przycichła ze strachu, jakby oczekując uderzenia, i jak w obronie podniosła do twarzy obie ręce. Spozrzała męża.

W obu przykładach – podobnie jak to się dzieje w większości przypadków – analogie wprowadzają niepotrzebne szczegóły akcji, a mimo to są stylistycznym centrum każdego fragmentu. Co więcej, właśnie dzięki nim każdy taki fragment nabiera wyraźnego Tołstojowskiego charakteru. Gdyby je czytać z pominięciem analogii, narracja wyglądałaby mniej więcej jak prosta relacja ze zdarzeń: „Stiwa posadził Lewina i Kitty obok siebie”, i „Anna poruszyła się i gestykulowała w pewien określony sposób widząc swojego męża”. Te analogie perspektywizują narrację i zmieniają prosty ciąg zdarzeń w naturalniejszą, bardziej dynamiczną i malowniczą scenę. Tak jakby czytelnik rzeczywiście widział to, co się dzieje, był – percepcyjnie [a w drugim przykładzie – emocjonalnie – wprowadzony w środek sceny i zaproszony do zastanowienia się, kto obserwuje bohaterów i kto ich ocenia. Możemy zatem powiedzieć, korzystając z terminów Stockwella [2002: 165ff], że analogie w tych obu przypadkach i we wszystkich innych są zarówno „widocznymi” elementami w powieści, jak i kluczowymi częściami estetycznej „faktury” powieści, czyli że odgrywają znaczącą rolę w jej literackości.

Czy użycie analogii w *Annie Kareninie* jest starannie dobraną przez Tołstoja strategią? Przyjrzenie się analogii metaforycznej w dwóch ważniejszych książkach napisanych przed *Anną Kareniną* (przed latami 70. XIX wieku) wskazuje, że rzeczywiście tak może być.

W *Opowieściach Sewastopola* z lat 50. XIX wieku, Tołstoj systematycznie używa konstrukcji *kak budto*, aczkolwiek rzadko korzysta z metafory. Frazy *kak budto* przyczyniają się do tego, co Morson określa jako poetykę Tołstojowskiej powieści dydaktycznej dzięki wzmocnieniu następującego efektu: „szereg narzędzi metapowieściowych (narracja drugoosobowa, metafora kontroli „przewodnika podróży”) konsekwentnie przełamuje szkielet konstrukcji i tworzy go na nowo, tak aby mógł ponownie zostać przełamany. Czytelnik fabuły mimowolnie staje się w niej również aktorem” [Morson 1978: 467]. Morson nie wymienia konstrukcji *kak budto* jako źródła „przecieku” na zewnątrz ramy narracyjnej, ale oczywi-

stym jest, że konstrukcja ta tak właśnie oddziałuje w tych opowiadaniach, jak również w *Annie Kareninie*. Fraza *kak budto* służy jako wyzwalacz konstrukcji modalnej przestrzeni dyskursu, która zawiera oceniające obserwacje jakiegoś szczególnego momentu w tekście. Sugeruje silny komponent punktu widzenia i wnosi oryginalną ocenę czy osąd tej sceny. W *Opowieściach Sewastopola*, ta fraza wprowadza czytelnika do tekstu jako obserwatora i oceniającego, wciągając go w opisywane sceny i zdarzenia. Tak samo dzieje się w *Annie Kareninie*, choć czasami owa scena wydaje się być filtrowana przez punkt widzenia bohatera biorącego w niej udział. W przykładzie czwartym ktoś na przyjęciu może obserwować i oceniać zdolności towarzyskie Stiwy, natomiast w przykładzie piątym to sam Karenin, wchodząc do pokoju, może interpretować postępowanie Anny. Częściej jednak działalność obserwatora nie jest określona i czytelnikowi pozostawia się decyzję, czy owa ocena należy do któregoś z bohaterów, do narratora, do czytelnika, czy może do wszystkich trzech naraz.

