

Elżbieta Tabakowska
Uniwersytet Jagielloński (UJ)

O IKONICZNOŚCI W LITERATURZE (NA PRZYKŁADZIE KONTUZJI ŻOFII BYSTRZYCKIEJ)

*[Poeta] może też przekształcić ruch liniowy używanego języka
w beczasową przestrzeń Eliotowskiej chińskiej wazy w „Burnt Norton”
(Murray Krieger, za Davidson 1991: 45)*

ABSTRAKT

W niniejszym artykule Autorka przeprowadza analizę wybranych fragmentów powieści, przywołując pojęcie ikoniczności, a więc z założenia konceptu multimodalnego, mogącego przyjmować formę wizualną, słuchową bądź kinetyczną, który pozostaje głęboko skontekstualizowany i osadzony w akcie komunikacji językowej. Prezentowana analiza dwóch fragmentów powieści Zofii Bystrzyckiej dowodzi, iż ikoniczność, choć mocno ugruntowana w tradycji językoznawczej i semiotycznej, może być także z powodzeniem wykorzystana w badaniach literackich, gdzie pozwala przede wszystkim opisać zabiegi mające na celu zbudowanie określonych paraleli, na przykład, jak ma to miejsce w *Kontuzji*, odwróconej symetrii wyrażania i obrazowania dwóch skrajnie różnych stanów emocjonalnych głównej bohaterki: uczucia niepewności oraz lęku w obliczu realnie istniejącego zagrożenia zdrowia i życia, a następnie – ulgi, spokoju i radości, jakie jej towarzyszą po otrzymaniu pozytywnych wyników badań.

1. PRELIMINARIA

W 1997 dwoje naukowców – językoznawczyni z Amsterdamu Olga Fischer i teoretyk literatury z Zurichu Max Nänny – zainicjowało międzynarodowy program badawczy, któremu nadano nazwę „Ikoniczność w Języku i w Literaturze”. Projekt szybko zyskał sobie zainteresowanie badaczy na całym świecie; od założycielskiego spotkania w Amsterdamie odbyło się dotąd, w różnych ośrodkach naukowych, dziesięć sympozjów; wydano 15 tomów prac¹. Tytuł projektu jest symptomatyczny – mimo wysuwanego przez badaczy postulatu interdyscyplinarności, w większości publikacji zachował się tradycyjny podział na „językoznawstwo” i „literaturę”. Ale już w pierwszym tomie, stanowiącym pokłosie pierwszego sympozjum, jeden z pionierów badań nad ikonizacją, Wolfgang Müller, pisał: „Oczywiście od ostatnich dwudziestu lat właśnie językoznawstwo w coraz większym stopniu skupia uwagę na zjawisku ikonizacji, a ostatni wzrost liczby prac dotyczących ikonizacji w literaturze wiele zawdzięcza nowym prądom w językoznawstwie. Można by nawet powiedzieć, że badania nad ikonizacją w literaturze nie byłyby możliwe bez zainteresowania, jakim ten temat cieszy się wśród językoznawców. (...) Badania nad ikonizacją dostarczają idealnego pola do pracy zarówno dla językoznawców, jak i dla teoretyków literatury, przyczyniając się w ten sposób do zlikwidowania przepaści, jaka w XX wieku coraz bardziej się pogłębiała” (Müller 1999: 394, tłum. E. T.).

Kolejne dwadzieścia lat badań nad ikonizacją w języku i literaturze – licząc od cytowanej powyżej publikacji – przyniosło zmianę, jaką postulował Wolfgang Müller: przepaść nie jest już tak głęboka, jak była pod koniec ubiegłego wieku. Ale wciąż istnieje. Recenzując jedną z „ikonizacyjnych” publikacji, Seweryna Wysłouch trafnie zauważyła, że powodem jest „niejednorodny przedmiot badań”: podczas gdy rozważania o języku koncentrują się wokół różnych poziomów ikonizacji obrazowej, badania nad ikonizacją w literaturze skupiają się głównie na ikonizacji diagramatycznej” (Wysłouch 2009: 141). W eseju Wysłouch jest mowa o konkretnym artykule autorstwa Olgi Fischer (2006), ale oczywiście to samo dotyczy wielu innych prac.

Nie wchodząc w szczegółowe analizy, łatwo dostępne w literaturze przedmiotu, warto więc w tym miejscu przypomnieć podstawowe definicje leżące u podstaw powyższej taksonomii. Tak więc ikonizacja obrazowa wykorzystuje podobieństwo znaku do jego desygnatu pod względem wyglądu. Może to być podobieństwo wizualne (obraz), słuchowe (onomatopeja, symbolizm dźwiękowy) lub kinetyczne (gest). Aby móc zaistnieć, podobieństwo musi zostać dostrzeżone przez Heglowski „rozum obserwujący”,

Słowa kluczowe

ikonizacja, ikonizacja obrazowa, ikonizacja diagramatyczna, świat przedstawiony, kreatywność

i jest to zawsze podobieństwo większego lub mniejszego stopnia, zachodzące pod względem określonej cechy lub zespołu cech. Ma ono zatem zawsze charakter skalarny i metonimiczny. Ikoniczność diagramatyczną cechuje wyższy stopień abstrakcyjności; jest (dostrzeżonym) podobieństwem pod względem struktury. Może się ono wyrażać w formie izomorfizmu: na przykład zdanie „Ala ma kota” można potraktować jako ikoniczny „obraz sytuacji – relacji posiadania” zachodzącej między dwoma obiektami². W literackiej genologii ten typ ikoniczności bywa opisywany jako językowy mimetyzm formalny; Janusz Lalewicz zdefiniował go jako nadawanie utworowi literackiemu utrwalonych cech językowych tekstu charakterystycznego dla innego gatunku literackiego lub dla językowej komunikacji nieliterackiej (tj. pochodzącej spoza obszaru literatury – np. wykładu lub reportażu) (Lalewicz 1979). W kontekście niniejszego eseju bardziej interesujący wydaje się jednak drugi typ ikoniczności diagramatycznej, czyli ikoniczność nazywana motywowaną (Haiman 1980). Motywowana struktura lub zestawienie ze sobą znaków w ikonicznym przekazie językowym w określony sposób porządkuje obraz świata rzeczywistego – obraz, a nie świat rzeczywisty jako taki. Jest to bowiem z definicji obraz czyjś, tworzony dla spełnienia określonych potrzeb, w określonym kontekście i z określonego punktu widzenia, z konieczności subiektywny.