W *Wojnie i pokoju* [lata 60. XIX wieku], *kak budto* jest nadal często używaną konstrukcją (częściej obecna jest *kak by*¹²), aczkolwiek można obserwować rosnące użycie właściwej metafory i metafory uczuciowej. Do lat 70. XIX i *Anny Kareniny*, Tolstoj utrzymał konstrukcje *kak budto* (i *kak by*), natomiast zdecydowanie wzrosło użycie właściwej metafory, a szczególnie metafor uczuciowych. Fakt coraz częstszego użycia przez Tolstoja analogii metaforycznej jest spójny z opracowaniami *Anny Kareniny* (takimi jak Mandelker 1993) w których stawiany jest problem, że powieść ta nie może być traktowana jako typowo „realistyczna” i że może należałoby Tolstoja odczytywać jako „postrealistę” czy „presymbolistę”; pisarza, który odrzucił ustalony kanon literatury realistycznej jako „fundamentalnej porażki przedstawiania” [57] i którego proza kieruje się w stronę symbolizmu i modernistycznych innowacji” [76].

Tolstoj pozostawał pod silnym wpływem powieści wiktoriańskiej, a *Annę Kareninę* można odczytywać jako próbę warsztatową takiej powieści, podporządkowaną własnym zasadom estetycznym autora. Przykładowo Mandelker twierdzi, że Tolstoj „zapożyczył wiktoriańskie konwencje społeczne i tekstowe, by je obnażyć. Robił to krytykując etos

¹² W *Annie Kareninie* pojawia się około 150 fraz *kak budto* i około 100 przykładów *kak by*. Opierając się na nieformalnych badaniach *native speakerów* języka rosyjskiego, wydaje się oczywiste, że te frazy mają inny efekt pojęciowy. Wydaje się, że fraza pierwsza pokazuje bardziej przemyślany, oceniający komentarz, koniecznie zawierający silniejszy punkt widzenia, podczas gdy druga fraza przynosi emocjonalną modyfikację sceny (jest używana jako modulant, coś może być prawdą, ale obserwator nie jest tego całkiem pewien). Obie wprowadzają do tekstu stwierdzenie oceniające, które implikuje istnienie obserwatora, ale czynią to w odmienny sposób.

i obyczaje społeczeństwa mieszczańskiego i przerabiając powieść wiktoriańską tak, aby wykraczała poza granicę swojej konwencji” [1993: 66]. W tym miejscu warto zauważyć, że analogia metaforyczna jest częstym narzędziem autorów powieści wiktoriańskiej (choćby w powieściach Trollope’a, którego Tołstoj uwielbiał), ale jest przez nich używana w zupełnie inny sposób. Typowa analogia u Trollope’a wygląda następująco:

Mimo że wątpliwości czy wahania zaburzały spokój w naszej dzielnicy, żadna słabość tego typu nie kłopotowała szlachetnego serca jego zięcia. *Jak niezwykły kogut przygotowujący się do walki ostrzy ostrogi, potrząsa piórami i pręży grzebień*, tak archidiakon przygotowuje swoją broń na nadchodzącą wojnę bez obaw i bez strachu. [w oryginale 1986: 36, tłumaczenie M.M.]

Analogie Trollope’a są bardzo dekoracyjne i bywają podawane z pogardliwym uśmieszkiem. Są żartobliwe, a czasem nawet nieprzyzwoite. Mimo że analogie Trollope’a korzystają z metaforycznego języka, to nie profilują pojęciowych cech metafory w takim stopniu, jak robią to analogie Tołstoja. Być może Tołstoj zapożyczył strategię retoryczną, ale zasadniczo zmienił jej treść: jego analogie nie są jedynie źródłem rozrywki, ale wciągają czytelnika w tekst w taki sposób, że domagają się od niego głębszej refleksji. Oatley, cytując właśnie Tołstoja, zauważył, że powieściopisarze używają języka uczuciowego w taki sposób, by zachęcić czytelnika do symulowania takiego doświadczenia emocjonalnego, jakie przeżywa dany bohater [1992: 125-126]. To samo można powiedzieć o zdecydowanej większości utworów Tołstoja, ale z pewnością nie o analogiach Trollope’a. Zachęcają one czytelnika zdarzeń do *symulacji doświadczeniowej* i reakcji bohaterów na te zdarzenia.

Założyłem, że analogie metaforyczne prezentują spójną i, ze wszelkim prawdopodobieństwem, zamierzoną strategię ze strony Tołstoja, i że mają one swój udział – zgodnie z odpowiednimi strategiami – w charakterystycznym brzmieniu jego głosu. Jaki jest zatem pragmatyczny efekt analogii metaforycznej w powieści, czy, innymi słowy, jakie ma ona znaczenie dla czytelnika? Ograniczę swoje rozważania na ten temat do dwóch głównych punktów: zogniskuję uwagę na symulacji doświadczeniowej i na analogii jako sposobie myślenia.

Sugerowałem już, że analogia jest kluczową strategią cechującą Tołstojowską „poetykę prozy dydaktycznej”, u podstaw której leży zaproszenie czytelnika, by angażował się w symulację doświadczeniową zdarzeń powieściowych. Najlepiej ujmuje to rodzaj analogii, który nazwałem „metaforą uczuciową”, a którą obrazuje słynny fragment opisujący uczucie Annę i Wrońskiego po ich pierwszym miłosnym uniesieniu.

(6) „Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца,

когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви" [II, xi].

(6) On zaś czuł w tej chwili to, co zapewne czuje morderca na widok ciała, które pozbawił życia. Ciałem, które postradało życie, była ich miłość, pierwszy jej okres.

W tym przykładzie, typowym dla metafor emocjonalnych i podobnie jak w większości analogii w powieści, Tołstoj próbuje ominąć to, co kognitywiści nazywają „hipopoznaniem” (*hypocognition*) czyli „brakiem potrzebnych wyobrażeń, brakiem jakiejś stosunkowo prostej stałej ramy, która może zostać przywołana przez jedno czy dwa słowa” [Lakoff 2004: 24]. Ponieważ nasze doświadczenie znaczenia jest większe niż te aspekty doświadczenia, które konwencjonalnie koduje język, konwencjonalny język okazuje się niewystarczający. Zwicky pisał, że analogia metaforyczna niesie ze sobą „doświadczenie nieadekwatności języka w ujmowaniu świata” [2003: 34]. Innymi słowy, metafory istnieją na zewnątrz konwencjonalnej gry językowej, ponieważ są językowymi strukturami, których znaczeniem jest ich *użycie* [Zwicky 2003: 110]. I dokładnie w tym celu Tołstoj systematycznie używa analogii metaforycznej.

W tym względzie, analogia ma związek z innymi strategiami retorycznymi, które tworzą szkielet stylu powieści i razem wzięte wprowadzają czytelnika w świat tekstowy jako współ-uczestnika i sędziego, ponieważ wszystkie zakładają nieokreślonego obserwatora zewnętrznego czy „oceniacza”, a więc sugerują potrzebę symulacji perspektywy czytelnika na zdarzenia. Do tych strategii zalicza się powtarzające użycie konstrukcji „widzenia” przez Tołstoja (*było видно, vidimo*) i „wydawania się” (*kazalos'*), które nie mogą być bezpośrednio przypisane punktowi widzenia konkretnej postaci, podobnie jak obsesyjne odniesienia do uczuć bohaterów (por. powyższy przykład). Jackson uważa, że pisarstwo Tołstoja stanowi zaproszenie do wizualnego oceniania [1993: rozdział 2], a strategie stosowane w *Annie Kareninie* wskazują, że to ocenianie nie jest wyłącznie wzrokowe, ale raczej oparte na doświadczeniu wszystkich zmysłów. Poszerzając propozycję Jacksona, możemy zatem powiedzieć, że pisarstwo Tołstoja jest zamierzonym zaproszeniem do symulacji doświadczeniowej¹³.