Oba podstawowe typy ikoniczności mogą oczywiście zostać skonwencjonalizowane, głównie w formie reguł gramatycznych, co każe rozpatrywać ikoniczność jako zjawisko obiektywistyczne, leżące u podstaw komunikacji językowej – zarówno pozaliterackiej, jak i literackiej. Dzieje się jednak także tak, że podobieństwo motywujące ikoniczność komunikatu językowego pojawia się jako efekt indywidualnej kreatywności; ikoniczność jawi się wówczas jako jednostkowe zjawisko o charakterze subiektywistycznym. Staje się jednym z przejawów językowej twórczości; ilościowe i jakościowe parametry takiej ikoniczności są tradycyjnie uznawane za jeden z wyróżników „języka literackiego”. Większość technik narracyjnych w literaturze daje się rozpatrywać w kategoriach ikonicznej funkcji, jaką słowa i struktury pełnią w tekście. Większość badań koncentruje się jednak wokół utworów poetyckich, gdzie wykorzystanie środków ikonicznych jest istotnie najłatwiej dostrzegalne (rym jako przejaw ikoniczności obrazowej, figura retoryczna jako typ ikoniczności diagramatycznej itp.; por np. Nänny 1985).

Ikona to etymologicznie „obraz”; zbyt często przyjmuje się, że jest to wyłącznie obraz wizualny – fotografia, barwne plamy na płótnie. Na przykład w internetowej instrukcji dla maturzystów informuje się abiturientów, że na egzaminie maturalnym mogą się spodziewać trzech typów zadań i że będą to „zadania do tekstów językowych, zadania do tekstów

2 Przykład wg Horecka (2010: 319).

literackich oraz zadania do tekstów ikonicznych”. Tekst ikoniczny jest definiowany jako „w dużym uproszczeniu dzieło plastyczne: dzieło sztuki klasycznej np. obraz, dzieło sztuki współczesnej np. instalacja, rzeźba, rysunek satyryczny, plakat, graffiti, mural.” W dalszym ciągu materiału jego autor ostrzega: „Zadania maturalne oparte o tekst ikoniczny są o tyle trudne, że wymagają od zdającego interpretacji wskazanego dzieła i odniesienia się do innego tekstu kultury. Najczęściej zadanie to polega na zinterpretowaniu obrazu w sposób ukierunkowany w poleceniu”³. Można zatem założyć, że polecenie kieruje uwagę maturzysty w stronę ekfrazy.

Ikoniczność literatury jest istotnie najczęściej postrzegana jako nadawanie tekstowi cech dzieła wizualnego. W tym miejscu warto zatrzymać się na chwilę przy pojęciu „wyobrażenia”. Występująca w rozważaniach o ikoniczności ikona to przecież nie tylko obraz oglądany *oculis corporis*, ale także – a może przede wszystkim – właśnie wyobrażenie, efekt patrzenia *oculis mentis*, kiedy wspólne ze znakiem (językowym) są już nie te właściwości przedmiotów, które podlegają bezpośredniemu oglądowi, ale te, o których twórca przekazu wie, ponieważ ma określony zasób wiedzy o świecie, albo które tworzy, tę wiedzę rozszerzając i przekształcając.

Rozumiane w ten sposób wyobrażenie jest fundamentem literatury, której zasadniczą cechą stanowi znana od czasów Emila Benveniste’a (1974) opozycja między czynnością opowiadania (*énonciation*) i tym, co zostaje opowiedziane (*énoncé*); wyraża ją „podwójna” deiksa, która określa czasowo-przestrzenne parametry aktu mówienia w odróżnieniu od parametrów dotyczących opowiadanych zdarzeń. Przywoływany w opowiadaniu obraz przedmiotów i relacji między przedmiotami opiera się na połączeniu ich wcześniejszego oglądu z wytworami fantazji – wyobraźni. Pojawiające się w efekcie w tekście (literackim) Ingardenowskie wyglądy uschematyzowane są inherentnie metonimiczne i zazwyczaj łączą referencyjność (odniesienie do rzeczy odpamiętywanych⁴, a więc przypominanych lub rozpoznawanych) z kreatywnością (tworzeniem rzeczy lub ich pozorowaniem).

Główną trudnością w realizacji językowego ukazywania wyobrażeń jest linearność języka, w odróżnieniu od nielinearnego charakteru przedstawienia wizualnego. Analogiom i różnicom między tymi dwiema formami poświęcono na przestrzeni stuleci literaturę tak obszerną, że nawet jej najbardziej szkicowe przedstawienie przekraczałoby znacznie ramy niniejszego eseju. Cytując więc zaledwie jedno z klasycznych ujęć opozycji przeciwstawiającej sztuki przedstawiającej kunsztowi słowa, przypomnijmy myśl Gottholda Lessinga, który pisze, że „[z]atrzymaniu w czasie przedstawienia plastycznego odpowiada chwila utrwalona dla wieczności, natomiast

3 <http://www.gieldamaturalna.pl/poradnia/wpis/matura-ustna-z-jezyka-polskiego-tekst-ikoniczny>

4 Terminu *odpamiętywanie* używam w ogólnym znaczeniu, jakie się mu nadaje w psychologii.

czasowości poezji – działanie”. Wprowadza więc rozróżnienie „między ogarnianiem jednym spojrzeniem wyobrażeń plastycznych a progresywną percepcją poezji” (Najdek 2001: 90).