Innym pragmatycznym oddziaływaniem Tołstojowskiego użycia analogii na czytelnika wpływa ze sposobu, w jaki Tołstoj uprzywilejował

¹³ Ta dyskusja ilustruje rozróżnienie, które proponował Booth, nie wspominając jednak o Tołstoju, pomiędzy sposobami narracji zwanymi „mówieniem” i „pokazywaniem” [Booth 1961: 3ff] i pokazuje rozszerzenie Schultze’owskiego opisu strategii narracyjnych w powieści [Schultze 1982: rozdział V]. Warto zauważyć, że Silbajoris twierdzi, iż Tołstoj we wszystkich swoich książkach „używa języka, by coś przekazać pod słowami, czyli w taki sposób, jak robi to metafora” [1990: 165].

analogię jako sposób myślenia, a nie jedynie narzędzie retoryczne; strategii, dzięki której można przyznać mu status honorowego językoznawcy kognitywnego o wiele wcześniej nim ta dziedzina formalnie się rozwinęła. Jak już wspominałem, wiele powieściowych analogii pochodzi od samych bohaterów i pojawia się w ich wypowiedziach lub monologach wewnętrznych. Te analogie nie są jednak rozmieszczone w powieści równomiernie, co prowadzi do konkluzji, że bohaterowie ci mają różne poziomy świadomości analogii metaforycznej i po części różnią się od siebie zdolnością oceny siły analogicznego myślenia. Jeśli zaakceptujemy stwierdzenie Emmersona, że „bohaterowie Tolstoja są bardzo do nas podobni. Próbują przetrwać dzień”. [2003: 112] i propozycję Gustafsona, że „bohater i czytelnik poznają w taki sam sposób, więc proces czytania Tolstoja musi przypominać proces poznawania” [1986: 277], to, *jak* bohaterowie mówią i myślą staje się znaczące dla tego, jak czytamy i czego uczymy się z czytania.

Nie powinno dziwić, że z analogii – wyraźnie – najczęściej korzysta dwoje bohaterów: Anna i Lewin¹⁴. Na początku powieści Lewin docenia analogię metaforyczną i przez cały czas kultywuje analogiczne myślenie w opozycji do racjonalnego (*razumnij*) czy też logicznego rozumowania. Nie będę rozważał teraz tego zagadnienia, a jedynie zilustruję je następującymi trzema przykładami:

(7) Narrator opisuje uczucia i myśli Lewina po tym, jak Kitty odrzuciła jego oświadczenia. Lewin postrzega swoją reakcję przez bezpośrednią analogię z przeszłymi doświadczeniami: „Ещё в первое время по возвращении из Москвы, когда Левин каждый раз вздрагивал и краснел, вспоминая позор отказа, он говорил себе: *‘Так же краснел и вздрагивал я, считая все погибшим, когда получил единицу за физику и остался на втором курсе; так же считал себя погибшим после того, как испортил порученное мне дело сестры.* И что ж? – теперь, когда прошли года, я вспоминаю и удивляюсь, как это могло огорчать меня. То же будет и с этим позором. Пройдёт время, и я буду к этому равнодушен” [II, xii].

(7) Tak samo wzdygałem się, czerwieniłem i uważałem wszystko za stracone, gdy dostałem pałkę z fizyki i nie przeszedłem na trzeci kurs. Tak samo uważałem, że przepadłem na wieki, gdy źle załatwiłem sprawę powierzoną mi przez siostrę.

(8) Lewin leży na polu w nocy i patrzy na chmury: „Как всё прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и не нём ничего не было – только две белые полосы. Да, *вот так-то незаметно изменились и мои взгляды на жизнь*” [III, xii].

(8) Nie – rzekł do siebie – jakkolwiek piękne jest to proste i pracowite życie, nie mogę do niego powrócić.

¹⁴ Lewin angażuje się w analogiczne mówienie czy myślenie ponad trzydzieści razy, a Anna nieco mniej niż trzydzieści razy. Inni bohaterowie, którzy korzystają z analogii, to Stiwa (jedenastie razy), Wroński (osiem razy), Karenin, Dolly i Kitty (po pięć razy).

(9) w ostatnim rozdziale książki, Lewin myśli sobie o swoim „nowym uczuciu”: „Это новое чувство не изменило меня, не ошастливило, не просветило вдруг, как я мечтал, – так же как и чувство к сыну. Никакого сюрприза тоже не было. А вера – не вера – я не знаю, что это такое, – но чувство это так же незаметно вошло страданиями и твердо засело в душе” [VIII, xix].

(9) Było z nim podobnie jak z uczuciem dla syna: tu także nie spotkała mnie żadna niespodzianka. Wiara – a może to zresztą nie wiara – ja sam nie wiem, co to takiego, ale uczucie to równie niepostrzeżenie i na skutek cierpienia zakorzeniło mi się w duszy.

Rzecz nie w tym, że Lewin zawsze używa analogii we właściwy sposób (w przykładzie siódmym najwyraźniej się myli), ale w tym, że swój główny sposób uczenia się, poznawania i rozumienia opiera na analogicznych powiązaniach i „patrzeniu-jakby” oraz że ten specyficzny sposób myślenia zostaje przeciwstawiony zarówno przez samego Lewina, jak i czytelników powieści abstrakcyjnemu, racjonalnemu myśleniu uosobionemu przez Karenina i innych bohaterów. Dodam, ryzykując wyolbrzymienie tej kwestii, że otwartość Lewina na analogiczne myślenie w końcu okazuje się być jego zbawieniem: przykład dziewiąty pochodzi z przedostatniego rozdziału powieści, a analogia doświadczeniowa wzmacnia nowe dla Lewina uczucia optymizmu i szczęścia.

Żaden inny bohater nie jest tak otwarty na analogiczne myślenie jak Lewin – może z wyjątkiem Anny. Analogie Anny są zdecydowanie mniej intelektualne niż Lewina, co pokazuje następujący przykład:

(10) Wroński pyta, czy Anna jest nieszczęśliwa: „Я несчастлива? – сказала она, приближаясь к нему и с восторженной улыбкой любви глядя на него, – я – как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив” [II, xxiii].

(10) „Ja? Nieszczęśliwa? – powtórzyła zbliżając się, wpatrzona w niego z miłością, ekstatycznie uśmiechnięta. – Ja przecież jestem jak zgłodniały człowiek, któremu dano jeść. Być może, że mu jest zimno, że ma ubranie w łachmanach, może nawet się wstydzi, ale nie jest nieszczęśliwy”.

Prawie wszystkie analogie Anny odnoszą się do wąskiego zbioru motywów symbolicznych w powieści: głód, przywiązanie (rozdarcie, załamanie), osądzanie i wyklęcie, upadek, marzenie, ciężar, podstęp. Wszystkie one – również w przeciwieństwie do analogii Lewina – są skoncentrowane na sobie i surowe emocjonalnie.

Mimo że Anna ma zdolność, a nawet skłonności do postrzegania pewnych rzeczy przez analogię, to nie jest jednak w stanie osiągnąć poziomu konwencjonalnych reguł, tak jak to robi Lewin. Co więcej, w miarę rozwoju powieści, Anna rozpada się psychicznie, co zostaje w omawianym tekście udokumentowane jej skojarzeniami z nożami (cięcia i rozdarcie) i z odniesieniami do jej „podwójności”, która zaczyna się w części