Progresywna percepcja nie jest oczywiście wyłączną domeną poezji, bo linearna natura języka jej sprzyja także we wszystkich innych rodzajach komunikacji. Progresywnej percepcji podlegają teksty narracyjne, a wszelką narracją rządzi zasada nazwana przez Wolfa Paprotté „zasadą ikoniczności” (IP): „wpisywanie wypowiedzi w reprezentację dyskursu zachowuje porządek sekwencyjnego porządku ciągu opisywanych zdarzeń sytuacyjnych” (1988: 463, tłum. E.T.). Paprotté – językoznawca kognitywny – opisuje niektóre środki gramatyczne służące realizacji IP (kategorie czasu i aspektu). Druga część niniejszego szkicu pokazuje możliwe rozszerzenia tego modelu o inne środki, które pozwalają – w określonym celu – odwzorowywać naturę wyobrażeń czy przyspieszać lub spowalniać bieg opowiadanych zdarzeń. Innymi słowy, cytując fragment poematu Eliota, do którego nawiązuje motto niniejszych rozważań:

Tylko forma, wzór
Może sprawić, że słowo, muzyka dosięgną
Spokoju, jak dosięgnąć może chiński dzban,
Który w ruchu bez przerwy stoi nieruchomo⁵.

2. STUDIUM PRZYPADKU: KONTUZJA ZOFII BYSTRZYCKIEJ

Za *Kontuzję* Bystrzycka dostała w 1977 roku Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki. Ta książka to, cytując dziennikarkę, „pamiętnik strachu – [Bystrzycka] opisała w nim dwa tygodnie oczekiwania na zabieg mający potwierdzić podejrzenie raka piersi. W rejestr zdarzeń i myśli wplotła gorzkie refleksje o kobiecym losie: <Świat, moje panie, nie jest dla nas imprezą rozrywkową, jeszcze nie jest>. Zanotowała wyobrażenia życia po: “I tak sobie kombinowałam: jeśli wypchać amputowaną stronę watą, a w nią wetknąć ciężarek i tak wyjść między ludzi, to nikt, po powrocie, przynajmniej nikt z tych obojętnie dociekliwych nie będzie wiedział, że tam jest po mnie pusto”. (...) Po 300 stronach wielka ulga: to był tylko włókniak, wycięty bez odemowania piersi.” (Błażejowska 2016). Książka jest monologiem wewnętrznym autorki-narratorki, pisany w pierwszej osobie, techniką strumienia świadomości.

Dla badacza ikoniczności *Kontuzja*, zaliczana przez krytyków do kategorii „powieści psychologicznej”, jest bogatym źródłem materiału. W niniej-

5 T.S. Eliot, *Burnt Norton*, cz.V, tłum. Czesław Miłosz.

szym eseju wykorzystuję jedynie dwa fragmenty, połączone jednością miejsca, choć nie jednością czasu. W pierwszym narratorka „odpamiętuje” swój przyjazd do szpitala – program realizowany z wielką niechęcią, lecz konieczny ze względu na weryfikację niepewnej diagnozy; w drugim – swoje wyjście ze szpitala po uzyskaniu wyników badań, które nie okazują się wyrokiem. Każdy cytowany poniżej fragment składa się z trzech scen: scena pierwsza to zmiana ubrania w szpitalnej szatni-rozbieralni (1A, 2A)), jazda windą na miejsce (1B, 2B)) i scena trzecia – pobyt na szpitalnej sali (1C, 2C)).

1. A) Potem idę do szatni od tej strony, nie dla przygodnych i obcych, więc już i dla mnie, to nazywa się rozbieralnia. Nowe drzwi, trochę czekam, a potem wchodzę i przyjmuje mnie z kolei kobieta, która powinna być na emeryturze, choć jeszcze nie jest; ile takich jak ja w swej pracy powitała w tych ścianach? Ale nie obciosał jej ludzki strach, nowy co kwadrans, z kimś nowym. Jest opiekuńcza i jakby świeża we własnej gotowości, a odbierając to, co zdejmuję z siebie, rozmawia, plecie różne rzeczy i wiem, że chce mnie izolować od tej chwili, gdy przestaję być kobietą z miasta, z własnego domu, z ulicy, a przemieniam się w postać szlafrokową, jednostkę dla lekarzy. ... szczegółów tej rozmowy nie pamiętam, tylko następny obraz, kiedy wyszłam stamtąd inna i tutejsza, ale ona jeszcze stała przy mnie, jakby chroniąc mnie przed cywilami...

B) Tak stoję, nie liczę pięt, ten gmach nie jest wysoki, winda sapie ze starości, jej też remont potrzebny, żeby lepiej służyła ludziom już gotowym, jak często gotowym na wszystko? Potem stwierdziłam, że to było piętro drugie – a na razie ktoś wie lepiej, otwiera drzwi. Jeszcze kawałek korytarza, nie ma tu ciszy ani wyludnienia, jak oczekiwałam, chodzą sobie wzdłuż, jak po promenadzie, istoty w pasiastych, wszystko jest pasiaste, szlafroki i nogawki piżam, i ta cała geometria posiekała mi wzrok, bo nic właściwie nie postrzegam, zostaje tylko wrażenie jakby więziennicze, ale to jest gdzieś bardziej od środka niż naznaczone przez ich różność od tamtych, których zostawiłam na dole. Ten obraz pierwszy nie jest dopełnieniem myśli, rejestruję wszystko ułamkowo, ów ruch prawie uliczny, korytarz jest na przestrzal, szeroki, z boku mijam drzwi otwarte, w nich deski, kubły i ludzie pochłapani wapnem – i jeszcze inne, pełne stuku, oto sławetny remont, który był przyczyną, że dopiero dzisiaj idę, idę, obciążnięta przez torbę, aż staję tam, gdzie i pielęgniarka się zatrzymuje. (...)