IV powieści i potem narasta. Analogia profiluje jedność i harmonijność różnych form doświadczenia, co stanowi lekcję dla Lewina, aczkolwiek rozpad psychiczny Anny pociąga ją dokładnie w przeciwnym kierunku: mnoży, tnie i rozdziera rzeczy, relacje z innymi i samą siebie. Jeśli analogia uczy mądrości przez powiązanie, to Anna zrywa to powiązanie, a rozpad form doświadczenia jest ikonicznie zobrazowany w palindromicznej formie jej imienia (An-na) i w tym, że obu jej kochanków nosiło to samo imię: (Aleksiej Karenin i Aleksiej Wronski). Tołstoj także bezpośrednio łączy rozpad Anny zakończony samobójstwem z abstrakcyjnym, rozumowaniem (*razum*), a nie z analogicznym i metaforycznym sposobem myślenia, który odrzucał Lewin, w tym miejscu jednak nie będzie udowadniał tej tezy.

Orwin pisał, że w *Annie Kareninie* Tołstoj pokazuje, że ludzie są stworzeniami czującymi, a nie racjonalnymi [2003: 103]. Dodałbym, że rozwija on ten argument przynajmniej częściowo przez przeciwstawienie myślenia analogicznego (Lewin) i rozumowego (w ostatecznym rozrachunku Anna i inni bohaterowie). Hester tak określa rozumienie drogą analogii: „patrzenie jakby” jest nieredukowalną umiejętnością, w której wyobraźnia wspomaga percepcję czy odczytywanie. Zredukowanie „patrzenia jakby” do zbioru reguł czy zasad jest kategorycznie niemożliwe [cyt. za: Zwicky 2003: 92]. Gdybyśmy mieli to ująć w kategoriach Hawlowskich, można by powiedzieć, że Lewin kieruje się w kierunku *rozumienia*, a Anna – ujmowania świata w kategoriach logicznego *wyjaśniania*, znajdowania powodów czegoś, co ostatecznie doprowadza do (prowiźorycznego) ocalenia Lewina i do śmierci Anny.

O Tołstojowskim użyciu analogii metaforycznej i jego funkcji w powieści można by powiedzieć o wiele więcej. Wymieniłbym tu bardziej szczegółowy opis relacji między analogią i innymi kluczowymi strategiami retorycznymi (motywami wizualnymi i symulacją uczuciową), analogię metaforyczną jako ogniwo łączące rozległą siatkę powieściowych obrazów, analogię i defamiliaryzację oraz implikacje płynące z regularnego uprzywilejowania przez Tołstoja myślenia analogicznego względem racjonalnego dla ponownego przyjrzenia się Tołstojowskiemu tzw. „monologizmowi” [por. Sloane 2001, Emerson 2003]. Podsumowując można powiedzieć, że specyficzne użycie analogii jest spójne z ogólną architekturą powieści, w której połączenia i mapowanie pełnią główną rolę; bardziej kompletny opis tych połączeń powinien okazać się wartościowy.

Jednak na potrzeby tego artykułu szkicowe przedstawienie roli, jaką odgrywa analogia metaforyczna w *Annie Kareninie* miało posłużyć jako ilustracja bardziej umiarkowanej oceny wartości poetyki kognitywnej, w zgodzie z wprowadzone powyżej trzema standardami. Kognitywny opis metafory, który profiluje dynamikę mapowania doświadczeniowego, po-

zwala nam kontynuować rozważania na temat Tolstoja jako pisarza realizmu metonimicznego i podkreślić jego systematyczne i spójne użycie analogii w powieści – strategii, która została pokazana jako zgodna z innymi, szeroko omawianymi aspektami Tolstojowskiego stylu i przekazu. Przeprowadzając tę analizę, celowo próbowałem umieścić swoje rozważania w kontekście dyskusji krytyczno-literackiej, która rozwinęła się wokół powieści i wykazać, co konkretnie wnosi do tej dyskusji zwrócenie uwagi na analogię metaforyczną. Wreszcie, próbowałem pozwolić kognityzmowi roztopić się w poetyce: chociaż pojęciowe podejście do metafory leży u podstaw znacznej części moich rozważań, to jednak stanowi w tych analizach tło, a nie figurę.