C) <Trzeba się rozpakować, zaraz przyjdę po torbę. O tu, w pani szafce jest miejsce>. Siadam i posłusznie chcę zrobić, co każą, odsuwam zamek, ale nie wiem, od czego zacząć, jak rozłożyć na tych półeczkach

moje gospodarstwo, żeby sięgnąć ręką, kiedy tylko tyle będę mogła. To wymaga przemyślenia (...) Więc siedziałam na moim, jeszcze obcym, po kimś łóżku i tępo przekładałam swój dobytek z miejsca na miejsce. (183 – 189)

2. C) Przynoszą mi torbę, wrzucam do kraciatej towarzyski wypraw rozmaitych ten cały posag, co tu wniosłam...Torba spakowana. Parawan, mycie, robienie twarzy.

B) potem zjeżdżam jak wjechałam

A) Na dole rozbieram się i ubieram, znów ta sama niewiasta, jak z biblii, ofiarna, miłosierna, dziś też wielosłowna, lecz bardziej zwycięska, dla-tego mniej mi potrzebna. Rzeczy w depozycie: prawie nie moje, bo nieszpitalne. Takie na przykład rajstopy, choć sama zwinęłam je w kłębek, wedle starego nawyku. Co myślałam, wieszając na ramiączku sweter, spódnicę i kurtkę, by oddać to w cudze ręce, na okres pusty, bez daty? Byłam wtedy w innym świecie. Jak wiele jest światów, które musimy poznać, tego nie opuszczając? Nie bardzo wiem, co czuję; to wówczas przecież czułam ulgę, że niedługo zapadnie wyrok. Jestem ubrana, zapięta, podobna do ludzi w skąpym przejściu, które znam (236 – 241).

„Zdarzenia opowiadane” (*énoncé*) układają się w dwa ciągi: „przed” i „po”, przy czym ciąg drugi jest czasowo-przestrzennym odwróceniem pierwszego. W swojej wewnętrznej strukturze oba podlegają zasadzie IP, ale na narrację nakłada się czas opowiadania (*énonciation*), nadając im charakter zdarzeń opamiętywanych – wydobywanych z pamięci (długotrwałej) – i komentowanych podczas opowiadania. Scena „po” jest bardziej złożona: zdarzenia są późniejsze zarówno w stosunku do czasu opowiadania jak i do zdarzeń „sprzed”, a elementy zdarzeń „sprzed” nakładają się na zdarzenia „po”. W 2A) nakładanie się dwóch płaszczyzn czasowych sygnalizują zestawienie czasu przeszłego z teraźniejszym w ostatnim zdaniu cytowanego akapitu oraz przysłówki czasu: *czuję – wówczas... czułam*. Wcześniej zapowiada je pierwsze (i jedyne) pojawienie się czasownika w aspekcie dokonanym: czasownik *zwinęłam [rajstopy w kłębek]* wyzwala akt odpamiętania: przypomnienie sceny 1A). jest swoistym łącznikiem między „przed” i „po”⁶. Przeskok od czasu teraźniejszego do przeszłego dokonanego staje się ikonicznym znakiem odpamiętywania: czynność zwijania rajstop jest przypomniana jako

6 Warto może zauważyć, że w przekładzie na język angielski tłumacz użyłby w tym miejscu czasownika w czasie Past Perfect.

„spakowana”⁷ – obwiedziona czasowym „konturem”, konceptualizowana jako zdarzenie pozbawione wewnętrznej struktury, zawieszające zasadę progresywnej percepcji. Odpamiętane „zwijanie rajstop w kłębek” jest więc jak obraz – Eliotowski chiński dzban „stojący nieruchomo w ruchu”.

Czasową sekwencyjność zawiesza także przywołany obraz wieszania „cywilnego” ubrania na szpitalnym wieszaku: imiesłów czasu teraźniejszego *wieszając* nie profiluje określonego czasu⁸, natomiast jego funkcją jest odzwierciedlenie trwającego w czasie procesu (niedokonane *myślałam*) towarzyszącego wieszaniu; tę dwutorowość sygnalizuje sekwencja pozbawionych wymiaru czasowego obrazków, przedstawiających poszczególne przedmioty należące do jednej domeny: ramiączko, sweter, spódnica, kurtka. Każdy z nich jest przestrzennym ideogramem, ale wieloelementowość sekwencji odzwierciedla trwanie procesu myślenia (o czymś, czego już narratorka nie pamięta), choć jest to trwanie niejako pozaczasowe – „okres pusty, bez daty”.