6. Wnioski

Czy można zrozumieć literackość, próbując ją wyjaśniać? Sama literatura nie zajmuje się głównie *wyjaśnianiem*, ale *rozumieniem*, a w dziedzinie powieści *Anna Karenina* jest jednym z najlepszych tego przykładów. Czy możemy dotrzeć do sensu literackości metodą analityczną (czy „sposobem myślenia” o literaturze), który sam w sobie jest bardziej zorientowany na *wyjaśnianie*, lub też czy – jeśli spróbujemy tak uczynić – ryzykujemy, że pozbawimy literaturę jej literackości, tak jak współczesny świat pozbawił Hawlowskie krowy ich krowiastości?

Kognitywiści otwarcie zaprzeczają, jakoby w ten sposób próbowali strywalizować literaturę i literackość. We wstępie do swojej książki, Stockwell stwierdza, że trywialne zastosowanie poetyki kognitywnej „byłoby zwyczajnym wzięciem kilku spostrzeżeń z psychologii i językoznawstwa kognitywnego i potraktowaniem literatury jako kolejnego zestawu danych” [2002: 5]. Takie podejście byłoby trywialne, ponieważ unikałoby pytania o literacką wartość i uczyniłoby to, co krytyka literacka uważa za niezwiązany z tematem czy źle postawiony problem – byłoby to językoznawstwo kognitywne, a nie poetyka kognitywna [Stockwell 2002: 6].

Pomimo tych i podobnych zastrzeżeń, większość analiz kognitywnych, które zostały przeprowadzone od momentu ich programowych początków, jest bardziej lingwistyczna niż poetycka. Są badaniami, w których poznanie jest figurą, a nie tłem. Jako takie, nie są pozbawione wartości, ale nie zajmują się zazwyczaj literackością i nie proponują odpowiednich krytyczno-literackich analiz.

Dowód popierający silną wersję hipotezy dotyczącej poetyki kognitywnej – jako „sposobu myślenia” o literaturze, który ma „radykałnie przewartościować” studia literackie – nie istnieje. Jednak, jak sugeruje

moja zrewidowana wersja tej hipotezy, z pewnością możliwe jest użycie poetyki kognitywnej jako efektywnego narzędzia w analizie literackiej, która stanowi wkład w ocenę literackości. Ale – jak twierdzi Gross – wciąż jeszcze musimy włączyć treści, jakie przynosi poetyka kognitywna do analiz literackich nie odmawiając jednocześnie wartości innym formom krytyki literackiej¹⁵.

Przełożyła Małgorzata Majewska

LITERATURA

- ADLER, H. and S. GROSS 2002. "Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature," *Poetics Today* 23:2, 195-220.
- BOOTH, W. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- DANAHER, D. 2003. "A Cognitive Approach to Metaphor in Prose: Truth and Falsehood in Leo Tolstoy's 'The Death of Ivan Il'ich'," *Poetics Today* 24:3, 439-469.
- DIRVEN, R. 1993. "Metonymy and Metaphor: Different Mental Strategies of Conceptualisation," *Leuvense Bijdragen* 82, 1-28.
- EDMUNDSON, M. 2004. *Why Read?*. New York: Bloomsbury.
- EIKHENBAUM, B. 1982. *Tolstoi in the Seventies*. Ann Arbor: Ardis.
- EMERSON, C. 2003. "Tolstoy versus Dostoevsky and Bakhtin's Ethics of the Classroom," in Knapp and Mandelker, 104-115.
- GAVINS, J. and G. STEEN (eds.) 2003. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.
- GIBBS, R. 2002. "Identifying and Appreciating Poetic Metaphor," *Journal of Literary Semantics* 31, 101-112.
- GROSS, S. 1997. "Cognitive Readings; or, The Disappearance of Literature in Mind," *Poetics Today* 18:2, 271-297.
- GUSTAFSON, R. 1986. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger*. Princeton: Princeton University Press.
- HAVEL, V. 1990. "Krize identity [1982]," in: *O lidskou identitu*, 349-351. Prague: Rozmluvy.
- JACKSON, R.L. 1993. *Dialogues with Dostoevsky*. Stanford: Stanford University Press.
- KNAPP, L. and A. MANDELKER 2003. *Approaches to Teaching Tolstoy's "Anna Karenina"*. New York: Modern Language Association of America.
- LAKOFF, G. 2004. *Don't Think of an Elephant!*. White River Junction, Vermont: Chelsea Green.
- LAKOFF, G. and M. TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- MANDELKER, A. 1993. *Framing "Anna Karenina"*. Columbus: Ohio State University Press.
- MIALL, D. and D. KUIKEN. 1998. "The Form of Reading: Empirical Studies of Literariness," *Poetics* 25: 327-341.

¹⁵ Jestem bardzo wdzięczny uczestnikom kursu nt. teorii metafory, który od czasu do czasu prowadzę na Uniwersytecie Madison w Winsconsin. Szczególnie dziękuję Kat Scolins, która dostarczyła mi wnikliwych komentarzy na temat szkicu tego artykułu. Moje podziękowania kieruje także do moich kolegów z tegoż uniwersytetu, szczególnie Sabine Gross i Maxowi Statkiewiczowi, za ich udział w interdyscyplinarnej dyskusji nt. metafory.

- MORSON, G.S. 1978. "The Reader As Voyeur: Tolstoi and the Poetics of Didactic Fiction," *Canadian-American Slavic Studies* 12:4, 465-480.
- OATLEY, K. 1992. *Best-Laid Schemes: The Psychology of Emotions*. New York: Cambridge University Press.
- ORWIN, D. 2003. "Tolstoy's Anti-philosophy Philosophy in *Anna Karenina*," in: Knapp and Mandelker 2003, 95-103.
- PEIRCE, C.S. 1931. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Eds. C. Hartshorne and P. Weiss. Cambridge: Harvard University Press.
- PEIRCE, C.S. 1997. Wybór pism semiotycznych; wyboru dokonała Hanna Buczyńska-Garwicz; [przekł. Ryszard Mirek i Andrzej J. Nowak]. Warszawa: "Znak, Język, Rzeczywistość": Polskie Towarzystwo Semiotyczne, 1997. Seria Biblioteka Myśli Semiotycznej.
- SCHULTZE, S. 1982. *The Structure of "Anna Karenina"*. Ann Arbor: Ardis.
- SEMINO, E. and J. Culpeper (eds.) 2002. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: Benjamins.
- SILBAJORIS, R. 1990. *Tolstoy's Aesthetics and His Art*. Columbus: Slavica Publishers.
- SLOANE, D. 2001. "Rehabilitating Bakhtin's Tolstoy: The Politics of the Utterance," *Tolstoy Studies Journal* 13, 59-77.
- STENBOCK-FERMOR, E. 1975. *The Architecture of "Anna Karenina"*. Lisse: Peter de Ridder Press.
- STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- TOŁSTOJ, L.N. 1972. *Anna Karenina*. Tłum. Kazimiera Iłakowiczówna. Warszawa.
- TOŁSTOJ, L.N. 1936. *Полное собрание сочинений*. Moscow.
- TROLLOPE, A. 1986. *The Warden*. New York: Penguin.
- TSUR, R. 1992. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland.
- TURNER, C.J.G. 1993. *A Karenina Companion*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- TURNER, M. 1996. *The Literary Mind: The Origins of Language and Thought*. New York: Oxford University Press.
- TURNER, M. 1991. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- ZWICKY, J. 2003. *Wisdom & Metaphor*. Kentville, Nova Scotia: Gaspereau Press.