Zawieszenie w czasie czynności i wrażeń cechuje wyobrażenia, które się składają na wszystkie sceny „sprzed”. Efekt osiągnany jest różnymi środkami. 1A) zawiera niemal wyłącznie czasowniki w czasie teraźniejszym: *idę, czekam, wchodzę, przyjmuje [mnie], zdejmuję [z siebie], rozmawia, plecie, przestają być, przemieniam się, nie pamiętam*. IP i przysłowki czasowe (*potem, jeszcze*) narzucają chronologię; poszczególne czynności (narratorki i kobiety pracującej w rozbieralni) trwają, ale nie mają ostrych granic (konturów czasowych), przenikają się nawzajem i na siebie zachodzą. Kontrastują z dwoma czasownikami, które się pojawiają na końcu tej sceny. Pierwszy z nich to czasownik ruchu wyszłam, który ostatecznie wyznacza koniec przemiany narratorki w „postać szlafrokową”. Drugi, czasownik stanu *stała*, odnosi się do szatniarki, która chce bohaterkę „izolować od tej chwili, gdy przestają być kobietą z miasta, z własnego domu, z ulicy”; to *stanie* jest nieruchomym tłem dla „rytuału przejścia” – nie bez powodu narratorka nazywa ten epizod „obrazem”.

W 1B) rozmycie wyobrażeń nadal wyraża się sekwencją czasowników w czasie teraźniejszym: *stoję, nie liczę, sapie, wie, otwiera, chodzą [sobie], nie postrzegam, zostaje, rejestruję, mijam, idę, idę [obciążgnięta przez torbę], stają, się zatrzymuje*. Jazda windą i marsz długim szpitalnym korytarzem to i tym razem ciąg odpamiętanych wrażeń, które się zapisały w pamięci narratorki jako seria czynności (fizycznych i mentalnych) zachodzących na siebie, niewyraźnych, rozmytych. Są one niejako tłem⁹ dla wyrwykowych spostrzeżeń („rejestruję wszystko ułamkowo”, mówi autorka, trafnie opisując charakter przywoływanych przez ludzką pamięć wyobrażeń), które

7 Termin Wolfa Paprotté (1988: 463 i nn.).

8 W terminologii językoznawstwa kognitywnego imiesłów czasu teraźniejszego wyraża relację atemporalną.

9 Tę funkcję imperfectum jako realizacji zasady ikonizacji omówiono szczegółowo w Paprotté 1988 (463 – 465).

na tym tle rysują się bardziej wyraziście. Tak więc pacjenci *chodzą sobie* – z zaimkiem zwrotnym oddającym wrażenie braku pośpiechu, zadowolenie i bez troskę; pasiasta „geometria szlafroków i nogawek piżam” *posiekała* narratorkę wzrok, w efekcie odbierane teraz wrażenia są różne od „tamtych, które *zostawiła* na dole”: dwie formy perfektywne i tym razem podkreślają teleskopowe „spakowanie” wrażeń. Jak sama mówi, narratorka „nic właściwie nie postrzega”. Wie jednak, że skoro się znalazła na korytarzu, musiała wysiąść z windy, a skoro z niej wysiadła – ktoś musiał otworzyć drzwi. Ale nie zauważyła, kto... Natomiast przypomnienie i odpamiętanie informacji o remoncie części szpitala (posiadanej już w czasie „sprzed” i ważnej ze względu na opóźnienie zabiegu; warto dodać, że w scenie w rozbieralni narratorka zauważa, że drzwi są nowe) każe jej dostrzec – wybiórczo – szczegóły nie mające bezpośredniego związku z jej pełną strachu wędrówką do szpitalnej sali: winda jest stara i „jej też remont potrzebny”; a w otwartych drzwiach są „deski, kubły i ludzie pochłapani wapnem”; spoza innych drzwi dobiega niekonwencjonalnie niepoliczalny *stuk*, i ta niepoliczalność także przyczynia się do ogólnego „rozmazania”, nieostrości wyobrażeń. Marsz się dłuży: czasownik ruchu *idę* jest dwukrotnie powtórzony, a narratorka uświadamia sobie, dlaczego tak długo idzie: bo jest *obciążnięta przez torbę*.

Nieostrość, niewykonturowanie odpamiętanych wyobrażeń utrzymuje się także, kiedy ostatecznie narratorka znajduje się na sali (nb. nie ma żadnych językowych wskazówek, że weszła tam z korytarza, ona tego momentu prawdopodobnie wcale nie pamięta...). Po telicznym *siadam* następuje kolejna seria czasowników w czasie teraźniejszym: *odsuwam, wymaga*. Odpamiętana i opisana ex post, ta scena także jest spowolniona i rozciągnięta w czasie; czasowniki występują wprawdzie w czasie przeszłym, ale w aspekcie niedokonanym: *siedziałam, przekładałam*. Efekt wzmocniają przysłówki i okoliczniki: *tępo, z miejsca na miejsce*.

Można więc chyba zasadnie powiedzieć, że struktura fragmentów 1A) – C) jest ikoną strachu. Narratorka nie mówi czytelnikowi wprost, że się boi czekającej ją diagnozy. Ale struktura tekstu wyraźnie to podpowiada; cytując jedną z recenzji *Kontuzji*¹⁰, 1A) – C) pokazuje, „Co dzieje się w twojej głowie, gdy wyczujesz mały guzek w piersi? Gdy czekasz na wizytę, diagnozę, operację...”.

Sceny 2C) – A) mają inną strukturę gramatyczną. Można by powiedzieć, że przedstawiane w nich zdarzenia – zachodzące teraz w odwrotnej kolejności – nabierają ostrości i przyspieszenia. Więc najpierw rzeczy. Już nie „tępe przekładanie dobytku”, ale „wrzucanie tego całego posagu” – czasownik jest wprawdzie w czasie teraźniejszym: *wrzucam*, ale jego semantyka wskazuje na szybkie tempo, zwłaszcza, że przedmiotem jest

10 <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/94452/kontuzja>

całościowo ujęte („spakowane”) *collectivum posag*. Torba jest też inna: patrząc na nią, uwolniona od obezwładniającego strachu narratorka przywołuje „wyprawy rozmaite” – przeszłe, ale może też i przyszłe. Być może działa już (odzyskana?) pamięć zwana w psychologii *prospektywną*: pamiętanie o czymś, co ma być. „Ten cały posag” (zauważmy określoność frazy, przywołującej przecież *desygnat* wcześniej poznany) narratorka *wniosła* – tym razem nie ma już mowy o „przekładaniu rzeczy z miejsca na miejsce”. Potem jest już tylko krótka seria obrazków: torba jest *spakowana*: imiesłów przymiotnikowy bierny *desygnuje* ostatnie stadium procesu; w jego znaczeniu kryje się przebieg czasowy, ale czas nie jest wyprofilowany¹¹. Kolejne czynności – mycie, robienie twarzy – są „spakowane” w pozbawionych cechy trwania rzeczowników odsłownych – są zbyt krótkotrwałe, żeby zasługiwać na progresywną percepcję. Podobnie zresztą, jak wejście za parawan, gdzie się odbywają.

W opisie wyjścia ze szpitala korytarz w ogóle się nie pojawia (wcześniej narratorka odnotowała tylko „zwykły ruch na promenadzie”) – tym razem wszystko jest znane i nie ma niczego godnego uwagi: nie warto robić żadnych obserwacji – przecież wychodzi się stąd. Podobnie jazda windą, skwitowana zestawieniem niewykonturowanego „po” (czas teraźniejszy *zjeżdżam*) z wykonturowanym „przed” (czas przeszły dokonany *wjechałam*). Dwie zasadnicze czynności z rozbieralni wyraża parataksa dwóch czasowników w czasie te-rażniejszym, *rozbieram się* i *ubieram się*, IP podpowiada, że następują po sobie, natomiast spójnik sugeruje szybkość (jeśli nie symultaniczność) obu. Odpamiętanym zdarzeniom towarzyszy refleksja („Co myślałam...”) ;) podsumowana zestawieniem „przed” i „po”: *czuję – (wówczas) czułam*.

Kolejny akapit to kolejna seria obrazków: *ubrana, zapięta, podobna [do ludzi]*. Imiesłowy wyrażają ostatnie stadia procesów ubierania i zapinania, i to one zostają odnotowane – same czynności odbyły się, używając potocznej metafory, niepostrzeżenie: narratorka była skupiona na rozważaniu swoich myśli i uczuć „sprzed”. W serii zdarzeń „sprzed” tak samo umknęło jej uwagi pakowanie torby. Zamykający serię przymiotnik także wyraża relację atemporalną, statyczną: narratorka jedynie konstatuje stan rzeczy, przypisując sobie cechę „bycia podobną do ludzi”.

3. PODSUMOWANIE

Rozpatrywane jako dwie całości, sceny przytoczone w 1A) – C) i 2C) – A) tworzą rozbudowany chiasm, „symetryczny układ krzyżowy”¹² struktur, który stanowi „bardziej abstrakcyjną diagramatyczną formę ikoniczności” (Fischer 2006: 38), charakterystyczną dla poezji. Powyższa analiza wska-

11 Por. np. Langacker 1987 (221).

12 <https://pl.glosbe.com/pl/en/chiasm>

zuje, że nie tylko: prozaicy także mogą się okazać poetami. Widzieliśmy, że w omawianych fragmentach ikoniczność pojawia się także na niższych poziomach struktury tekstu; ewidentnie jest „po coś”. Pojawia się więc istotne pytanie o jej cel i rolę jako środka artystycznego wyrazu.

W cytowanych fragmentach *Kontuzji* autorka – ze względu na charakter tej prozy w zasadzie tożsama z narratorką – wykorzystuje strategię „mówienia nie wprost”, która dla wielu teoretyków literatury jest cechą odróżniająca literaturę od gatunków nieliterackich, zwłaszcza o charakterze zasadniczo komunikacyjnym. Ikoniczność służy chiazmatycznemu kontrastowi między „przed” i „po”. „Przed” to droga do szpitalnej sali, którą bohaterka „idzie jak na ścięcie” – naznaczona strachem i stresem, punktowana przypadkowymi spostrzeżeniami, spowalniana trwaniem nieostro zarysowanych, zachodzących na siebie etapów. Ta sama droga prowadząca w odwrotnym kierunku, „po” jest przebywana lekko „jak na skrzydłach” – wolna od strachu, naznaczona oczekiwaniem na powrót do normalnego świata, punktowana wyobrażeniami, które są już tylko wspomnieniem, redukująca procesy do efektów, które są najważniejszym, jak najszybciej osiąganym celem.

Cel nadrzędny, któremu oczywiście służą nie tylko przytoczone wyżej fragmenty wyraża się w zamieszczonej w Internecie anonimowej recenzji: *Kontuzja* to „[k]siążka o życiu, strachu, rozpaczyle i o walce, nadziei, miłości”¹³. Ikoniczność jest jednym ze środków, i jest zrobiona z gramatyki. Z zestawienia aspektu niedokonanego z dokonanym, czasu przeszłego z teraźniejszym; parataksy z asyndetonem, form osobowych czasowników z imiesłowami, jednym słowem z oferowanych przez gramatykę możliwości nakłaniania czytelnika, aby „ujmował (...) dzieło raczej w sposób przestrzenny, w danym momencie czasowym, niż jako sekwencję czasową” (Tomczyk 2013: 55), i żeby sobie tę sekwencję wyobrażał.

Powyższą tezę zdaje się podważać zestawienie trzech asyndetonów: „...wieszając na ramiączku sweter, spódnicę i kurtkę” „Torba spakowana. Parawan, mycie, robienie twarzy”, „Jestem ubrana, zapięta, podobna do ludzi”. Pierwszy należy do sekwencji „sprzed”, pozostałe dwa – do sekwencji „po”. Jak powiedzieliśmy, pierwszy spowalnia proces wieszania ubrania na ramiączku („jak na ścięcie”), natomiast drugi procesy przyspiesza, redukując je do ostatnich stadiów („jak na skrzydłach”). Powstaje pytanie, dlaczego te same środki językowe miałyby być ikonicznymi odwzorowaniami wyobrażeń o przeciwnym znaczeniu. Ale przecież te trzy asyndetony nie są jednakowe. Trzeci zawiera nazwy rzeczy, których nie da się „przyspieszać”, pozostałe dwa zawierają nazwy procesów, których element czasowy jest wprawdzie usunięty na dalszy plan, ale które mimo to dają się „spakować”.

13 <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/94452/kontuzja>

Ostateczne wnioski są dwa, i nie są one ani nowe, ani szczególnie odkrywcz. Po pierwsze, twórcza, nieskonwencjonalizowana ikoniczność wymaga interpretacji uwarunkowanej kontekstem. I wniosek drugi: o interpretacji tekstu (literackiego) przesądzają elementy struktury gramatycznej, odgrywające rolę, o jaką często nie bylibyśmy skłonni ich podejrzewać.

BIBLIOGRAFIA

- Benveniste, Emile 1974: *Problèmes de linguistique générale. II*. Paryż: Gallimard.
- Błażejowska, Kalina 2016: „Zofia Bystrzycka: Wymyśliła magazyn <Zwierzciadło> i miała serce w rozterce”. *Wysokie Obcasy* 9.05. 2016.
- Bogusz-Tessmar, Paulina 2012: Paradygmat ikoniczności jako próba określenia adekwatnego klucza metodologicznego. Powieść „Bracia Karamazow” Fiodora Dostojewskiego (niepublikowana praca doktorska, URL: <http://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2561/1/doktorat.pdf> DW: 05.04.2018).
- Davidson, Michael 1997: Ekphrasis a postmodernistyczne wiersze-obrazy. W: Maria Gołaszewska (red.) 1997: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów* (tłum. Piote Mróz, Andrzej Warmiński). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 43–61.
- Fischer, Olga 2006: Dowody na ikoniczność w języku (tłum. Magorzata Majewska). W: Elżbieta Tabakowska (red.) 2006: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*. Kraków: Universitas, 15–45.
- Haiman, John 1980: The Iconicity of Grammar: Isomorphism and Motivation. *Language* 56 (3), 515–540.
- Horecka, Aleksandra 2010: Pojęcie znaku ikonicznego w dziełach wybranych przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej: Kazimierza Twardowskiego, Tadeusza Witwickiego, Stanisława Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina. *Studia Semiotyczne* 27, 307–352.
- Lalewicz, Janusz 1979: Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej. W: Czesław Niedzielski, Janusz Sławiński (red.) 1979: *Tekst i fabuła*. Wrocław: Ossolineum, 33-47.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. 1. Stanford: Stanford University Press.
- Müller, Wolfgang G. 1999: The iconic use of syntax in British and American Fiction. W: Max Nänny i Olga Fischer (red.) 1999: *Form miming meaning*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 393–408.
- Najdek, Kamila 2001: Słowo i obraz: studium z fenomenologii obrazu literackiego. *Sztuka i filozofia* 20, 87–110.
- Nänny, Max 1985: Iconic Dimensions in Poetry. W: Richard Waswo (red.) 1985: *On Poetry and Poetics. Swiss Papers in English Language and Literature* 2. Tübingen: Gunter Narr., 111–135.

- Paproté, Wolf 1988: A Discourse perspective on Tense and Aspect in Standard Modern Greek and English. W: Brygida Rudzka-Ostyn (red.) 1988: *Topics in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 447–505.
- Tabakowska, Elżbieta 2003: Iconicity as a function of point of view. W: Constantino Maeder, Olga Fischer i William J. Herlofsky (red.) 2003: *Outside-In – Inside-Out*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 375–387.
- Tomczyk, Izabela. 2013. Opisać filmikowanie. „Eulalia” jako ekfrazę filmiku „Napad na stację”. *Pamiętnik Literacki* 1, 45–82.
- „Matura ustna z języka polskiego – tekst ikoniczny”. URL: www.gieldamaturalna.pl/poradnia/wpis/matura-ustna-z-jezyka-polskiego-tekst-ikoniczny DW: 19.06.2018.
- Wysłouch, s. 2009. „Cztery wymiary ikoniczności”. *Teksty Drugie* 1-2, 140-146. URL: <https://notatek.pl/s/Markiewicz+Obrazowo%C5%9B%C4%87+a+ikoniczno%C5%9B%C4%87+literatury> DW: 7.07.2018.

ABRIDGEMENT

Iconicity in literature: The case of *Kontuzja* by Zofia Bystrzycka

In 1997 Olga Fischer, a linguist from the University of Amsterdam, and Max Nänny, a literary scholar from the University of Zurich, initiated a transdisciplinary project on iconicity in language and literature. Since then, the project has attracted a great number of researchers from various academic institutions all over the world. Linguistics and literary studies have been traditionally divided by a rift that separates the two disciplines, but it was soon discovered that iconicity can be profitably investigated in terms of mutual cooperation, leading to welcome cross-feeding.

Today the rift is less serious than it used to be, although linguists still tend to focus upon *imag-ic iconicity* (i.e. direct correspondence between form and meaning), while literary analyses tend to investigate the workings of *diagrammatic iconicity* (i.e. perceived similarity of structures). In the theory of literary genres the latter type of iconicity is often called formal (linguistic) mimesis and defined as a strategy of creating a literary text that belongs to a given genre but which employs formal means characteristic of some other genre – either literary or non-literary.

In its attempt to combine the linguistic and the literary approach, the present paper focuses on another kind of diagrammatic iconicity: such as can be seen in messages whose structure is motivated by subjective perception of a similarity that is found to hold between linguistic expression on one hand and some element of what literary scholarship calls the “represented world” on the other. Iconic diagrams of this type can of course become conventionalized and thus enter the grammatical system, but as they result from individual creativity of a particular author they often retain their phenomenological character.

The use of iconic devices is naturally most conspicuous in poetic texts (e.g. alliteration or rhetorical figures), but in literary prose a majority of narrative techniques can be actually analysed in terms of the iconic function of linguistic structures. The aspect that is perhaps most frequently dealt with by researchers is the relation between words and images, especially ekphrasis, that is, a verbal description of a visual image. But the icon that evokes iconicity need not be an actual image seen with *oculis corporis*: it can result from perceiving things with *oculis mentis*; then, what constitutes the similarity are features of things remembered or imagined rather than actually seen. In the result, verbal images that constitute a literary text combine what had been actually seen by the given writer with what is their mental creation: referentiality is combined with creativity.

Further in this essay I will analyse some fragments of a literary text in which the type of diagrammatic iconicity described above plays a particularly significant role, winning its author the reputation of a sublime stylist. The novel *Kontuzja* (“Injury”, 1977) by Zofia Bystrzycka is an account of two weeks in the life of a woman waiting for biopsy results, which are expected to either confirm or refute the pending diagnosis of breast cancer. The stream-of-consciousness technique brings a detailed record of the fourteen days.

Classified by critics as a “psychological novel”, *Kontuzja* is a rich source of material for a researcher interested in (diagrammatic) iconicity. In the present essay, just two extracts are analysed; they describe events which occur at the same place (a hospital) at different times (the time of the narrator’s registration as an inmate and of her leaving the hospital after the medical staff interprets the biopsy results as negative). In terms of structure, the two extracts are perfectly symmetrical; each consists of three consecutive scenes, which occur in parallel succession. In the first fragment the narrator (the patient) changes her clothes in the hospital cloakroom, travels in the lift (up in the first fragment and down in the second one) and spends some time in the hospital ward. The second sequence is a spatio-temporal reverse of the first one: last moments in the ward, going down in the lift, changing clothes. Thus the related events (*énoncé*) make two chains: the “before” and the “after”. Both are structured according to the fundamental iconic principle of diagrammatic iconicity, whereby the order of events in the narrative corresponds to the order in which the events happen in the represented world.

In the two sequences the time of telling (*énonciation*) is imposed upon the narration, with the events being retrieved, one by one, from the narrator’s memory. Further down in this essay, this writing strategy is demonstrated by a detailed analysis of linguistic means – either individual grammatical forms or juxtaposition of complex structures. Iconic diagrams are enhanced by the narrator’s explicit comments, quoted in the English translation by the present author.

In the first fragment, imperfective verbs create fuzzy borders between particular events, and intermingle with chains of disconnected nouns which refer to individual objects noticed by the narrator, thus suspending temporal sequencing and making up an iconic diagram of the narrator’s experiences while waiting for the doctors’ verdict. Events have no distinct contours: they interpenetrate and overlap – just as they are perceived by a mind paralysed by apprehension and fear; the narrator openly refers to it as “empty time, without a date”.

The blurring of unbounded and atemporal (verbal) images provides a background for the narrator’s fragmentary observations (at one point she actually says: “I register everything in a fragmentary mode”), made casually, without justification or coherence; in her own words, the narrator “really does not truly perceive anything”. She registers disconnected stages of the events; for instance, she gets out of the lift but cannot remember who it was who had actually opened its doors for her. She walks along the corridor and the walking drags on, which is rendered by the iconic repetition of the verb *idę* “(I) go”. In the ward, the blurring of images goes on: she unpacks her bag, which is rendered by a sequence of imperfectives (no beginning or end of actions), “dully” shifting her belongings “from one place to another”. To sum up, the “before” fragment is an icon of fear: the narrator never states openly that she is frightened and apprehensive of the pending diagnosis, but the structure of the text clearly signals the emotion.

The “after” extract has a different grammatical structure: the events are clearly delineated and come in a quick succession, with the effect being strengthened by lexical semantics. The narrator’s belongings are no longer dully shuffled around: now they are “thrown into [her] bag”. Washing her face and putting on make up are referred to by deverbal nouns: the events happen too quickly to merit progressive perception. There are no observations referring to either the corridor or the lift, which just “goes down” – no need to register the details in view of the patient’s eagerness to leave the hospital. The final scene shows the narrator actually ready to leave: past participles (“dressed”, “buttoned up”) profile the last stages of the processes, without the earlier stages being registered. The image is framed by the narrator seeing herself as “looking like a human being”; an atemporal structure signals, once again, a brief observation of the momentary state of affairs.

As shown by the analysis, in the two extracts diagrammatic iconicity appears on various levels of text organization, and it certainly has its purpose as a particular literary device. It creates a chiasmatic contrast between the “before” and the “after”: in the first case the narrator covers a path, walking reluctantly (“as if for execution”), overwhelmed by apprehension and fear, slowed down by

the blurring of individual stages, punctuated by casual disconnected observations. In the second case the same path is followed in the opposite direction, this time she walks quickly and lightly ("as if on wings"), with the approaching "return to the normal world" in focus.

In sum, as one of Bystrzycka's critics says, "*Kontuzja* is a story about life, fear and desperation, but at the same time, about fighting, hope and love".

As the analysis presented in the paper shows, non-conventional iconicity needs context-relative interpretations – a conclusion that is not very original. But perhaps more significantly, it also proves that an interpretation of a literary text can crucially depend upon certain elements of its grammatical structure that are often overlooked or neglected.